

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Philosophische Fakultät
Germanistisches Seminar
Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Inauguraldissertation

Romanerzählen als Zeitdiagnose

Die Inszenierung der Epoche in Romanen der sog.
Klassischen Moderne am Beispiel von
Der Zauberberg, Die Schlafwandler, Ulysses

Von
Simon Lee Küsters

Düsseldorf, Januar 2021

D61

Meiner Mutter, meinem Vater, meiner Schwester gewidmet

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
I. Epoche	10
1. Klassische Moderne	10
1.1. Das Forschungsfeld	10
1.1.1. Nach welcher Moderne?	10
1.1.2. ‚Epochenromane‘ der Klassischen Moderne	12
1.1.3. Zäsur des Romans	14
1.1.4. Schritte in die Klassische Moderne	18
1.1.4.1. Ein Wegbereiter: Theodor Fontane	18
1.1.4.2. Von der Avantgarde zur Klassischen Moderne	31
1.1.4.3. Zur philosophischen Orientierung der drei Romanautoren – insbesondere mit Bezug auf den <i>Zauberberg</i>	34

1.2. Mann, Broch, Joyce: Drei ‚Epochenromane‘?	45
1.2.1. Die Untersuchungsfelder	45
1.2.2. Die Erzählkonzeption: Zeitpanorama und Diagnose der Epoche	48
1.3. Zeitgenössische literarische Kontexte	53
1.3.1. Zeitgenössisch alternative Romankonzepte	53
1.3.2. Alfred Döblin: Erzählen als Montage	55
1.3.3. Robert Musil: Perspektivischer Experimentalismus	57
1.3.4. Franz Kafka: Das entmachtete Individuum	59
1.3.5. Thomas Mann, Hermann Broch, James Joyce – Autorenbeziehungen	61

II.	Romane	64
1.	Thomas Mann	64
1.1.	<i>Der Zauberberg</i> – Abbild und Diagnose der Vorkriegsgesellschaft	64
1.1.1.	Das europäische Panorama auf einer Bühne	64
1.1.2.	Gedanken über den Krieg	68
1.1.3.	Schreiben in nationaler und europäischer Perspektive	71
1.1.4.	Von deutscher Kultur: Bestimmung – Scheitern und Ausblick im <i>Zauberberg</i>	73
1.1.5.	Settembrini, Naphta, Peeporkorn – Repräsentanten der ‚alten Zeit‘	76
1.1.6.	Exkurs: Zeitgenössische Rezensionen: Einschätzungen des Zeitpanoramas	79
1.2.	Symptome einer Zeitenwende	82
1.2.1.	Wege des Inszenierens der Epoche	82
1.2.2.	Reinterpretation der Mythen im <i>Zauberberg</i>	86
1.2.3.	Visionen von der Zeitenwende	89
1.2.4.	Diagnose der Zeit aus der Sicht eines ‚Unpolitischen‘ (<i>Essays</i> von Thomas Mann)	94
1.2.5.	Der <i>Zauberberg</i> im Vorblick auf die <i>Schlafwandler</i> und den <i>Ulysses</i>	101

2.	Hermann Broch	106
2.1.	Die Schlafwandler – Drei Phasen des Zerfalls der Wertewirklichkeit	106
2.1.1.	Von <i>Pasenow</i> zu <i>Esch</i> : Die ersten beiden Phasen des Zerfalls	106
2.1.2.	„Schlafwandler“-Figuren	111
2.1.3.	Brochs Wertesystem: relativ oder allgemeingültig?	118
2.2.	Zeitdiagnose und Werteaktivismus	122
2.2.1.	Ein neues Wertesystem	122
2.2.2.	Der Erlösungs-Mythos	125
2.2.3.	Die neue Zeit: Ein „paradoxe“ Entwurf	131
2.3.	Modi einer Sinnkonstituierung	140
2.3.1.	Ein erstes Resümee im Vergleich der Romane	140
2.3.2.	Das Ende der Epoche (Broch): Anarchie – Nullpunkt – Neuordnung	151

3.	James Joyce	170
3.1.	<i>Ulysses</i> – Fixstern der Epoche	170
3.1.1.	All-Tag der Gegenwart: Odysseus in Dublin	170
3.1.2.	Die Umschrift von Odysseus/Bloom zum Antihelden	172
3.2.	Erzählte Wirklichkeitstotalität im <i>Ulysses</i>	175
3.2.1.	Formexperimentelle Schreibformen im <i>Ulysses</i>	176
3.2.2.	Archetypisches im Alltäglichen	181
3.3.	Das Epochale: präsentisch und jederzeitlich	184
3.3.1.	Zum Spektrum der Erzählmodalitäten	184
3.3.2.	Der <i>Ulysses</i> als epochales Zeitpanorama – im Vergleich mit dem <i>Zauberberg</i> und den <i>Schlafwandlern</i>	192

4. Schlussbetrachtung	196
-----------------------	-----

Bibliographie	208
---------------	-----

Siglen für Werke von Thomas Mann	208
Siglen für Werke von Hermann Broch	208
Siglen für Werke von James Joyce	209
Sonstige Quellen	209
Forschungsliteratur zum Themenbereich	210
Forschungsliteratur zu Thomas Mann	213
Forschungsliteratur zu Hermann Broch	215
Forschungsliteratur zu James Joyce	218

Vorwort

In vielerlei Hinsicht markieren die hier untersuchten ‚Epochenromane‘ der sog. Klassischen Moderne einen bemerkenswerten Schnittpunkt: zwischen tradierten und modernen Literaturformen; zwischen klassischer und avantgardistischer Erzählung; zwischen ‚altem‘ (19. Jahrhundert) und ‚neuem‘ (20. Jahrhundert) Welt- und Gesellschaftsbild. Als literarische Entwicklung lassen die ‚Epochenromane‘ zugleich in besonderem Maße Rückschlüsse auf die politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Veränderungen zu, welche für die Zeit und diese Romane prägend sind.

Nicht allein die Relevanz der Thematiken oder die literarische Qualität der Darbietung in den Romanen *Der Zauberberg*, *Die Schlafwandler* und *Ulysses* sind entscheidende Kriterien für deren Analyse; insbesondere stellt sich die Frage, inwiefern gerade die sehr unterschiedlichen Autoren-Persönlichkeiten Thomas Mann, Hermann Broch und James Joyce den Zeitgeist *ihrer* Epoche als diese Phase der Klassischen Moderne literarisieren, einordnen und bewerten.

Dabei steht auch zur Diskussion, inwiefern diese Autoren ein pan-europäisches Lebensgefühl – im Kontext der ungeheuerlichen Zäsur des Ersten Weltkrieges und seiner Auswirkungen – in Erscheinung treten lassen. Wenn also diese ‚Epochenromane‘ als zeitgenössisches Zeugnis einer fundamentalen Übergangsphase zu erschließen sind, als Essenz zwischen einer Vorausahnung der zukünftigen Entwicklung einerseits und Rückschau auf die vergangene Zeit vor dem großen Umbruch andererseits, so erhält gerade das in diesen Romanen Dargestellte auch eine die dargestellte Zeit in ein größeres Geschichtskonstrukt einzuordnende Repräsentativität.

Es sind vor allem erzählerisch verdichtete prototypische Darbietungen von Geschichten und Figuren, welche die Auswirkungen des Umbruchs erleben; dabei gleichzeitig – in ihrer Eigenschaft als paradigmatische Repräsentanten – die Essenz dieses Umbruchs verdeutlichen. Die sich unter anderem in so geschichtsprägenden Erfahrungen wie einer letztendlich bellizistische Hybris, ungeahnten Verwerfungen durch den Ersten Weltkrieg und dem beginnende Ende der europäischen Hegemonie manifestiert.¹

¹ Der Aufstieg und Niedergang von Imperien, der Verfall von bestehenden Reichen und die Erhebung von neuen Mächten, scheinen stets wiederkehrende Prinzipien der Weltgeschichte, ja zutiefst gültige Charakteristiken der Menschheitsgeschichte zu sein. Dabei mangelt es nicht an Darstellungen über die Hegemonie und Pracht von blühenden Reichen; auch gibt es zahlreiche Schilderungen über den Untergang von ehemaligen Imperien in die Bedeutungslosigkeit: Seltener hingegen sind Berichte und Eindrücke über die Übergangszeiten. Vor diesem Hintergrund kommt der Literatur der Klassischen Moderne eine besondere und aufschlussreiche Rolle zu. So ist der Versuch zu unternehmen, mit diesen Romanen die damaligen, insbesondere geistesgeschichtlichen

I. Epoche

„... so nenne ich im Gegensatz zur Antike das moderne Ideal: die Moderne“²

Eugen Wolff (1888)

1. Klassische Moderne

1.1. Das Forschungsfeld

1.1.1. Nach welcher Moderne?

An Denjenigen, der eine wissenschaftliche Arbeit über die literarische Moderne schreiben will, stellt sich immer die Frage „welche Moderne er im Visier“ hat.³ Im Allgemeinen wird die Zeit zwischen 1880 und 1930 als der zeitliche Rahmen betrachtet, dessen literarische Ausdrücke als solche der Klassischen Moderne angesehen werden.⁴ Daneben gibt es auch stark abweichende Meinungen zur Datierung der Moderne, auf die nur kurz verwiesen werden soll.⁵ Der Anbruch der literarischen Moderne soll hier gegen die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert bestimmt werden, wie es von Sabina Becker und Helmuth Kiesel vorgenommen wurde:

Implikationen, Auffassungen und Stimmungen, in ihrer Formierung zu Zeitdiagnosen der Epoche zu rekonstruieren.

² Abgedruckt bei Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache Ästhetik Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 17. Vgl. hierzu auch Wunberg, G. / Dietrich, S. (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, Freiburg 1998, S. 23-28.

³ Welsch, W.: *Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie*, in: Koslowski, P. / Spaemann, R. / Löw, R. (Hg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 46-52. Zur Definition der Moderne vgl. Gumbrecht, H. U.: *„Moderne, Modernismus“*, Stuttgart 1978, S. 93-131; Jauß, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 15-45; Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 13-34.

Es finden sich hier und im Folgenden längere Passagen auf die verwiesen wird, da in dieser Arbeit das weite Problemfeld Moderne und Klassische Moderne nicht in seinen Einzelheiten verfolgt werden kann, was in den angegebenen Passagen aber zur Kenntnis gebracht wird.

⁴ Vgl. Fricke, H.: *Moderne*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 2000, 220-225.

⁵ Vgl. Vietta, S.: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, in: Vietta, S. / Kemper, D. (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 2001, S. 31-91.

Bekanntlich wurde der Begriff der Moderne um 1886 geprägt. Eugen Wolff, der führende Theoretiker der literarischen Vereinigung „Durch“, präzierte ihn in einem in Berlin gehaltenen Vortrag, wobei Wolff auf eine Modernisierung der Literatur abzielte. (...) Damit schuf Wolff nicht nur eine feste terminologische Komponente im literarischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts; vielmehr benannte er mit seiner Differenzierung zugleich die Tatsache, dass unter dem Terminus Moderne sowohl literarische Revolutionen als auch ästhetische Reformen verzeichnet werden sollten, und im weiteren Verlauf auch tatsächlich verzeichnet wurden.⁶

Der Ausprägung speziell der sog. Klassischen Moderne liegt immer die Fragestellung zugrunde, wie im 20. Jahrhundert zeitgemäßes literarisches Darstellen aussehen könne.⁷ Wenn die gesellschaftspolitischen Veränderungen zu einer veränderten Wahrnehmung führen, muss dies im künstlerisch-kulturellen Ausdruck berücksichtigt werden.⁸ Wenn – wie es Sabine Kyora feststellt – mit dem Verlust von teleologischen Vorstellungen, tradierten Kausalitäten und der Infragestellung von autonomer Subjektivität die tradierten Weltvorstellungen ins Wanken geraten, hat dies Auswirkungen auf die Modalitäten von Sprache und des Erzählens.⁹

Es gibt, wie erwähnt, unterschiedliche Auffassungen darüber, wann die Moderne begann und in welchen Formen sie sich ausdrückte. So wurde zwar schon in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* auf die gewaltigen Veränderungen aufmerksam gemacht, welche sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in Form einer „gesellschaftlich-ökonomischen Entwicklung, Industrialisierung der alten Kultur- und Agrarländer, Herrschaft der Maschine, Aufstieg der organisierten Arbeiterschaft, Klassenkonflikte, Demokratie und Sozialismus“ anbahnen sollten.¹⁰ Trotz alledem war die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts nicht von der Darstellung des modernen Menschen in einer sich radikal verändernden Gesellschaft geprägt; vielmehr wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Einheit der Gesellschaft im

⁶ Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 9.

⁷ Vgl. Jacobs, J. / Krause, M.: *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989, S. 31-56; vgl. Kastberger, K. / Liessmann, K. P.: *Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie*, Wien 2004, S. 32-68.

⁸ Vgl. Kemper, H.-G. (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 97-126; vgl. Lange, W.: *Der kalkulierte Wahnsinn: Innenansichten ästhetischer Moderne*, Frankfurt am Main 1992, S. 112-131, vgl. Müller, H.: *Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989, S. 218-249.

⁹ Vgl. Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne: zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007, S. 7. Hofmannsthal's Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* aus dem Jahre 1906 behandelt das „Wesen unserer Epoche“, welches „Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit“ ist. „Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewusst, dass es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.“ (Hofmannsthal, H. v.: *Der Dichter und diese Zeit*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 8, Frankfurt am Main 1985, S. 60.); vgl. hierzu auch Hebekus, U.: *Ästhetische Ermächtigung*, München 2009, S. 125: „Im Blick der Klassischen Moderne war das 19. Jahrhundert an einer *politisch-kulturellen Semiose* [Entstehung von Zeichen] erkrankt, die an die Stelle einer Ökonomie der Verknappung von Information ein Prinzip setzt, das jedem kommunikativen Akt ein Übermaß an Anschlussmöglichkeiten (Niklas Luhmann) garantiert.“

¹⁰ Vgl. hierzu Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi*, in: *Essays II*, Frankfurt am Main 2002, S. 379f.

kaiserlichen Deutschland beschrieben. Hinzu kommt, dass viele große Romane bis zum 20. Jahrhundert sich am Vorbild der Novelle ausrichteten, was dem Leser einen einfachen und verständigen Zugang zu Inhalt und Aussage ermöglichte.¹¹ Mit Beginn des 20. Jahrhunderts werden demgegenüber zunehmend Brüche zwischen Roman und Realität sowohl thematisiert als auch ästhetisiert.¹² Im Roman werden zunehmend die Sinnhaftigkeit der Welt und die Autonomie des Individuums zur Illusion.¹³ Auch das Leitmedium Roman wendet sich – im Kontext der gesellschaftspolitischen Veränderungen – von der Darstellung derartiger ‚Stimmigkeit‘ ab und wendet sich auf Problematisierungen der modernen Welt und der literarischen Tradition.¹⁴ In diesen Prozess sind die hier untersuchten Romane hineinzustellen, zu analysieren und zu beurteilen.

1.1.2. ‚Epochenromane‘ der Klassischen Moderne

Die ersten deutlichen Auflösungserscheinungen der deutschen Gesellschaft wurden gerade schon von Theodor Fontane geschildert, welcher noch ganz im Geist des Realismus schrieb, jedoch eine Brücke zu den Literaten der Klassischen Moderne schlug. Insofern wird auf Fontane einzugehen sein; allerdings mit Verweis darauf, in welchem Maße die darauf folgenden literarischen Darstellungen der modernen Gesellschaft, Anfang des 20. Jahrhunderts, literarische Repräsentativität für komplexer greifende Entwicklungen zu erreichen versuchen. Dabei unterscheidet sich Thomas Manns erzählerische Darstellung der Vorkriegsgesellschaft, hermetisch auf dem *Zauberberg* festgehalten, grundlegend von der epochalen Rundschau eines Hermann Broch, der in den *Schlafwandlern*, anhand von drei Zeitperioden, die Umwälzungen in der deutschen Gesellschaft darstellt. James Joyce wiederum projiziert im *Ulysses* den Horizont geistig-kultureller Strömungen der europäischen Kultur auf die Stadt Dublin an dem einen Tag des 16. Juni 1904. Was die drei Romane –

¹¹ Miñambres, G. G.: *Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie*, Würzburg 2009, S. 103ff.

¹² Vgl. Bracher, K. D.: *Zeit der Ideologien: eine Geschichte politischen Denkens im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1982, S. 154-168; vgl. Bürger, P.: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1982, S. 15-63; vgl. Bürger, P.: *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main 1988, S. 79-115; vgl. Delabar, W.: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-1933*, Berlin 2010, S. 39-100.

¹³ Vgl. Duerr, H. P.: *Traumzeit. Über die Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt am Main 1983, S. 151-156; vgl. Düsing, W.: *Erinnerung und Identität: Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer*, München 1982, S. 156f.; vgl. Eder, T. und Kastberger, K.: *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, Wien 2000, S. 60-80; vgl. Fähnders, W.: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart 1998, S. 200-207; vgl. Finger, A.: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006, S. 7-26.

¹⁴ Vgl. Goltschnigg, D.: *„Fröhliche Apokalypse“ und nostalgische Utopie*, Münster 2009, S. 52-64; vgl. Heidebrink, L.: *Melancholie und Moderne: zur Kritik der historischen Verzweigung*, München 1994, S. 34-75; vgl. Jauß, H. R.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main 1989, S. 267-302.

obwohl im Ganzen unterschiedlich in den Romankonzeptionen – gemein haben, ist eine Darstellung mit Repräsentanz für das in ihnen umfasste Zeitpanorama mit dem Anspruch, diese Zeit auf ihre ‚epochalen‘ Voraussetzungen und Gegebenheiten zu durchdringen, weshalb sie als ‚Epochenromane‘ der Klassischen Moderne klassifiziert werden können.¹⁵ Der Roman ist in seiner Funktion dabei nicht ‚realistisches‘ Abbild; vielmehr wird als Roman Modernität experimentiert und auch initiiert.¹⁶ Dies soll gelingen, indem sich die literarischen Ausdrucksformen einerseits revolutionär modernisieren. Wobei es jedoch zu keinem vollständigen Bruch mit der Vergangenheit kommt; vielmehr bedient sich die Klassische Moderne tradierter Ausdrucksformen, modelliert sie um und interpretiert sie neu.¹⁷ Es ist vor allem das Ineinanderfließen von komplexerem wie auch abstrakterem Charakter modernen Erzählens und der Stimmigkeit tradierter Erzählungen, welches in dieser Phase der Klassischen Moderne das Erzählen formiert. Die Autoren reagieren so auf traditionale Darstellungsformen als auch auf die Erfordernisse des Erzählens sich ausdifferenzierender moderner Realität.¹⁸

¹⁵ Helmuth Kiesel wendet sich gegen den Begriff „Klassische Moderne“ indem er auf zu große Unterschiede von Werken, welche dieser Epoche zugeordnet werden hinweist, als dass sie die Etikettierung „Klassisch-Modern“ rechtfertigen würden. Vgl. hierzu Kiesel, H.: *Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung*, in Ponzi, M. (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2010. Dagegen sei einleitend erklärt: Epochenspezifische Charakteristiken sowie sprachliche und inhaltliche Ausprägungen, welche die Bezeichnungen „Klassisch“ und „Modern“ rechtfertigen, sollen im Folgenden beispielhaft untersucht werden.

¹⁶ Alfred Döblin etwa nutzt die Experimentiermöglichkeiten im modernen Roman in vielfältiger Weise. Die Inanspruchnahme der unterschiedlichsten Stile, Thematiken und Diskurse zeigt nicht nur die scheinbar unerschöpfliche Darstellungsmöglichkeit des Romans, sondern repräsentiert auch bestimmte Brüche, Auflösungserscheinungen und Zäsuren, welche neben der Darstellung einer Krise der Gesellschaft auch eine Krise des Romans beinhalten. Vgl. hierzu Döblin, A.: *Berlin Alexanderplatz*, Zürich 2004; vgl. auch Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 303-355.

¹⁷ Vgl. Seidensticker, B. / Vöhler, M.: *Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 39-55; vgl. Petersen, J. H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart 1991, S. 17ff.; vgl. Riha, K.: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*, Frankfurt am Main 1995, S. 7ff.; vgl. Ponzi, M.: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2010, S. 29-45.

¹⁸ Eine eigene Problematik stellt sich mit der Begriffsverbindung „Klassisch“ und „Modern“, sowie der Frage, inwieweit die Bezeichnung „Klassische Moderne“ als adäquate Beschreibung der Zeit zwischen dem Expressionismus und der kulturellen Zäsur, welche durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten ausgelöst wurde, beurteilt werden kann. Es ist die spezifische Ästhetik bestimmter Romane, welche die Charakteristiken von modernen Romanen aufweisen (Brüchigkeit der Gesellschaft, Ohnmacht des Individuums, Probleme von Wahrnehmung und Umgang mit der Wirklichkeit), gleichzeitig sich jedoch, in formaler und sprachlicher Hinsicht, klassisch darstellen. Dieser Rückgriff auf eine tradierte Ästhetik stellt sich jedoch in den neuen und revolutionär anmutenden Ausdruck einer Verbindung von modernen Thematiken und Motiven, welche auch durch traditionelle Erzählweisen ‚harmonisiert‘ dargestellt werden. Dabei ist die Klassische Moderne aber weder als rückgewandt noch gemäßigt zu verstehen. „Von ‚gemäßigter‘ Moderne zu reden ist (...) nicht ganz richtig, weil dieser Begriff verschleiert, dass diese Moderne nicht durch Subtraktion entsteht, sondern durch Addition, nicht durch Verluste charakterisiert ist, sondern durch Zugewinne.“ (Kiesel, H.: *Klassische Moderne? Überlegungen zur Problematik einer Epochenbezeichnung*, in: Ponzi, M. (Hg.): *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2010, S. 41f.) Indem sich Autoren der Moderne historischer Zusammenhänge, ja mythischer Motive bedienen, indem sie die moderne Zeit als jüngsten Ausdruck einer Gesellschaft, auf tradierten Seinsvorstellungen fußend, darstellen, geht das Klassische in der Moderne auf. Darüber hinaus ist von jedem Autor die Fragestellung zu entwickeln und auch beantwortet, inwieweit sich klassische Motive und moderne Begebenheiten gegenüberstehen oder ergänzen.

Die oft unter Legitimationszwang gestellte Ästhetik der Klassischen Moderne¹⁹ ist darin kontinuierlicher Versuch, die brüchige Komplexität der Realität doch eingängig darzustellen. Die mit der Kodierung gegebene und auch bewusst hingenommene Verstehensbarriere für den Leser, auch das ‚Unschöne‘ in der Erzählung, ist dabei neue Strömung einer sich wandelnden Ästhetik; die aber gerade als Schritt hin zu ‚realitätsgerechtem‘ Beschreiben und Darstellen verstanden und entwickelt wird.²⁰

1.1.3. Zäsur des Romans

Die Moderne war geprägt von Aufbruch und Krise.²¹ Auch die politischen und gesellschaftlichen Umstände beeinflussten die Literatur dieser Zeit, dahin gehend – wie in dieser Arbeit entwickelt werden soll –, dass bestimmte Werke als Deutung ihrer Epoche angesehen werden können. Insgesamt stellen die ausgewählten drei Romane Erscheinungsformen der Zersplitterung der Erfahrungswelt dar, indem sie sich neuer literarischer Ausdrucksformen bedienen, ohne völlig mit traditionellen Darstellungskonventionen des Romans zu brechen. Die gewählten Romane sind teilweise politisch stellungsnehmend, zugleich ist das Erzählen auffallend formexperimentell und ästhetisiert. Dabei herrschen deutlich Reflexion, Fragmentarisierung oder Montagetechnik vor, was gleichzeitig eine gewisse Offenheit der Darstellung ermöglicht. Davon ausgehend ist zu analysieren, in welcher Weise derartige Komponenten die Erzählkonzeptionen sowie die gesellschaftlichen und politischen Aussagen der hier untersuchten Romane prägen. In ihrer Darstellung des eigenen Zeitalters führt dies zu sehr differenzierten literarischen Stilen, die aber zugleich bei Thomas Mann, Hermann Broch und James Joyce bei aller

¹⁹ Dieser Legitimationszwang ergab sich mit der folgenden Polarisierung der klassisch-modernen Ästhetik: Während einige Traditionalisten den untraditionellen Stil kritisierten, ging vielen avantgardistischen Autoren die Modernisierung der Ästhetik nicht weit genug. Zwischen diesen Polen kam der Verdacht auf, die klassisch-moderne Ästhetik sei eine unentschlossene, ja unausgegrenzte Darstellung. Demgegenüber beriefen sich viele Autoren der Klassischen Moderne auf eine Sichtweise, welche in dieser Ästhetik die zeitgemäße Darstellung von Realität erkennen lassen soll. Vgl. hierzu Delabar, W.: *Klassische Moderne*, Berlin 2010, S. 71-86.

²⁰ Als eine Wurzel dieser ästhetischen Revolution ist Nietzsches Erkenntniskritik auszumachen, welche ein beherrschendes Moment der Literatur der Klassischen Moderne darstellt. Vgl. hierzu Hillebrand, B.: *Nietzsche und die deutsche Literatur*, München 1978, S. 84-111; vgl. Meyer, T.: *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen 1993, S. 156-163; vgl. Görner, R. / Large, D.: *Ecce Opus. Nietzsche-Revisionen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2003, S. 313-329.

²¹ Vgl. Meinel, Christoph: *Aufbruch und Krise: Die Naturwissenschaften im Fin de Siècle*, in: Zigman, P. (Hg.): *Einblicke in eine sterbende Ära. Das Ende des Mythos der guten alten Zeiten*, Bratislava 2000. Ebendies wurde auch von zeitgenössischen Schriftstellern und Journalisten in den Jahren 1890/91 thematisiert. Bahr, H. / Hart, H. / Fels, F.: *Die Moderne*, in: Wunberg, G. (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1971.

Unterschiedlichkeit mit vergleichbaren ‚Erzählhorizonten‘ in der Konzeption der Sujets verbunden sind.

Blickt man auf Beitrag und Funktion der zeitgenössischen Literatur innerhalb des gesellschaftlichen Wandels, so lässt sich – mit Helmuth Kiesel – hervorheben: Die modernen literarischen Strömungen wurden – im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – zu Ausgleich schaffenden Komponenten in Anbetracht der inflationär zunehmenden Komplexität der Umwelt:

Sie förderten eine zeitgemäße Differenzierung der Weltwahrnehmung und der Seelenlage; sie machten zugleich die mit der gesellschaftlichen Modernisierung einhergehenden Verluste etwa an Tradition und heimatlicher Geborgenheit deutlich; sie erbrachten schließlich Kompensationsleistungen und befriedigten den „Gegenweltbedarf“, der nicht etwa nur der Flucht vor der gesellschaftlichen Realität diene, sondern auch der kritischen Reflexion, der Frage nach dem Eigentlichen des menschlichen Lebens und nach möglichen Alternativen zum Gegebenen.²²

Es lässt sich von einer gesellschaftlichen Strömung, einem bestimmten Zeitgeist sprechen, wenn eine neue unkonventionelle, mit tradierten Vorstellungen bewusst brechende Literatur einen hohen Anklang innerhalb des Bürgertums fand. Aufnahme und Zustimmung für diese neue Literatur waren insgesamt gesehen vielfältig; allein jedoch die zunehmende Akzeptanz der modernen Literatur – von heftiger Kritik begleitet – führte zu einer neuen Vorstellung und auch Wahrnehmung von Literatur – wie von den politisch-gesellschaftlichen Umständen. In jedem Fall polarisierte dieses Aufkommen von neuen Sichtweisen, ja es entwickelten sich konträre Gesellschafts- und Menschheitsvorstellungen, die zum Einen Aufklärung, Intellekt und Gleichheit postulierten; zum Anderen entstanden reaktionäre Strömungen, die Instinkt, Hierarchie und Volksgemeinschaft in den Mittelpunkt stellten. Diese zunächst nur generellen Feststellungen sind für die Zwecke dieser Studie noch in einigen Hinsichten zu erweitern.

Die französische Literaturbewegung seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ließ den Ästhetizismus zu einer mehr und mehr wichtigen Thematik in der europäischen Literatur werden.²³ Dieser Traditionsbruch fand auch innerhalb der deutschen Literatur bedeutende

²² Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 46.

²³ Vgl. Friedrich, H.: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1981, S: 81-83, S. 202-206.

Vertreter.²⁴ Mit dieser Entwicklung der Ästhetik ist verbunden, dass die Literatur der Moderne neue Interpretationserfordernisse stellt. So provoziert die Literatur der Klassischen Moderne, in zunehmendem Maße, eine Gesellschafts- und Selbstreflexion des Lesers; macht sie die Reflektion, ja Interpretation von Seiten des Lesers nötig. Im Roman des 19. Jahrhunderts wurde der Mensch immer noch auch als Einheit mit der Natur gesehen, so wie dies auch bis einschließlich Fontane und dem jungen Thomas Mann ersichtlich ist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die gesellschaftliche Modernisierung durch „Industrialisierung, Liberalismus und Positivismus, Revolutionen, Kriege, Machtspiele (Aktien, Reden, Waffen), Fortschritt, Gründungen, Geld und Kapital vorangetrieben,“²⁵ die in ihren Erscheinungsformen und Folgen auch im literarischen Erzählen zur Darstellung zu bringen war. Auffälliger Sachverhalt dabei ist, dass die literarische Moderne, Anfang des 20. Jahrhunderts, in diesem Kontext verstärkt auf die Thematiken Leid, Tod und Hässlichkeit zu sprechen kommt. Die Dualismen Verzweiflung und Euphorie, Ideologie und Utopie, ‚Nicht-Mehr‘ und ‚Noch-Nicht‘, sowie wissenschaftliche Rationalität und dichterische Beschwörung eines verlorenen Ganzen, sind Manifestationsformen des Problemspektrums der Epoche. Daraus hervorgehend werden der Verlust alter Mythen und die Erschaffung neuer Mythen aus dem Geist der Literatur zu einer bestimmenden Thematik bei Thomas Mann, Hermann Broch und James Joyce.²⁶

Ebenso ist bezeichnend: Der Zerfall des autonomen Individuums wird – als literarische Darstellung – genauso thematisiert wie die zunehmende Entfremdung des Menschen in der Gesellschaft. Das drohende Verschwinden jedweder Metaphysik wird oft durch eine bedrohliche und anonyme Umwelt literarisiert, welche das Individuum einer kalten Fremdbestimmtheit auszusetzen scheint. An dieser Stelle können dann soziologische oder

²⁴ Vgl. Hoffmann, P.: *Symbolismus*, München 1987, S: 66f.; Breuer, S.: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995, S. 19-26.

²⁵ Aust, H.: *Realismus*, Stuttgart 2006, S. 4.

²⁶ Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze: Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2008. S. 9ff.

Ergänzend hierzu sei erläutert: Daneben gab es auch Absichten, die Sprache – als verzerrend und nicht zur Wirklichkeitsdarstellung geeignet konstatiert – zu überwinden und in den visuellen Medien die Möglichkeit einer adäquaten Darstellung der Realität zu sehen. Tatsächlich löste der Film das Buch, in einem bestimmten Sinne, als Leitmedium ab; die Problematiken einer realitätsnahen Darstellung wurden jedoch nicht überwunden. „Hatten Philosophie, Psychologie und Literatur der Jahrhundertwende in konstruktivistischer Manier jede Wirklichkeit als eine Form der subjektiven, vielfach vermittelten Wahrnehmung gefasst und noch die sprachliche Verständigung über solche Wahrnehmungen dem Verdacht unkontrollierbarer Subjektivität ausgesetzt, so entnimmt der Diskurs der 1920er Jahre den technischen Medien Fotografie und Film das Versprechen, es gebe doch noch unverstellte, von keiner Erkenntniskritik angekränkelten Zugriffe auf die Wirklichkeit.“ (Uecker, M.: *Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente. Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik*, in: Kyora, S. / Neuhaus, S. (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg 2006, S. 40.)

psychologische Probleme und Dissonanzen dargestellt und kritisiert werden.²⁷ Dieses Problem zeigt sich auch in der Stilisierung. *Der Zauberberg* ist stilistisch am Roman des 19. Jahrhunderts orientiert. Thomas Mann verstärkt die Darstellung der Widersprüche innerhalb der Moderne nicht, indem er sich etwa eines fragmentierten, disharmonischen Stils bedient; vielmehr wird, anhand der Figuren, Thematiken und Diskurse die Brüchigkeit, ja eine Zäsur der Gesellschaft insinuiert. Hermann Broch lässt seinen fragmentierten Stil im *Esch*-Roman mit dem geschlossenen Stil im *Pasenow*-Roman kontrastieren. Die neue stilistische Harmonie im *Huguenau*-Roman ist wiederum nur scheinbar eine Lösung für die Orientierungslosigkeit, wie sie zuvor dargestellt wurde; vielmehr ist der neue Stil von einer kalten Rationalität geprägt, welcher die Widersprüchlichkeit von Nostalgie und Zukunftsutopismus auflösen soll – am Ende jedoch die Figur Huguenau in ihrem Scheitern zeigt.

In jedem dieser Beispiele sind die Erzählmodalitäten direkte Verstärkung für die Darstellung eines epochalen Wandels in der Gesellschaft als auch im Selbstverständnis der Individuen. James Joyce stellt im *Ulysses* eine umfassende Ansammlung von Stilen dar. Er literarisiert damit nicht nur die stilistische Historie der europäischen Literatur; er bringt die stilistische ‚Evolution‘ gewissermaßen an einen Endpunkt, an dem sich die Frage stellt, ob sich die literarische Entwicklung nunmehr in zunehmenden Reflexionen erschöpfen muss oder ob es möglich ist, aufgrund eines neuen literarischen Stils, auch ein neues Wahrnehmen oder Denken zu initiieren. In all diesen Romanen wird nicht mehr realistisch erzählt; es wird gewissermaßen auf einer Metaebene erzählt: „An die Stelle des Schreibens von Abenteuern“ tritt „das Abenteuer der Schreibweise“.²⁸ Während Marcel Proust, Robert Musil und Thomas Mann die traditionelle Grundstruktur des Romans erweitern und versuchen, an die Grenzen der literarischen Darstellbarkeit zu gehen, geht James Joyce darüber hinaus dergestalt, dass er – mittels einer als umfassend zu klassifizierenden Literarisierung von europäischer Geistesgeschichte und Stilexperimenten – die Begrenztheit aller traditionellen literarischen Darstellungen aufzeigt und sie zu einem Ganzen integriert. Joyce sprengt gewissermaßen die Grenzen dessen, was ein künstlerischer Ausdruck ermöglichen kann: Nur mit dem Leser als Co-Autor, als Komplizen, sind Erfahrung und Austausch mit dem Dargestellten möglich. In diesem Sinne lässt sich eine Chronologie entwerfen, welche sich

²⁷ Ab den 1980er Jahren ist die Forschung verstärkt auf den sozialgeschichtlichen Aspekt der Literatur der Moderne ausgerichtet. Es werden die gesellschaftlichen Bedingungen und die gesellschaftlichen Auswirkungen untersucht. Seit dem Ende der 1980er Jahre fokussierte sich die Forschung stärker auf die kulturgeschichtlichen Ausprägungen und Einflüsse der literarischen Moderne. Vgl. Vietta, S.: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992.

²⁸ Eisele, U.: *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, Tübingen 1984, S.1.

vom ‚Wegbereiter‘ Theodor Fontane, über die ‚Gesellschaftsdiagnosen‘ von Thomas Mann und Hermann Broch, zu James Joyces umfassendem Spektrum in dem einen Tag des 16. Juni 1904 als zugleich eines ‚All-Tags‘ geltenden Abbildes aufweisen lässt.²⁹

1.1.4. Schritte in die Klassische Moderne

1.1.4.1. Ein Wegbereiter: Theodor Fontane

Theodor Fontane gilt als herausragender Vertreter des literarischen Realismus in seiner Darstellung von gesellschaftlichen Umständen und Geisteshaltungen. Eine möglichst ‚realistische‘ Beschreibung der Wirklichkeit ist einer der zentralen Gesichtspunkte innerhalb seines Textverfassens, in das Fontane auch eine ästhetisierende Darstellung von Realität einbezogen hat.³⁰ Unter diesen Voraussetzungen stellt sich die Frage, ob bestimmte seiner Romanwerke als thematische Vorläufer, gar als Wegbereiter von klassisch-modernen Romanen zu sehen sind, hier unter besonderer Berücksichtigung der Romane *Effi Briest* und *Der Stechlin*. Mit dieser Frage handelt es sich nur bedingt um eine Werkinterpretation des Erzählens von Fontane; geblickt wird auf die Tendenzen, die in diesem Erzählen bereits auf die in dieser Arbeit untersuchten drei Romane führen.

Fontanes Realismus ist bekanntlich nicht mit dem von Gustav Freytag oder Julian Schmidt zu vergleichen. Das Individuum ist bei ihnen meist ein vorbildlicher Repräsentant der bürgerlichen Gesellschaft, unproblematisiert eingebettet in einer präferierten protestantischen Gesellschaftsform mit deren ökonomischem Kontext:

Fontanes scharfer Blick für die Schwächen der preußischen und anderer deutscher Staatstrukturen im Hinblick auf ihre Fähigkeit, moderne Probleme wie Industrialisierung und Massengesellschaft auf eine zeitgemäße Weise zu lösen, trieb ihn zunehmend in einen theoretischen Konflikt mit vielen seiner Schriftstellergenossen. Auf die Frage, wie die zunehmend differenzierte und spezialisierte Wirklichkeit

²⁹ Vgl. Steinecke, H.: *Brochs Hofmannsthal-Essay: Ein kulturwissenschaftliches Epochenbild?*, in: Stašková, A. / Lützel, P. M. (Hg.): *Hermann Broch und die Künste*, Berlin 2009, S. 221.

³⁰ Vgl. hierzu Fontane, T.: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXI/1: *Literarische Essays und Studien*, München 1963, S. 7ff; vgl. hierzu auch S. 9 und S. 12: „Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja, noch mehr: *er ist die Kunst*. (...) Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größeren Ganzen, ist noch kein Kunstwerk, und dennoch haben wir die Erkenntnis als einen unbedingten Fortschritt zu begrüßen, dass es zunächst des Stoffes, oder sagen wir des *Wirklichen*, zu allem künstlerischen Schaffen bedarf.“

„realistisch“ beschrieben werden konnte, antwortete Fontane mit einer gesellschaftskritischen, konfliktorientierten und ironisch gebrochenen Literatur, die den Modernismus teilweise antizipierte.³¹

Fontane erkannte, dass die Abbildung der Wirklichkeit nicht im Zuge der Darstellung von Nationalpatriotismus und Großbürgertum zu bewerkstelligen war. Die zeitgenössischen historischen Romane sind seiner Meinung nach zu sehr durch nostalgische Verzerrung gekennzeichnet, als dass sie für sich in Anspruch nehmen könnten, politische und kulturelle Strömungen adäquat einzuordnen. Demgegenüber wurde Fontanes Realismus stark durch folgende Thematiken beeinflusst:

Institutionalisierte oder automatisierte „kulturelle Praktiken“ bezüglich Frauen, Kriminellen, der sozialen Unterschicht usw. beleuchtet Fontane kritisch und unter verschiedenen Perspektiven u. a. in den Romanen *Effi Briest*, *Quitt* und *Irrungen, Wirrungen*. Die Staatstruktur (der bürokratische Staat), die Gesellschaftsstruktur (die zurückgebliebene Hierarchie, die Bürokratie), die Familienstruktur (Frauenbild), die Organisation des religiösen Lebens (Kulturkampf) und das Rechtswesen (in historisierter oder bürokratischer Form) werden als Variablen eingesetzt, die die Denk- und Handlungsweise, das Menschenbild und das Selbstbild des deutschen Volkes prägen.³²

Fontane sah im Realismus das Charakteristikum seiner Zeit; mehr noch: der Realismus äußere sich in der Kunst am augenscheinlichsten.³³ „Der Realismus in der Kunst ist so alt wie die Kunst selbst, ja, noch mehr: er ist die Kunst.“³⁴ Der literarische Stil Theodor Fontanes ist durchweg plastisch und anschaulich darstellend. Die Erzählform ist von Geschlossenheit geprägt, die Figuren werden umfassend und konsistent charakterisiert. Der Adel und das Bildungsbürgertum werden, wenngleich nicht als vorbildhafte Säulen der Gesellschaft, so doch als gefestigte Institutionen der Zeit Bismarcks und des neuen Deutschen Reiches veranschaulicht.

Das Disharmonische, von Fontane sehr dosiert verwandt, evoziert eine Distanziertheit von kritischer, bisweilen spöttischer Natur; letztendlich jedoch erwirkt Fontanes realistische Darstellung eine wohlwollende Annahme des dargestellten Milieus. Ebendiese realistische

³¹ Solheim, B.: *Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in „Der Stechlin“ und „Doktor Faustus“*, Würzburg 2004, S. 40.

³² Solheim, B.: *Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in „Der Stechlin“ und „Doktor Faustus“*, S. 42.

³³ Vgl. hierzu Fontane, T.: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. XXI/1: *Literarische Essays und Studien*, München 1963, S. 7-33.

³⁴ Fontane, T.: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, S. 8. „Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das Wahre.“ (Fontane, T.: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, S. 12)

Darstellung geht aber trotzdem über diese ‚wohlwollende‘ Veranschaulichung des Gegebenen hinaus; vielmehr werden die Unzulänglichkeiten von Personen, die Starrheit des Gesellschaftskonstrukts, ja die Auflösungserscheinungen der alten Ordnung in beobachtender Art und sachlichem Ton literarisiert. Darin ist Fontanes Realismus als Gesellschaftskritik zu verstehen. Die überkommenen Muster der preußischen Adelsgesellschaft werden nicht nur dargestellt; diese Gesellschaft ist letztendlich begriffen als in die ‚Dekadenz‘ einmündend.³⁵ Diese Kritik Fontanes basiert auf fortschrittlichen und humanistischen Überzeugungen. Die Kritik wird jedoch nicht direkt gewendet, sondern indirekt, mittels realistischer Darstellungen einer brüchigen Gesellschaft mitsamt ihren Problemen und Schwächen: Als die Konflikte des Individuums und seiner geistigen und emotionalen Ausprägung mit dem gesellschaftlichen Rollenzwang, welcher von Religion, Stand und Tradition bestimmt wird. Dieser Antagonismus von Individuum und Gesellschaft ist es, welcher, von Theodor Fontane über Thomas Mann zu Hermann Broch, thematisiert, kritisiert und sukzessiv radikaler gesehen wird.³⁶ Dabei ist zu beachten, dass Fontane keineswegs einzelne Individuen und ihre charakterliche Ausprägung als Problem der Zeit konstatiert; vielmehr ist es ein gesamtgesellschaftlicher Prozess, der anhand von Figuren paradigmatisiert und in seinen unterschiedlichen Ausprägungen aufgezeigt wird:

Fontanes „Wirklichkeitsdarstellung“ ist nicht so beschaffen, dass man auf das, was „Individuum“ bzw. „Gesellschaft“ heißt, eindeutig zeigen könnte. Gewiss steht Jenny Treibel für das, was in der Konfliktbeschreibung „gesellschaftlicher Rollenzwang“ genannt wird. Damit ist aber nicht automatisch die Gegenspielerin Corinna ein „Individuum“ mit ihren „geistigen, seelischen und triebhaften Bedürfnissen“.³⁷

Die Persönlichkeit Corinnas ist nicht völlig losgelöst von ihrer Umwelt und den damit verbundenen gesellschaftlichen Erwartungen. Ebenso wenig ist Jenny Treibel einzig und allein ein funktionierendes Glied in der Gesellschaft, ohne eigene Wünsche und Bedürfnisse. Auch so symbolisieren diese charakterlich stark fokussierten, teilweise zugespitzt

³⁵ „Wenn auch Fontane in der *opinio communis* der Germanisten nicht zu den paradigmatischen Vertretern der literarischen Dekadenz in Deutschland gehört, zirkuliert der Begriff der Dekadenz sowohl in seiner Romanwelt als auch in seinen Selbstaussagen. Dekadenz hat bei Fontane eine Konnotation von Krankheit und Degeneration im Advent der nervösen Jahrhundertwende, (...) Fontanes Bewusstseinshorizont [war] für den kulturkritischen Dekadenzdiskurs durch fragmentarische Lektüren Nietzsches, Schopenhauers, Nordaus und Mantegazzas sensibilisiert.“ (Happ, J. S.: „Die Decadence ist [wieder] da.“ Fontane und die literarische Dekadenz im deutschsprachigen *Fin de siècle*, in: Howe, P. (Hg.): Theodor Fontane. Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010, Würzburg 2013, S. 131)

³⁶ Vgl. Aust, H.: *Realismus*, Stuttgart 2006, S. 124f.

³⁷ Aust, H.: *Realismus*, S. 125.

gezeichneten Figuren aber vor allem – in ihrer gesamtgesellschaftlichen Repräsentanz – eine kollektive Entwicklung, als die sie in Schritten ein neues Zeitalter einläuten.

Der literarische Stil Fontanes wird gern als geschlossen bezeichnet und hervorgehoben. Dies bedeutet aber keineswegs, dass in seinen Romanen eine harmonische Stimmigkeit herrscht, dass gar eine umfassende Sinnerfülltheit dargestellt wird. So schließt sich zwar der Kreis, wenn Effi Briest beerdigt wird und das anfängliche Geborgenheitsbild des Gartens abschließend noch einmal dargestellt wird. Trotzdem ist dieser Schluss kein harmonisches Ende, in dem sich eins zum anderen findet; vielmehr bleibt der bittere Geschmack des Verlustes, vielleicht des fatalistisch Tragischen zurück und verweist eben auf Ungereimtheiten, ja auf anklagenswerte Missstände. Die Auswahl der Thematiken und Charaktere führt so auch zu einer bestimmten Lenkung des Lesers, welche das Überholte und Inhumane erkennen lässt. ‚Realistisch‘ bleibt die literarische Darstellung Fontanes gleichwohl: Während der als sympathisch dargestellte Charakter Dubslav von Stechlin nicht einfach als stimmige Persönlichkeit von Format eingeschätzt werden kann (was auch anhand der bemerkenswert unterschiedlichen Auffassungen über die Figur Stechlin innerhalb der Forschungsliteratur nachvollziehbar ist),³⁸ stellt die „arme Effi“ nicht einfach das personifizierte Opfer eines willkürlichen Gatten dar. Fontane zeichnet Insetten bewusst als einen Mann, der von den gesellschaftlichen Erwartungen, von den überkommenen, aber kaum zu umgehenden Traditionen gelenkt wird. Auch die kritischen Reflexionen, welche Insetten in Momenten der Bedachtsamkeit hält, zeigt, dass er, wie auch Effi Briest, in einem gesellschaftlichen Korsett eingebunden ist und es eigentlich eines vollständigen Bruchs mit der Tradition und der Gesellschaft bedarf, um eine modernere, eine humanere Auffassung zu vertreten.³⁹ So bleibt Fontane

bei all den konfigurierenden, arrangierenden, bauenden und schichtenden Verfahren, die ihn als Autor der Früh-Moderne erscheinen lassen, doch Realist, der trotz einer bereits gespürten Unerzählbarkeit der komplexen Welt eine Geschichte erzählt, und sei sie noch so dünn, der trotz einer sich ankündigenden Sprachkrise Figuren „kunstvoll natürlich“ reden lässt, selbst wenn ihnen ihr Leid schon die Sprache verschlägt ...⁴⁰

³⁸ Vgl. hierzu Solheim, B.: *Zum Geschichtsdenkens Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in Der Stechlin und Doktor Faustus*, Würzburg 2004, S. 94-100; Czucka, E.: *Faktizität und Sprachskepsis. Fontanes Stechlin und die Sprachkritik der Jahrhundertwende*, in Wolzogen, H. D. (Hg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, Würzburg 2000, S. 21-24; Nottinger, I.: *Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in L'Adultera, Cécile und Der Stechlin*, S. 131-134.

³⁹ Vgl. Aust, H.: *Realismus*, I.c., S. 126f.

⁴⁰ Aust, H.: *Realismus*, S. 127.

Fontane geht dabei in die Tiefe der Widersprüchlichkeiten, indem er viele Oberflächlichkeiten entlarvend in Bezug zueinander stellt. Die scheinbar stimmige Darstellung von augenscheinlichen Banalitäten lässt auf diese Weise die Ungereimtheiten, Brüche und Missstände erkennen. Somit ist der „Einheits-Roman“ in Wirklichkeit ein „Vielheits-Roman“.⁴¹ In diesem Erzählen will Fontane die Vielfältigkeit von Personen mitsamt deren persönlichen Umständen gesamtgesellschaftlich beschreiben.

Dem Sujet nach konzentriert Fontane sich in seinen Romanen auf einen bestimmten, ihn und seine Figuren prägenden Zeitabschnitt. In diesem Sinne nimmt er Intentionen von Thomas Mann, Hermann Broch und James Joyce vorweg, welche in *Der Zauberberg*, *Die Schlafwandler* und *Ulysses* versuchen ‚ihre‘ Epoche darzustellen.⁴² Bei Fontane realisiert sich dies als die Verknüpfung von historischen und zeitgenössischen Erzählstoffen, als Verbindung von Provinziellem und Urbanem, von Familiärem und Höfischem. Dieses Ausgreifen der Literatur Fontanes weist auf eine naheliegende Intention des Autors hin: Fontane zeichnet ein anschauliches, möglichst repräsentatives Bild der Bismarck-Ära, er rechnet weder mit ihr ab, noch verklärt er sie. Fontanes Realismus lässt einerseits die individuelle Wahrnehmung und Einschätzung des Lesers zu; eine gewisse intentionale Leserlenkung, hinter der sich die Ansicht des Autors verbirgt, ist andererseits auszumachen, ohne dass die realistische Darstellung davon getrübt wird. Anders gesagt: Die Probleme einer Figur – in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheit – werden eindringlich zur Darstellung gebracht.⁴³

⁴¹ Vgl. Sohns, J.-A.: *An der Kette der Ahnen. Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870-1880*, Berlin 2004, S. 295.

⁴² Die drei Epochen in den *Schlafwandlern* können durchaus als eine große, sukzessiv niedergehende Epoche gesehen werden. Hermann Brochs Verständnis von seiner Zeit ist in diesem Sinne als eine dynamische Entwicklung zu verstehen, welche nur mittels einer schriftstellerischen Kategorisierung eine adäquate Einordnung ermöglicht. Schon bei Fontane deutet *Vor dem Sturm* (...) voraus auf multiperspektivische Experimente des 20. Jahrhunderts. Die zahlreichen Figurenperspektiven tragen zum Entstehen einer neuartigen Bildlichkeit bei, in der die Zentralperspektive des durch die „Loupe“ geworfenen Blicks zwar noch nicht aufgehoben, aber in paradoxer Weise zugunsten „vielgestaltige[r]“ Figurenperspektiven zurückgenommen ist.“ (Sohns, J.-A.: *An der Kette der Ahnen*, S. 296.) Auch damit sind also (in eins mit der Wendung auf die Konstituierungsform der eigenen Epoche) Momente der Erzählmodalitäten in den ‚Epochenromanen‘ der Klassischen Moderne vorweggenommen.

⁴³ Vgl. hierzu insbesondere *Unwiederbringlich* und *Schach von Wuthenow*. Im Einzelnen Figurenbeispiel gesprochen lässt sich Folgendes beispielhaft hervorheben: „Besonders schwierig aber ist es, die Gründe der Ehekrise mit den Ursachen der politischen Dekadenz in Verbindung zu bringen. Wenn Gräfin Christine den pietistischen Konservatismus aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. vertritt, dieses „Herrschergelüst“ hinter der Maske der „Kirchlichkeit“ (176), so spiegelt ihr Schicksal zwar die Krankengeschichte des „unglückliche[n] König[s]“ (23), erklärt aber nicht die ‚Erstarkung‘ der kommenden „Blut-und-Eisen“-Ära, um deren zukünftige Krise es eigentlich geht; Christines ‚Sicherheit‘ (139) hat nur sehr entfernt mit der militärischen Aufrüstung zu tun, sie ist ein Zeichen wechselseitiger Entfremdung und Verletzung, nicht aber einseitig betriebener Annexionspolitik, die es gilt, Preußen anzulasten. Als Opfer der viktorianischen Sexualmoral oder gar als schleswigsche Emma Bovary entlarven Tugend-, ‚Rüstung‘ und Wassertod keinen spezifisch preußischen, sondern gemein-europäischen Missstand ...“ (Aust, H.: *Realismus*, Stuttgart 2006, S. 130.) In *Unwiederbringlich* ist schon im Titel der Verlust thematisiert; die Sehnsucht nach der Vergangenheit, die

Ein weiteres Charakteristikum des Realismus von Fontane ist seine Darstellung von multiperspektivischen Konstellationen.⁴⁴ Die realistische Darstellung Fontanes wird zunächst durch genaue und stimmige Beschreibungen von Personen oder ihrer Umgebung erreicht. Wenn im *Stechlin* ein Herrenhaus detailliert mit seiner Fassade, seinem Garten und seiner Inneneinrichtung beschrieben wird, entsteht ein Eindruck von Wirklichkeit, welche sinnkonstitutiv formiert wird. In *Effi Briest* führt dies zu für Fontane bezeichnenden Darstellungsstrategien. Dieser Roman gilt nicht nur als einer der Höhepunkte des Realismus, er weist auch deutlich über die bürgerlich realistische Epoche hinaus: Die Welt der Effi Briest ist nicht einfach die der Wirklichkeit; die Geschehnisse werden aus unterschiedlichen wirklichkeitsbezogenen Sichtweisen, multiperspektivisch, dargestellt. Die Figuren sind dabei zugleich die prototypischen Charaktere, welche sie paradigmatisch symbolisieren.

In Bezug auf zentrale Merkmale der drei zu untersuchenden Romane, ist hier schon in Ansätzen die Steigerung des Multiperspektivischen zu sehen, wie diese im *Ulysses* in einer Allumfassendheit der Darstellung ihren Ausdruck findet. Es ist auch schon die Typisierung von Figuren zu sehen, obwohl sie in ihrem ‚Personsein‘ realistisch dargestellt werden. Was im *Zauberberg* – bis hin zur Figur des als ‚Persönlichkeit‘ geschilderten Mynheer Peeperkorn – insbesondere auch als Aufeinanderprallen der unterschiedlichen geistigen, kulturellen und politischen Strömungen der Zeit vergegenwärtigt wird. Darüber hinaus ist bereits bei Fontane das Motiv des ‚ewig Währenden‘, des Allzumenschlichen literarisiert, womit die Figuren in einen größeren Maßstab gerückt sind. Generell ist Fontanes *Effi Briest* als ein sozialer Roman, als Gesellschaftsroman und als Zeitroman zu betrachten,⁴⁵ in dem etwa am Beispiel der Ehe die Schwierigkeiten des fontaneschen In-Einklang-Bringens veranschaulicht werden. Und wenn Thomas Mann dann in *Effi Briest* die tradierte Ordnungswelt infrage gestellt sieht,⁴⁶ setzt sich das in der Folgezeit in anderer Form fort.

Theodor Fontane und Thomas Mann ist gemein, dass sich beide, in dezidierter Weise, einer gesellschaftlichen Ethik verpflichtet fühlen, ihre damit verbundene Gesellschaftskritik jedoch

Ohnmacht der Menschen die großen gesellschaftlichen Veränderungen zu beeinflussen. In *Unwiederbringlich* ist es die emphatische Darstellung Fontanes, welche den Verlust so eindringlich und realitätsbezogen wirken lässt.

⁴⁴ Der Begriff Multiperspektivismus wird hier so verstanden, dass innerhalb eines Romans Thematik und Begebenheit aus mehreren unterschiedlichen, teilweise widersprüchlichen (Figuren-) Perspektiven dargestellt werden und gerade in dieser Widersprüchlichkeit eine adäquate Darstellungsform gelingt.

⁴⁵ Vgl. Scheuer, H.: *Singularität und Typik – Epische Planspiele zwischen Adel und Bürgertum in Theodor Fontanes Effi Briest*, in: Luserke-Jaqui, M. (Hg.): *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin 2008, S. 1.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 2.

sehr fein und unaufdringlich in ihre Romane einweben.⁴⁷ Während Mann sich dabei ironischer Darstellungen und Wendungen bedient, benutzt Fontane eine Erzählform, die das hintergründige Andeuten praktiziert und gleichzeitig den Anspruch erhebt, eine realistische Darstellung zu sein.⁴⁸ Diese realistische Darstellung Fontanes ist nicht zu verwechseln mit einem etwa ‚objektiven‘ Erzählen. So verfolgt Fontane eine subtile Leserlenkung, eine vorsichtige Beeinflussung des Lesers, was an dieser Stelle noch einmal am Beispiel von *Effi Briest* veranschaulicht werden soll: Die Empathie, ja Sympathie des Lesers wird vom Autor hervorgerufen, indem es eben die unbeschwert junge und als sympathisch dargestellte Effi Briest ist, welche mit der Härte und Unnachgiebigkeit tradierten Denkens und Handelns konfrontiert wird und schließlich daran zerbricht.⁴⁹ Dagegen wird Geert von Instetten als unnachgiebig konservativ dargestellt, als eine Person, die nicht fähig ist, das menschliche Mitgefühl vor die tradierten Geschlechterkonventionen zu stellen.⁵⁰ Jedoch ist folgender für Instetten charakterlich relevante, ja gesellschaftsklassifizierende Umstand zu beachten:

Der ‚Mythos‘, dem der Landrat Geert von Instetten glaubt gehorchen zu müssen, ist jener schon fragwürdig erscheinende „Ehrenkultus“, der im Gespräch mit seinem Kollegen Wüllersdorf als „Götzendienst“ bestimmt wird. Es ist die schon in *Irrungen, Wirungen* als „Adelsvorstellung“ und „Standesmarotte“ erkannte ‚Ehre‘, „die mächtiger war, als alle Vernunft“, die Instetten in die tödliche Konfrontation mit dem Liebhaber seiner Frau, dem Landwehrkommandanten Major von Crampas, treibt. Nach dem Duell wird er sich eingestehen, dass er sich wegen „einer Vorstellung, einem Begriff zu Liebe“ duelliert habe und dass das alles eine „halbe Komödie“ gewesen sei ...⁵¹

Die tradierte Ansicht in Anbetracht der Gesellschaftsordnung keine individuelle Wahl zu haben, wird an dieser Stelle widerlegt. Wenn gleichzeitig der herausgeforderte Duellant

⁴⁷ In Bezug auf diese Einordnung lässt sich ein Zitat von Thomas Mann über Theodor Fontane anführen: „Verantwortungsvolle Ungebundenheit: vielleicht hätte er sich das Wort zur Bezeichnung seines politischen Verhältnisses gefallen lassen“. (Mann, T.: *Der alte Fontane*, in: Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie, Frankfurt am Main 1968, S. 52.)

⁴⁸ Vgl. Mecklenburg, N.: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*, Frankfurt am Main 1998, S. 49. Fontane steht damit der *Fin-de-siècle*-Literatur deutlich näher, als der spezifischen *Décadence*-Literatur, welche eine Ästhetik ohne Ethik erstrebt. (Vgl. Scheuer, H.: *Singularität und Typik – Epische Planspiele zwischen Adel und Bürgertum in Theodor Fontanes Effi Briest*, in: Luserke-Jaqui, M. (Hg.): *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin 2008, S. 2.)

⁴⁹ Am Ende des Romanes wird die Protagonistin sogar als „Arme Effi“ bezeichnet. (Fontane, T.: *Effi Briest*, Köln 2005, S. 345.) Damit gibt der Erzähler seine darstellende Funktion auf und lässt sich, im Angesicht der lebensvernichtenden Tragik, zu einer emotionalen Kommentierung hinreißen.

⁵⁰ Dabei ist jedoch zu bemerken, dass Instetten keineswegs derartigen Gefühlen unzugänglich dargestellt wird; er ist sich der Unzeitgemäßheit, ja Unmenschlichkeit seines Handelns, welches die Gesellschaft von ihm erwartet durchaus bewusst: So rückt Fontane den Missstand von der Figur weg und lässt ihn in den tradierten Gesellschaftsvorstellungen evident werden. Das Problem der Effi Briest wird zu einem symptomatischen Problem der Gesellschaft.

⁵¹ Scheuer, H.: *Singularität und Typik – Epische Planspiele zwischen Adel und Bürgertum in Theodor Fontanes Effi Briest*, in: Luserke-Jaqui, M. (Hg.): *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin 2008, S. 6f.

Crampas sich eher aus anezogenem Gehorsam, ja der Not gehorchend, nicht aus eigenem Antrieb, dem Duell zur Verfügung stellt, wird der ganze Anachronismus des ‚Ritus‘ deutlich, der über die Person selbst gebietet. Den im Roman zunehmend offen zutage tretenden Irritationen und Problematiken, dass die Figuren sich von den tradierten Gesellschaftsvorstellungen lenken lassen, hält Fontane jedoch auch die Einsicht der Effi Briest entgegen, dass „es sehr schwer [ist], sich ohne Gesellschaft zu behelfen.“⁵² Diese Widersprüche zeigen, wie die Figuren des Romans, ja die Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts, sich an der Schnittstelle zwischen tradierten Gesellschaftsvorstellungen und den Individualvorstellungen des mündigen Subjektes befindet. Das zeigt umfassender und expliziter Fontanes *Stechlin*.

Dieser Altersroman erzählt die gesellschaftlichen Veränderungen im Laufe einer Zeitperiode und im Kontrast des Lebens von zwei Generationen. Der Roman ist arm an Handlungen und dramatischen Entwicklungen; vielmehr gelingt es Fontane, mittels einer Ansammlung von vielen kleinen Beschreibungen, Dialogen und Handlungen eine erzählerische Perspektive zu erschaffen, die auf ein Panorama der Epoche führt. So werden epochale Entwicklungen thematisiert, wie das Verschwinden der alten Gesellschaftsvorstellungen und das Aufkommen von neuen, oder die Konflikte, die sich im Miteinander unterschiedlicher Gruppierungen im Bezug auf den Wohlstand, die gesellschaftlichen Klasse und die politischen Ansichten anbahnen:

Dem Erzähler gelingt im *Stechlin* etwas Unerhörtes, was wohl gerade deshalb so auffällt, weil keine spannende Handlung davon ablenkt: die Ästhetisierung des Wilhelminischen Alltags, die Poetisierung seiner Machtstrukturen und die Imagination des historischen Wandels. Damit ist keine erkenntnistreibende bzw. billigende Verherrlichung des Bestehenden gemeint, sondern die Transformation gesellschaftlicher Systeme und geschichtlicher Prozesse in werkästhetische Strukturen. Die Gestaltungskraft des Romans beruht auf einer Ordnung, die durch das Beisammensein von etwa hundert Figuren evoziert wird, und zwar dergestalt, dass ihre ständisch-hierarchischen Bindungen, das „Bild richtiger Gliederung“ in der Gesellschaft, sowohl ansichtig werden als auch in Bewegung geraten.⁵³

Es werden sehr genau die gesellschaftliche Etikette und die geheimen ‚Spielregeln‘ gezeigt, welche die adlige Gesellschaft auszeichnen und deren Exklusivität aufrecht erhalten. Es wird nicht nur der Zusammenhang und die Abhängigkeit des Adels von der Dienerschaft gezeigt, welche erste Anzeichen einer rebellischen Gesinnung erkennen lässt; die grundlegende

⁵² Fontane, T.: *Effi Briest*, S. 328.

⁵³ Aust, H.: *Realismus*, S. 136.

Geisteshaltung und politische Opposition der aufkommenden Sozialdemokratie wird vermittelt, ohne sie reflexiv zu bewerten.

In den Modalitäten des Erzählens ist auffällig, dass die Sprache der Personen stets sehr deutlich ihre Charaktereigenschaften, gesellschaftlichen Positionen und Weltbilder verdeutlicht. Durch die Vielzahl von Dialogen gelingt es Fontane ein gesellschaftliches Panorama zu präsentieren, welches aufgrund der Dialoge einen sehr realen, plausiblen und stimmigen Eindruck hinterlässt. Dieser Altersroman – von naturgeschichtlichen und mittels des Sees Stechlin vergegenwärtigten Auffassungen geleitet – führt letztendlich zu einer Gesellschaftsvorstellung in welcher ‚sich alles fügt‘.⁵⁴ Fontanes naturgeschichtliche Vorstellungen beziehen sich dabei auf eine grundlegende Einbettung des Individuums in den Gang der Geschichte: Die individuelle Selbstbestimmtheit ändert nichts an einem umfassenden und grundsätzlichen ‚Zusammenhang der Dinge‘.⁵⁵ Was Fontane in *Der Stechlin* anstrebt und vorwegnimmt, ist jedoch auch: Die bürgerlichen Gesellschaftsvorstellungen und das Selbstverständnis verschiedener Charaktere einer märkischen Adelsfamilie werden implizit zu Anschauungsformen zeitgenössischer Kultur und ihrer jahrhundertelangen Entwicklung.

Die Disposition für die Klassische Moderne, die sich mit Fontane aufweisen lassen, werden besonders als verwirklicht sichtbar im Erzählen Thomas Manns und der Entwicklung seiner Schreibformen. Im *Zauberberg* inszeniert Thomas Mann eine repräsentative Gesellschaft am Vorabend des Ersten Weltkriegs im hermetisch in sich geschlossenen Sanatorium Berghof. Die Hermetik ermöglicht die intensive Begegnung unterschiedlichster paradigmatischer Figuren vor dem Hintergrund einer zunächst einmal realistisch dargestellten Geschichte. Die Krankheit der Sanatoriumsbewohner lässt gesellschaftliche Konventionen und die Beschränkungen durch sie zurücktreten. Die Figuren kehren ihr Innerstes nach außen,

⁵⁴ „Die Identifizierung von Geschichte als Naturgeschichte wird von Fontane in seinem Spätwerk ‚Der Stechlin‘ ausgearbeitet. In dieser Vision findet das durch die soziale Revolution aus der politischen Realität verdrängte Bewusstsein des preußischen Adels die Beruhigung seines Fortdauerns innerhalb eines natürlichen Prozesses, weil diesem die Qualität der Gerechtigkeit zukommt.“ (Bartsch, E.: *Dramaturgie der Gerechtigkeit. Tragödienerfahrung im Lichte alttestamentarischen Geschichtsdenkens*, Münster 2002, S. 156).

⁵⁵ Dieser grundlegende ‚Zusammenhang der Dinge‘ wird gleich am Anfang vom *Stechlin* auf bildhafte Weise veranschaulicht. „Alles still hier. Und doch, von Zeit zu Zeit wird es an eben dieser Stelle lebendig. Das ist, wenn es weit draußen in der Welt, sei’s auf Island, sei’s auf Java, zu rollen und zu grollen beginnt oder gar der Ascheregen der hawaiianischen Vulkane bis weit auf die Südsee hinausgetrieben wird. Dann regt sich’s auch hier, und ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe.“ (Fontane, T.: *Der Stechlin*, Berlin 2008, S. 7).

zugleich erhalten sie mehr und mehr Signifikanz für das, wofür sie im Roman vor allem stehen: für die politische, philosophische und gesellschaftliche Charakteristik der Zeit.⁵⁶

Für die Entwicklung, welche von Fontanes Gesellschaftsbeschreibung des Bürgertums dagegen im *Zauberberg* bis zur Entwurzelung des Bürgers Hans Castorp aus seiner bürgerlichen Herkunft reicht, ist auf das ‚Bindeglied‘ dieser Fortentwicklung auf die *Buddenbrooks* besonders aufschlussreich hinzuweisen. Dieser Roman steht für die Beschreibung irritationsartig aufkommender Überholungen der tradierten Gesellschaftsvorstellungen gegenüber der schließlich völligen Loslösung von Heimat und Tradition im *Zauberberg*.⁵⁷ Von Fontane aus gesehen weisen auch die *Buddenbrooks* in die Breite der in Fontanes *Stechlin* thematisierten Gesellschaft am Ende einer alten und am Anfang einer neuen Zeitperiode. Fontane hat erzählerisch entworfen, was – seiner Meinung nach – wert ist, in die neue Zeit hinübergerettet zu werden, und was mit der alten Zeit untergehen soll. In dieser allgemeinen Hinsicht kann *Der Stechlin* als ein Wegbereiter für die in dieser Arbeit untersuchten Romane gesehen werden, wenn auch im Einzelnen andere Gegebenheiten thematisiert werden.⁵⁸ Der Realismus Fontanes orientierte sich stark an den erkenntnisskeptischen Positionen der Spätaufklärung.⁵⁹ In den *Buddenbrooks* ist eine Figur wie der alte Johann Buddenbrook die Verkörperung der aufklärerischen Position. Diese erscheint jedoch nicht – im Sinne Kants – als kritische Selbstreflexion; sie ist die philosophische Legitimation für vitale und naive Tätigkeit und Tüchtigkeit. Sein Sohn ist dagegen von Überzeugungen geleitet, welche an der Romantik orientiert sind und zu einer gewissen *Décadence* führen. Die disziplinierte und pragmatische Lebenshaltung des protestantischen Kaufmanns weicht einer zunehmenden Ermattung der Schaffenskraft.⁶⁰ Am Ende dieser Verfallsreihe steht Hanno Buddenbrook, welcher sich in eine Traumwelt flüchtet und zur Annahme der Realität gänzlich ungeeignet zu sein scheint. Hier bündeln sich die

⁵⁶ Ein signifikantes Beispiel hierfür könnte sein: das Kapitel *Walpurgisnacht*, in dem die Personen, für einen Tag befreit von gesellschaftlichen Beschränkungen, ihre Gefühle, ihre Instinkte ausleben können. Als eine Parallele in anderer Darstellungsmodalität könnte man anführen: James Joyce stellt dies umfassend in der *Circe*-Episode dar, der Besuch in einem Bordell wird als Hintergrund genutzt, um radikalisierte Wünsche, Obsessionen und Traumata des Leopold Bloom zu literarisieren.

⁵⁷ In den *Buddenbrooks* lässt sich – wie in den späten Romanen Fontanes – das bürgerliche Milieu nachempfinden, aus welchem Hans Castorp stammt, und von welchem er – bei seiner Ankunft auf dem ‚Zauberberg‘ – vorgeprägt ist. Die Vielfalt der Gesellschaftsvorstellungen, mit denen er im Folgenden konfrontiert wird, sind keinesfalls völlig neue Gedankenexperimente; diese ‚modernen‘ Weltanschauungen wurzeln nicht zuletzt zutiefst in den Traditionen des – bei Fontane beschriebenen – Bildungsbürgertums.

⁵⁸ Vgl. dazu aber die Argumentation von Schärf, dass „zwischen Fontane und Thomas Mann ein Riss [geht].“ (Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2002, S. 25.) Dies wird mit dem Verweis auf eine wagnerianische Inszenierung der *Buddenbrooks* begründet.

⁵⁹ Ewert, M.: *Theodor Fontane als Essayist*, in Radecke, G. (Hg.): „Die *Décadence* ist da.“ Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende, Würzburg 2002, S. 59.

⁶⁰ Vgl. Solheim, B.: *Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in „Der Stechlin“ und „Doktor Faustus“*, Würzburg 2004, S. 69.

Vorstellungen Schopenhauers von einer ästhetisierten Welt und Nietzsches dionysischem Rausch, welcher sich in einer von Richard Wagner inspirierten Gefühlswelt manifestiert:

Die Familie Buddenbrook ist unmusikalisch solange sie gesund ist. Gerdas Musizieren mit dem Leutnant von Throta gefährdet bereits die bürgerliche Form, aber sprengt sie noch nicht. Hannos Liebe zur Musik aber ist ihrer Natur nach Rausch, Orgie, Untergangslust, Erotik und Laster. Er befreit sich vom Druck der bürgerlichen Pflicht des Schultags mit einer von Richard Wagner inspirierten musikalischen Phantasie ...⁶¹

Thomas Mann lässt in der Figur des Hanno die Auswirkungen der philosophischen und musikalischen Zeitströmungen allerdings andere Wirkung haben, als diese von Schopenhauer, Nietzsche und Wagner entwickelt worden waren. Die *Buddenbrooks* entwerfen das Zusammenspiel zwischen Protestantismus, Kapitalismus und Bürgertum in seiner Blüte und Fragilität. Im Gegensatz zu Fontanes skeptischer Differenzierung des Lebens einer adligen oder großbürgerlichen Familie beschreibt Thomas Mann die Genealogie einer Familie in den ökonomischen Niedergang und ihre psychologische Flucht in eine Traumwelt.⁶²

Thomas Manns Darstellung könnte als warnende Übertreibung dessen angesehen werden, was Fontane – in eins mit seinem ‚empathieerweisenden Erzählen‘ – als kritische Einsprengsel in seinen Romanen einbringt. In seinem Essay *Der alte Fontane* sieht Thomas Mann Gemeinsamkeiten zwischen Fontanes ironischer Distanz zur naiven Fortschrittsgläubigkeit und Prinzipienreiterei und seiner eigenen süffisanten Ironie, welche er in seinen Romanen stets als kritisches Stilmittel einsetzt. Allerdings: Das heitere Darüberstehen Fontanes über seinen Figuren und ihrer Geschichte verhindert moralische Pedanterie; es gelingt Fontane, seine politischen und gesellschaftlichen Anliegen in einem fast heiteren Ton vorzubringen und in sein realistisches Erzählen einzuweben.⁶³ In Bezug auf diese Anliegen beschreibt Fontane beispielsweise technische Neuerungen, gepaart mit einem, von bestimmten Figuren

⁶¹ Kurzke, H.: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1997, S. 77.

⁶² Viele der frühen Kritiken der *Buddenbrooks* sehen in der Schilderung des Niedergangs eine politische Kritik, welche mal die Herrschaft der Ökonomie und der daraus folgenden Entstehung der Gesellschaftsklassen thematisiert, mal die Dekadenz des Großbürgertums veranschaulicht. Die frühe Kritik der *Buddenbrooks* erkennt jedoch auch schon die Darstellung des „Weltenlaufs“, welche, ohne bestimmte Kritik, den Fokus auf die Schilderung der gesellschaftlichen, psychologischen und historischen Entwicklung legt. Vgl. hierzu GKFA Bd. 1. Kommentar, S.118ff.

⁶³ Zu Thomas Manns Fontane-Lektüre vgl. Wimmer, R.: *Theodor Fontane und Thomas Mann im Dialog*, in *Theodor Fontane und Thomas Mann*, Frankfurt am Main 1998, S. 113-122.

getragenen vorbehaltlosen Fortschrittsglauben, welcher auf die Zeit nach dem bürgerlichen Realismus verweist.⁶⁴

Im *Stechlin* sind es vor allem Sprachgestaltung und Dialoge der Charaktere, welche – im Sinne eines „Vielheitsromans“⁶⁵ – die unterschiedlichen Sichtweisen und Auffassungen der Figuren zur Anschauung bringen. Diese Fülle der Darstellung bietet nicht nur einen umfassenden Einblick in die Gesellschaft der damaligen Zeit, sie führt vielmehr auch auf weitreichende Befunde zur Entwicklung des Romanschreibens. So lässt sich – im Blick auf den *Stechlin* – gar eine Zustandsbeschreibung des deutschen Romans am Ende des 19. Jahrhunderts vornehmen:

Am Ende des Jahrhunderts erschienen, könnte *Der Stechlin* entschieden den Abschied vom Realismus anzeigen. Verabschiedet wären dramatische Handlung, Konzentration auf die Struktur des Individualromans, ‚runde‘ Figurenpsychologie, narrativer Bogen. Am Ende könnte dieser Roman aber auch einen Höhepunkt des Realismus anzeigen. In den Blick rücken dann symbolische Vernetzung der Welt, diskursive Einrichtung von Lebensräumen und Themenfeldern, Facetten des Zeitenwechsels, Auflösung des Starren und Kompakten im Ambivalenten.⁶⁶

Dieser „Höhepunkt“ des Realismus ließe sich so auch als ein Vorzeichen der weiteren Romanentwicklung lesen – jedenfalls hinsichtlich der in dieser Arbeit untersuchten Romanwerke.⁶⁷

Dazu lässt sich unter anderem konstatieren: Anfang des 20. Jahrhunderts nehmen Romanautoren zunehmend stilistische Freiheit in Anspruch, Realismus und Naturalismus

⁶⁴ Melusine verkörpert z. B. mit ihrem Interesse an Torpedobooten, Tunnel unter dem Meer und Ballons als Transportmittel, die unreflektierte Fortschrittsgläubigkeit, von der es zur Technologieverherrlichung einen fließenden Übergang gibt. Ihr Interesse für Krieg und Gewalt lässt sich psychologisch als eine Faszination für konstruktive und auch destruktive Gestaltungsmöglichkeiten mittels einer industriellen Maschinerie deuten. Die Erweiterung des Möglichen scheint für sie etwas Positives an sich zu sein, das Auftauchen von ungeahnten Entwicklungsmöglichkeiten wirkt als eine Elementarmacht, jenseits von Gut und Böse. So ist es für die paradigmatische Literarisierung der fortschrittsgläubigen Melusine bezeichnend, dass sie sich weigert, das Eis auf dem *Stechlin* aufzuschlagen mit der Begründung, dass sie nicht in die Elemente, nicht ins Elementare eingreifen will. Diese Charakteristik der Figur der Melusine bis zum Irrationalen, lässt Schwächen und Brüche in dem von ihr symbolisierten ‚Zeitgeist‘ zutage treten. Indem die Figur der Melusine aus dem zeitgeschichtlichen Rahmen herausfällt, bleiben ihre Auffassungen so in diesem Kontext relativiert.

⁶⁵ Tanzer, H.: *Theodor Fontanes Berliner Doppelroman: „Die Poggenpuhls“ und „Mathilde Möhring“: ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne*, Paderborn 1997, S. 20. Die Einschätzung von Tanzer bezüglich des Doppelromans lässt sich – in seinem Facettenreichtum bezüglich Figuren bzw. gesellschaftlichen Ausprägungen – auch auf den *Stechlin* anwenden.

⁶⁶ Aust, H.: *Realismus*, Stuttgart 2006, S. 138.

⁶⁷ Vgl. dazu auch Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 8. Hinsichtlich dieser Romanform „Der Roman im 20. Jahrhundert ist demnach die Geschichte einer literarischen Form, die so flexibel ist, dass sie auch unter den erkenntnistheoretischen Bedingungen des Relativismus den Anspruch auf Universalität und damit Totalität aufrecht zu erhalten vermag.“

treten hinter neue literarische Strömungen zurück. Im *Stechlin* von Theodor Fontane sind bereits eine Vielzahl von Brüchen, Umwälzungen und Irritationen zur Darstellung gebracht, welche – als kritische Einsprengsel eingebettet in ‚tradiertes Erzählen‘ – Vorverweise auf künftiges Romanerzählen in den drei untersuchten Romanen in sich fassen.

Die wesentliche Zäsur nach 1900 in der deutschen Literatur ist, dass es zu einer umfassenden und vielfältigen Perspektivierung der Realität kommt, die nach autorspezifischen Vorstellungen ausgearbeitet wird. Eine Übergangsform repräsentieren die *Buddenbrooks*: den soziokulturellen Kontext der Romane des späten 19. Jahrhunderts behält Thomas Mann bei. Der Roman wird jedoch als ästhetisch konfigurierte Stilisierung der Epochenrealität entworfen. Während von vielen modernen Autoren das realistische Erzählen als unzeitgemäß verworfen wird, nutzt Thomas Mann in seinen Romanen diese Darstellungsmodalität als eine Inszenierung, die zugleich aus der geschlossenen Romanform gelöst wird.⁶⁸ Der ungeheure Einfluss der *Buddenbrooks* ist gewiss nicht zuletzt auf die darin gewahrte gewohnte Lesbarkeit des Romans zurückzuführen. Thomas Mann schafft den Spagat zwischen einer unterhaltsamen Erzählung über den Niedergang einer Lübecker Großbürgerfamilie und einer intellektuell herausfordernden Literarisierung von kulturellen Einflüssen, seien es der schopenhauersche Pessimismus, der Lebensbegriff Nietzsches oder das Leitmotiv nach Wagnerschem Vorbild:

Schopenhauers Pessimismus kann als Leitfaden des geschilderten Niedergangssyndroms verstanden werden. Nietzsches Vitalismus kann man die Patenschaft für die biologische Degeneration der Familie durch die geschilderten vier Generationen hindurch zuschreiben. Und man mag die musikalische Strukturierung des Ganzen als eine „Symphonie in vier Sätzen auf das Thema des Verfalls“ interpretieren. Von all dem unangetastet bleibt die Eigenständigkeit der dargestellten Welt, die man durch die Lektüre herzustellen vermag.⁶⁹

Die persönlichen Eindrücke und Erlebnisse des jungen Thomas Mann trafen offensichtlich einen Nerv des Zeitgeistes, die subjektive Literarisierung Manns stellte – in ihrer Lesbarkeit und entsprechendem Einfluss – anscheinend eine für die Rezipienten treffende Beschreibung der zeitgenössischen Gesellschaftsumstände dar. Dies ist umso bemerkenswerter, als historische Ereignisse – abgesehen vom Ersten Weltkrieg im *Zauberberg* – eher am Rande geschildert, ja humorvoll dekonstruiert werden, wie z. B. die Revolution von 1848.

⁶⁸ Vgl. Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 31.

⁶⁹ Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 30.

Für die folgenden Untersuchungen heißt dies: Von Fontane ausgehend lässt sich eine aufschlussreich lesbare Art der ‚Schritte in die Moderne‘ über das Erzählen Thomas Manns bis hin zu den Verfallsdarstellungen eines Hermann Broch und selbst auch zu Erzählstrategien des Dubliner Alltags auf der ‚Folie‘ der homerischen Odyssee von James Joyce rekonstruieren. Auf eine mögliche Lesart von literarischer Entwicklung innerhalb der Klassischen Moderne ist somit zu den drei ‚Epochenromanen‘ hingeführt, die es zu entwickeln gilt. Das wenn auch nur begrenzte Eingehen auf Fontane eröffnet doch bereits den Blick auf eine literarische Entwicklung, die es mit den drei ‚Epochenromanen‘ zu entwickeln gilt.

1.1.4.2. Von der Avantgarde zur Klassischen Moderne

Die drei zu untersuchenden klassisch-modernen Romane sind gerade auch von avantgardistischen Formen der Darstellung beeinflusst – wenn auch in deutlich unterschiedlicher Intensität. In den zeitgenössischen Betrachtungen waren die Grenzen zwischen Avantgarde und den Erzählformen der Klassischen Moderne allerdings nicht klar gezogen.⁷⁰ So soll es hier nicht um grundsätzliche Klärungen, sondern um für die Romananalyse wichtige Befunde gehen.

Vorab: Der Mehrheit der avantgardistischen Literaten ging es nicht um ideologische Initiationen; vielmehr war es eine Form von praxisbezogenem Experimentalismus, welcher hinter der neuen literarischen Strömung stand.⁷¹ Im weiteren Verlauf der avantgardistischen Stilexperimente kamen jedoch vermehrt auch Theorieansätze, ja gesellschaftspolitische Reformgedanken auf, welche in die literarische Darstellung Einzug erhielten:

In der Epoche der Klassischen Moderne wollten die Avantgardisten Gesellschaft und Kunst zugleich reformieren. Dieses Anliegen ließ sich aber kaum direkt in Bildern ausdrücken, zumal die Avantgarden gerade den platten Realismus bei der Verkündung sozialer Botschaften überwinden wollten. Die logische Konsequenz dieses Dilemmas machte das Interesse an Theorien zu einem unerlässlichen Bindeglied zwischen der Kunst, der Gesellschaft und der Politik.⁷²

⁷⁰ Vgl. hierzu „Alles, was modern war, schien auch avantgardistisch.“ (Beyme, K. v.: *Das Zeitalter der Avantgarden*, S. 34)

⁷¹ Vgl. Beyme, K. v.: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, S. 251.

⁷² Ebd., S. 221.

Innerhalb der Klassischen Moderne sind dagegen traditionelle Ästhetik und Schreibformen erweitert und modernisiert worden. Die Krise der modernen Gesellschaft, mitsamt einem sukzessiv als unzureichend wahrgenommenen Ausdruck des literarischen Avantgardismus, führte auf modernisierte Reflexionen der vertrauten Ästhetik, welche die neuen Komplexitäten und Problematiken durchdringen und darstellen sollten.

Dabei stellt die Literatur der Klassischen Moderne die Autonomie des Künstlers sowie die Legitimation des individuellen Ausdrucks nicht infrage. Sie gibt beispielsweise das tradierte Recht des Autors auf Lenkung der Rezeption nicht aus der Hand. Dies soll jedoch keineswegs zu Lasten einer unkritischen Passivität des Lesers gehen; die Symbiose etwa von Perspektivismus und Leserlenkung entwickelt sich zu einer traditionell-modernen Erzählform, welche mit der Perspektivierung zugleich die Wege – wie in den Epochenromanen – zu einer neuen „Ganzheitlichkeit des Weltbildes“ weisen soll.⁷³

Hinzu tritt die Tatsache eines variantenreichen Stilpluralismus, der im Folgenden differenziert zu interpretieren ist. Dessen größerer Kontext die Tendenz ist, dass die seit der Aufklärung gewonnene Selbstbestimmung des Individuums den Unwägbarkeiten der modernen Gesellschaft ausgesetzt ist, mit denen dessen ganze Hilflosigkeit und eigentliche Unfreiheit offenbar wird. Die Annahme von Selbstbestimmtheit wird gesellschaftlich und auch philosophisch infrage gestellt. Dagegen kann die erzählerische Herangehensweise eben diese Missstände und Brüche darstellen, um daraufhin ‚Lösungen‘ für deren Überwindung zu entwerfen.

Dabei haben Rückverweise auf historische bzw. Traditionsbestände in den drei zu untersuchenden Romanen eine wesentliche Funktion für das Entwerfen von Lösungen. Die häufigen Verweise auf frühere auch antike Motive und Thematiken treten in den Dienst eines interpretativen Spiegels der modernen Gesellschaft; gleichzeitig fungieren sie als kulturgeschichtliche Antezedenzen für moderne Ausprägungen und Wahrnehmungen. Ausmaß und Modalität dieser ‚Rückgriffe‘ gerade im Roman sind so pointiert worden:

⁷³ Vgl. hierzu Jauß, H. R.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main 1989, S. 249. Diese ‚Ganzheitlichkeit‘ ist aber auch in Frage zu stellen. Die Grenzen dieses Anspruchs werden ebenfalls thematisiert: Die Literatur der Klassischen Moderne ist keineswegs als unmittelbares Kontinuum des Traditionalen zu verstehen; die Illegitimität des Erzählers etwa für sich diesen traditionellen Ausdruck zu beanspruchen, gar bis zum dargestellten Scheitern des Romans, wird offen thematisiert; unterzieht sich selbst der kritischen Reflexion. Auch wird der Leser selbst zu einem integralen Bestandteil des Werkes: die Erzählung gibt der Konstitutionsaktivität des Lesers Raum bzw. fordert sie heraus – im Rahmen der vorgegebenen Erzähltechnik.

Die größte Vergangenheitstiefe, das dichteste Geflecht offener oder verdeckter intertextueller Anschluss- oder Verweisungsbezüge auf Konstellationen der literatur- und kulturgeschichtlichen *longue durée* und insgesamt auch die komplexesten und ergiebigsten Problemanlagen weist jenes Genre auf, in dem man mit Fug und Recht zugleich die eigentlichste Domäne der klassischen Moderne erkennen kann: die Erzählliteratur und die experimentelle Großgattung des klassisch-modernen Romans. Hier wie nirgendwo sonst kommt es zu Wiederholungs-, -Variations- und Überschreibungsstrukturen, zu Rückgriffen auf die großen traditionellen Bestände und zu deren aktualisierender Instrumentalisierung und Transformation in einer Dichte und Intensität, die auf ein grundsätzliches und systematisches Bedürfnis hinzuweisen scheint und einigen Aufschluss verspricht über das Projekt und die Ambition der literarischen Moderne im Selbstverständnis ihrer führenden Repräsentanten.⁷⁴

Innerhalb der Theorie des Romans sind die Überlegungen von Georg Lukács für das Argumentieren mit derartigen Rückgriffen bezeichnend, mit denen die moderne Kunst der Möglichkeit und der Notwendigkeit gerecht wird seine Analyse der Subjektivität, Reflexivität und Produktivität miteinander zu verbinden. Es ist diese Nachahmung von „Seinstotalität“, welche die Kunst noch einmal in die Lage versetzt, so Realität zu ästhetisieren:

Es ist ein neues, paradoxes Griechentum entstanden: die Ästhetik ist wieder zur Metaphysik geworden. Zum ersten, aber auch zum letzten Male. Nachdem diese Einheit zerfallen ist, gibt es keine spontane Seinstotalität mehr.⁷⁵

Das heißt in Lukács' Argumentation aber weiterhin: Die moderne Darstellung des Kontrastes zwischen Subjekt und Umwelt ist als eine emanzipatorische Distanzierung von der tradierten homerischen „Einstoffigkeit“ zu verstehen. Der moderne Roman wird gewissermaßen zum Gegenmodell des tradierten Romans, der das Subjekt in seine Umwelt harmonisch, ja teilweise unreflektiert einbettet:

In Lukács' Erzählung vom Paradiesverlust durch die Fähig- und Notwendigkeit, jede Form der Unterscheidung mit einem Akt der Reflexion zu begleiten, firmiert die Moderne als auf Dauer gestellte Katastrophe einer ursprünglich gedachten Einheit; und *in* der Moderne, der unseligen Zeit, wirkt die *Person* (...) als das aus den Kräften der ironischen Gestaltung gewonnene Symbol.⁷⁶

⁷⁴ Frick, W.: *Avantgarde und longue durée*, in: Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 100.

⁷⁵ Lukács, G.: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Bielefeld 2009, S. 30.

⁷⁶ Fohrmann, J.: *Über analoge und diskrete Kommunikation Georg Lukács, der Erste Weltkrieg und Die Theorie des Romans*, in: Hebekus, U. / Stöckmann (Hg.): *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, München 2007, S. 119.

Man kann schlussfolgern: Der moderne Roman hat die Möglichkeit, die Heterogenität der modernen Zeit darzustellen. In ihm kann die Perspektive einer Figur als eine Möglichkeit dazu, und als ein Teil des Ganzen dargestellt werden.

Letztendlich ist es der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, welcher für Lukács zu einer Zäsur wird, die auch – so ist naheliegend – eine neue literarische Moderne beginnen lässt. Diese Krise des Ersten Weltkrieges stellt Lukács als eine kulturelle Krise dar, in der es unabdingbar ist, die tradierten Kulturauffassungen zu erneuern, um diese nicht durch Ereignisse von Außen – wie die zerstörerischen Auswirkungen eines Krieges – sich vollziehen zu lassen.

In Bezug auf die drei zu analysierenden Romane lässt sich für die erzählerische Realisierung der literarischen Moderne – im Spannungsfeld dieser kulturellen Krise – vorab feststellen: Insbesondere im *Ulysses* wird eine Vielzahl, ja eine umfassende Darbietung von Stilexperimenten geboten, welche jedoch weit über eine bloße Ansammlung von Stilexperimenten hinausgeht. Vielmehr werden diese literarischen Stile zu einem Spektrum der Erzählmöglichkeiten überhaupt und zu einer umfassenden Darstellung von modernem ‚Welterfahren‘ durchlaufen. Auf diese jeweiligen Modalitäten des Erzählens ist detailliert in den Roman-Teilen der Arbeit einzugehen.

1.2.3. Zur philosophischen Orientierung der drei Romanautoren – insbesondere mit Bezug auf den *Zauberberg*

Obwohl die drei Romankonzeptionen in ihrer Wendung auf die Zeitverhältnisse und darin in ihrem erzählerischen Zugriff auf das Epochale dieser Verhältnisse vergleichbar erscheinen, sind die philosophischen Hintergründe sehr unterschiedlich. James Joyce ließ sich in hohem Maße von seinen Studien (insbesondere zu Thomas von Aquin) bzw. der ‚aristotelischen Seinsvorstellung‘ leiten;⁷⁷ Hermann Broch nahm unterschiedliche philosophische Strömungen reflexiv auf, um sie zu einem ethischen Wertekonstrukt umzuformen; bei Thomas Mann dagegen lässt sich eine philosophische Linie von Immanuel Kant über Arthur Schopenhauer

⁷⁷ Vgl. Ellmann, R.: *James Joyce*, Oxford 1982, S. 342. „Furlan was in a phase of enthusiasm for Schopenhauer and Nietzsche, which Joyce tried to choke by urging that Thomas Aquinas was the greatest philosopher because his reasoning was ‘like a sharp sword.’” Vgl. Ellmann, R.: *Ulysses on the Liffey*, New York 1972, S. 22. “...he [Stephen] proclaims Aristotle’s definition of the soul from *De Anima*: ‘The soul is in a manner all that is: the soul is the form of forms. Tranquillity sudden, vast, candescent: form of forms.’ The essential virtue of the soul is not embattlement but freedom.” Vgl. hierzu auch Hibbs, T. S.: *Portraits of the Artist: Joyce, Nietzsche, and Aquinas*, in: Ramos, A. (Hg.): *Beauty, Art, and the Polis*, Oxford 1982, S. 117-137.

zu Friedrich Nietzsche hervorheben. Darauf Bezug nehmend wird im Folgenden *eine* philosophische Entwicklung in die Klassische Moderne als orientierend aufgegriffen, die im Besonderen auch für Sinnzusammenhänge im *Zauberberg* relevant geworden ist. In die detaillierte Romanauslegung ist damit noch nicht eingetreten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden wachsende Zweifel an Immanuel Kants Transzendentalphilosophie laut: an der Konzeption vom menschlichen Bewusstsein als einem transzendentalen Ich. Innerhalb der Romane des 19. Jahrhunderts blieb diese Vorstellung vom Subjekt noch weitgehend bestehen. Mit den philosophischen Strömungen, die nicht zuletzt als Gegenreaktion auf Kant zu verstehen sind, wurden jedoch neue erkenntnistheoretische Rahmenbedingungen geschaffen. Es sollen dafür zunächst philosophische Hintergründe von Seiten Schopenhauers und dann vor allem durch das Denken Nietzsches hervorgehoben werden.

Für Schopenhauer hat sich die Frage nach der apriorischen Geltung von Kants transzendentaler Bewusstseinsvorstellung gestellt. Demgegenüber ist Schopenhauers Philosophie vom Willen die Funktion zugekommen, die Dynamik der Veränderung als individuellen Willensakt auszulegen. Stöckmann problematisiert diese von Schopenhauer dem Willen zugesprochenen Sinnkompetenzen:

Vielmehr ist der Wille in einer eigentümlichen Entleerung seines metaphysischen Sinnversprechens nur mehr Name, nur mehr (‘leerer’) Signifikant für eine unhintergehbare Abwesenheit und eine unstillbare temporale Dynamik, die dem Zeitbegriff alle angestammten transzendentalen Charakteristika – Ordnung, Sukzession, Kohärenz – nimmt. Damit trägt sich auf der Kehrseite einer metaphysischen Gründung, die den Willen zum Fundament ihrer Welterfahrung erklärt, ein apperzeptionstheoretischer Zweifel ein, der alle apriorischen Möglichkeiten kognitiver Einheitserfahrungen und bewusstseinsförmiger Synthesen tilgt.⁷⁸

Mit der Tilgung dieser Synthesen, sieht sich die Mündigkeit des Individuums den umfassenden Komplexitäten der Umwelt ausgesetzt. Sie zu bewältigen wird innerhalb der Klassischen Moderne nicht selten als eine Hinwendung zur Vorstellung des Willens als dem *principium individuationis* dargestellt.⁷⁹

⁷⁸ Stöckmann, I.: *Der Wille zum Willen*, Berlin 2009, S. 26.

⁷⁹ „Unter Individuen versteht Schopenhauer dabei das ‚gleichartige Viele‘, so dass das *principium individuationis* vorrangig unter dem Aspekt der numerischen Vervielfältigung gesehen wird. (...) So ist allein schon die Tatsache, dass Schopenhauer überhaupt eine Individuationsprinzip annimmt, das zu dem Wesen der Dinge – sei es das allgemeine, der Wille als Ding an sich, sei es das bestimmte, die Idee – hinzutreten muss, um

Im gestalterischen und erschaffenden Willen werden die Konflikte und Widersprüche der widerstreitenden Vorstellungen, Ansichten und (gesellschaftspolitischen) Bewegungen ‚angestoßen‘, sind darin aber auch vereinigt.⁸⁰

Auf die drei Romane gewendet: Eine derartige Vereinigung der Konflikte ist das Ziel, welches den jungen Hans Castorp – zwischen den Lehrmeistern Settembrini, Naphta und Peepkorn – umtreibt; den ohnmächtigen Esch fast, und den ‚sachlichen‘ Huguenau ganz in seinen Wahn treibt; tendenziell betrifft dies auch die Erfahrungen des Leopold Bloom, der – weit gereist wie Sindbad der Seefahrer – umfassenden Eindrücken ausgesetzt ist und diese in sich vereinigt.

In dieser Hinsicht durchleben die literarischen Figuren im *Zauberberg* (und allgemein gefasst in den *Schlafwandlern* und *Ulysses*) zeitentsprechende Abenteuer, für die Modalitäten der Schopenhauer’schen Willensphilosophie Erläuterungsansätze bieten:

Seine [Schopenhauers] Modernität besteht darin, in der Unterscheidung zwischen dem Willen als metaphysischem ‚Ding an Sich‘ und seiner als bloßen Erscheinungen gedachten Vielheit einen ‚leeren‘, vordifferenzialen Grund sichtbar zu machen, dessen Bewegungen zunächst jede Bedeutung, jede Referenz auf einen äußerlichen Sinn zurückweisen und sich zum selbstbezüglichen Zeichen verschließen. Während der Wille als differenzloser Sinn figuriert, bringen die Objektivationen des Willens diesen vordifferenziellen Sinn zur Vielheit seiner sinnhaften Erscheinungen, die Sinn dadurch herstellen, dass sie fortlaufend differenzielle Positionen zueinander einnehmen.⁸¹

Auf die Romane bezogen: Es sind die wiederstreitenden Willensvorstellungen, welche sich letztendlich innerhalb der literarischen Moderne als Stilpluralismus und Polyperspektivismus ausdrücken. Diese unterschiedlichen und oft gegensätzlichen Ansätze bilden das Spektrum

ein Individuum zu konstituieren, Ausdruck einer methodischen Übereinstimmung seiner Auffassung mit der Grundannahme der scholastischen Disputation über das *principium individuationis* ...“ (Köbler, M.: *Empirische Ethik und christliche Moral*, Würzburg 1999, S. 214.)

⁸⁰ Vgl. hierzu die Interpretation des ‚schopenhauerschen Willens‘ in Stöckmann, I.: *Der Wille zum Willen*, Berlin 2009, S. 50. „Weil der Wille als „Ding an sich“ unteilbar und selbst grundlos ist, folgen die Erscheinungen dem *principium individuationis*, das ihre Vielheit und ihre Differenz begründet. Während der Wille außerhalb von Raum und Zeit liegt und als blinder Drang Begehren folgen lässt, realisieren sich die Erscheinungen als seine ‚Objektivationen‘, die einen unstillbaren Widerstreit anstoßen. Dieser Konflikt der vielen Einzelwillen treibt fortlaufend Erscheinungen einer höheren Stufe hervor, die aber die ontologisch niederrangige bestehen lässt und als Analogon in sich aufnimmt. Analogisch sind die Einzelwillen, weil sie sich zwar als Rangfolge unterschiedlicher Objektivationsstufen darstellen, aber in sich denselben Grund ihrer Hervorbringung reproduzieren. Jede Objektivation, gleich welchen Rang sie in der ontologischen Hierarchie einnimmt, bildet lediglich die Wiederholung jenes inneren Antagonismus, mit dem sich der Wille – wie in einer Form endloser Selbstverzehrung – hervor- und zur Anschauung bringt ...“

⁸¹ Stöckmann, I.: *Der Wille zum Willen*, Berlin 2009, S. 52.

des modernen Erfahrens und sind der Ausgangspunkt eines Ringens um wirklichkeitsgemäßes ‚Ganzens‘.

So wird die realitätsbezogene Erzählung, fußend auf den komplexen und unentwirrbar erscheinenden antagonistisch-interdependierenden Wahrnehmungsfragmenten zum Ziel des Romanerzählens. Ihre literarische Zusammenführung im Roman erwirkt eine Darstellung, die darin der Schopenhauerschen Vorstellung einer Vereinigung widerstreitender Ansichten nahezu liegen scheint.

Dafür ist auch geltend zu machen, dass *Die Welt als Wille und Vorstellung* nicht als grundsätzliche Kritik an Kants Philosophie zu verstehen ist; vielmehr sah Schopenhauer in ihm einen revolutionären Vordenker, dessen Philosophie, als Vorlage und Reibungspunkt, zu kritisch hinterfragenden eigenen Vorstellungen zu nutzen sei. So ist Schopenhauers Vorstellung vom Willen als ein fortwährender Drang zu verstehen, der durch das unstillbare Begehren gespeist wird und somit unstatistisch und beweglich bleibt. Es rückt der persönliche und gesellschaftliche Konflikt in den Vordergrund, welcher anhand der unterschiedlichen einzelnen Willensausprägungen entsteht.

Nach Schopenhauer führt so der Wille nicht zu einer geschlossenen und einheitlichen Daseinswahrnehmung. Mittels dieser Erkenntnis ist es daraufhin Aufgabe, eine höhere Idee hervorzubringen, welche den Widerstreit und den Konflikt überwindet:

Wenn von den Erscheinungen des Willens, auf den niedrigeren Stufen seiner Objektivierung, also im Unorganischen, mehrere untereinander in Konflikt geraten, indem jede, am Leitfaden der Kausalität, sich der vorhandenen Materie bemächtigen will; so geht aus diesem Streit die Erscheinung einer höheren Idee hervor, welche die vorhin dagewesenen unvollkommeneren alle überwältigt ...⁸²

Indem Schopenhauer in der Kontraktion der verschiedenen Stufen der Objektivierungen des Willens eine Wegbereitung für innovative Ideen und Vorstellungen sieht, kann man in ihm einen Wegbereiter für Intentionen des Entwerfens von Zeitpanoramen der ganzen Epoche sehen, welche von Nietzsche anders entworfen wurde.

Ein anderer Aspekt des philosophischen Hintergrundes ist insofern von Nietzsche her geltend zu machen.

⁸² Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München 2008, S. 205.

Nach allgemeiner Auffassung sah Thomas Mann in Friedrich Nietzsche den bedeutendsten Wegbereiter der Moderne.⁸³ So sei es der Weitsichtigkeit Nietzsches zuzuschreiben, dass er gesellschaftspolitische und kulturelle Entwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwegnahm. In der Sache: Seine Polemik stellte Nietzsche in den Dienst einer radikalen Aufklärung, an deren Ende eine theatralische Lebensverherrlichung stand. In der Radikalität der Werke seiner letzten Schaffensphase wird das Diesseits totalisiert, zum zentralen philosophischen Fixpunkt erhoben. Das Leben wird zum Wert an sich, zum erhaltenswerten und begehrenswerten absoluten Wertezentrum, wie Valk die in dieser Hinsicht geläufigen Thesen Nietzsches resümiert:

Was dem Leben dient, ist mit Nachdruck zu fördern, was sich hingegen als abträglich erweist, sei es der sklerotische Historismus des 19. Jahrhunderts, sei es das restriktive Wertekorsett der bürgerlichen Gesellschaft, muss ohne Rücksicht überwunden werden. Nietzsche propagiert eine „Umwertung aller Werte“, die zum Ausbruch eines neuen Zeitalters führen soll. Als dessen Repräsentant figuriert der sogenannte Übermensch, der aus dem Bannkreis des sokratischen Rationalismus und christlichen Spiritualismus heraustritt, um wie ein Künstler in schöpferischer Autonomie und ohne Jenseitsorientierung seine Lebenswelt zu gestalten.⁸⁴

Wenn Nietzsche in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben zum Thema macht, bezeichnet er sich selbst als „Modernen“, als Angehöriger einer Gruppe, die sich in ihrer kulturellen Identität aus der Klassik hervorgehend versteht.⁸⁵ Dem wirkt die zunehmende Dynamisierung, welche Nietzsche als Ursache für entwurzelnde Fluktuationsprozesse ausmacht, entgegen. Diese Entwicklung beschreibt er als ein „Durcheinanderfluten der Menschen“, welche sich in einer „Polyphonie der Bestrebungen“ ausdrückt.⁸⁶

Diese Polyphonie wird – als Charakteristikum der modernen Gesellschaft – zu einem kulturellen Konglomerat, welches sich in unterschiedlich interdependierenden Strömungen zu

⁸³ Die umfassende Bedeutung Friedrich Nietzsches für die Klassische Moderne wird sowohl unter den zeitgenössischen Schriftstellern dieser Epoche, als auch unter den heutigen Literaturwissenschaftlern kaum bestritten. „Friedrich Nietzsche steht am Beginn einer Moderne, die sich selbst als krisenhaft erfährt und dieser Krisenerfahrung zumindest anfangs mit einem mentalen Rückzug in die Historie begegnet.“ (Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 1)

⁸⁴ Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 2.

⁸⁵ Vgl. hierzu Nietzsche, F.: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in KSA 1, München 1999, S. 237f. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass Friedrich Nietzsche die Definition des Begriffs „Moderne“ nicht als Abgrenzung, gar als Überwindung bezüglich des Begriffs „Antike“ gebraucht, wie es im Jahre 1886 im Magazin der literarischen Vereinigung „Durch!“ erfolgte. Nietzsche erkennt die klassische Kultur, die Antike, als gegebene Wurzel für moderne kulturelle Entfaltung.

⁸⁶ Nietzsche, F.: *Von den ersten und letzten Dingen*, in: KSA 2, München 1999, S. 44.

einem neuen multiperspektivischen Zeitalter entwickelt. Diesem Ganzen einer Polyphonie der Bestrebungen ist jedoch Nietzsches Postulat einer Krisis der europäischen Kultur entgegenzustellen. Wie sich dies beispielsweise zeigt, wenn er den aufkommenden Stilpluralismus als Zeichen einer sich sukzessiv steigernden Intellektualität sah und darin als den menschlichen Instinkten diametral gegenübergestellt.⁸⁷

In diesem Sinne stellt er sich in seinem Spätwerk (die *Götzen-Dämmerung* schrieb er im „Schicksalsjahr“ 1888) radikal gegen eine Ausprägung von kultureller Moderne, die sich ‚instinktentartend‘⁸⁸ als *laissez-aller*, gerade auch in Politik und Kunst auf eine freie Entwicklung auswirkt:

In solchen Zeiten, wie heute, seinen Instinkten überlassen sein, ist ein Verhängnis mehr. Diese Instinkte widersprechen, stören sich, zerstören sich unter einander; ich definierte das *Moderne* bereits als den physiologischen Selbst-Widerspruch. (...) [D]er Anspruch auf Unabhängigkeit, auf freie Entwicklung, als *laissez aller* wird gerade von Denen am hitzigsten gemacht, für die kein Zügel *zu streng wäre* – dies gilt in *politicis*, dies gilt in der Kunst. Aber das ist ein Symptom der *décadence*: unser moderner Begriff ‚Freiheit‘ ist ein Beweis von Instinkt-Entartung mehr. –⁸⁹

Die kulturelle Entwicklung droht für Friedrich Nietzsche zu einer überkultivierten Zivilisation zu degenerieren, zu einem kraft- und gestaltungslosen Relativismus. In ästhetisch-literarischer Hinsicht bemerkt Nietzsche darin eher die Möglichkeit für einen eskapistischen Gefühlszustand des Stillstandes. Die Innovation läuft für ihn Gefahr, in der Ästhetik verhaftet zu bleiben; eine erneuernde Dynamik ist darin für Nietzsche nicht zu erkennen.⁹⁰

Das Verschwinden von individueller Persönlichkeit und kultureller Identität führe zu einer selbstreflexiven Beharrung, ja zu einer Auflösung der kulturellen Tradition. Dementgegen strebt Nietzsche eine kulturelle Erneuerung an, indem er ein Kunstideal postuliert, welches die Literatur von „Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine, Goethe“ vorgibt und den Weg zu einer „weisen und harmonischen Lebensführung“ weist (KSA 2, S. 453):

Der Kanon von Namen, den Nietzsche aufstellt – nicht mehr Aischylos, sondern Sophokles, nicht Shakespeare, sondern Racine – offenbart ein emphatisches Bekenntnis zur Klassizität, mit den Kategorien der *Geburt der Tragödie* geredet: zum Apollinischen, und zwar zu einem solchen, das aus

⁸⁷ Vgl. Nietzsche, F.: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: KSA 3, München 1999, S. 474f.

⁸⁸ Vgl. Nietzsche, F.: *Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, in KSA 6, München 1999, S. 143.

⁸⁹ Nietzsche, F.: *Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, S. 143.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 148f.

dem dialektischen Verbund mit dem Dionysischen herausgelöst scheint, welches hinter dem Horizont von Nietzsches neuer Philosophie offensichtlich verschwunden ist. Der apollinische Menschen- und Kunststypus Goethes kann deshalb nun – was der frühe Nietzsche ihm noch versagt hat und der späte ihm wieder versagen wird – die höchste Erscheinungsform des Mensch- und Kunstseins bilden.⁹¹

Auf diesem Höhepunkt von Nietzsches Schaffensphase („der große Mittag“)⁹² sieht dieser eine Möglichkeit für den Menschen, das Leben und die Kunst in Einklang zu bringen. Der emphatische Aufruf zu einer zukünftigen Überwindung der Dualismen speist sich aus einer Interpretation des ‚klassischen‘ Hellenismus, welche den Weg in eine neu interpretierte ‚Moderne‘ ermöglichen soll.⁹³

Die Kraft und Dynamik der ‚klassischen‘ Ästhetik wird der ‚modernen‘ Ästhetik gegenübergestellt, wobei Nietzsche – in dieser Spätphase seines Werkes – anhand dieser Gegenüberstellung die Niedergangssymptome der modernen, der *Décadence*-Ästhetik herausstellen will. Indem Nietzsche jedoch die klassische Ästhetik als Wurzel der modernen Ästhetik konstatiert, wird die Modernität zu einer zeitgenössischen Ausprägung der Klassik: Das hellenische Wissen trifft auf die gesellschaftspolitischen Ausprägungen der modernen Zeit:

Nietzsche nun historisiert und relativiert oder besser gesagt: perspektiviert die ästhetischen Normen vom Standpunkt der Physiologie aus, die für ihn längst die Grundlage der Moral wie der Ästhetik geworden ist. Die klassische Ästhetik ist durch die antike Kunst verbürgt; die *Décadence*-Ästhetik verkörpert sich in der modernen Kunst, deren Paradigma für Nietzsche das Werk Wagners ist. Der Begriff des Klassischen schließt, anders als in der Zeit von *Menschliches, Allzumenschliches*, beim späten Nietzsche das Wissen vom Dionysischen und – im Hinblick auf die Bändigung der orgiastischen

⁹¹ Borchmeyer, D.: *Nietzsche, das Klassische und die Moderne*, in: Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 30.

⁹² „Der große Mittag“ ist ein Bild aus Nietzsches Begriffspoesie, abgeleitet aus dem Kapitel *Mittags* des *Zarathustra*. (Nietzsche, F.: *Also sprach Zarathustra*, München 1999, S. 342. „Um die Stunde des Mittags aber, als die Sonne gerade über Zarathustra’s Haupte stand, kam er an einem alten krummen und knorrichten Baume vorbei, der von der reichen Liebe eines Weinstocks rings umarmt und vor sich selber verborgen war: von dem hingen gelbe Trauben in Fülle dem Wandernden entgegen. Da gelüstete ihn, einen kleinen Durst zu löschen und sich eine Traube abzubrechen; als er aber schon den Arm dazu ausstreckte, da gelüstete ihn etwas Anderes noch mehr: nämlich sich neben den Baum niederzulegen, um die Stunde des vollkommenden Mittags, und zu schlafen.“

⁹³ „Die Verdrängung des Dionysischen bei Nietzsche in der Phase von *Menschliches, Allzumenschliches* bis hin zur *Fröhlichen Wissenschaft* ist unverkennbar mit seiner Loslösung von Wagner verbunden, dessen Musik für den frühen Nietzsche der paradigmatische Ausdruck des Dionysischen war. Die Rückkehr zu Selbigem unter Preisgabe des Apollinischen beim späten Nietzsche wird nur von dem Moment an denkbar sein, da er das Dionysische von der Philosophie und Musik Schopenhauers und Wagners radikal trennt und diese auf die Gegenseite der Romantik und *Décadence* und der von ihnen geprägten Moderne verweist.“ (Borchmeyer, D.: *Nietzsche, das Klassische und die Moderne*, in: Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 31.)

Erregung – vom Willen zur Macht ein. Das Klassische gleicht nun dem aufs Äußerste gespannten Bogen, ist also Manifestation der höchsten Kraft.⁹⁴

Dies ließe sich so zusammenfassen: Diese Reibung von klassischen und modernen Welt- und Wertvorstellungen führen zu einer Ansammlung von ‚Energie‘, welche imstande ist, sich konstruktiv oder destruktiv zu entladen. Die *Décadence* fungiert also als Irritation, als Reibungspunkt für einen Entwicklungsprozess, des „Willens zur Macht als Principis des Lebens“ (KSA 6, S. 51).⁹⁵ Das Sinnstiftende konstatiert Nietzsche in Richard Wagners Werk gerade dort, wo das niedergehende Leben ästhetisiert wird, wo Wagner selbst zum *Décadent* wird. Dies geschieht im Zusammenhang mit Nietzsches Verständnis, dass seine wie die Überwindung der *Décadence* überhaupt die vorhergehende Selbsterfahrung mit dieser voraussetzt.

Die Tragik erkennt Nietzsche im Fall Wagner dort, wo dieser nicht in der Lage ist, sich selbst als *Décadent* zu begreifen. Diese Einschätzung nimmt Nietzsche aber für sich selbst in Anspruch, sich selbst als größten *Décadent* betrachtend, und dieses Selbstbild der tradierten Vorstellung vom Künstler – mittels des Beispiels Wagner – kritisch gegenüberstellend.⁹⁶

Die von Nietzsche konstatierte Partialisierung, ja Auflösung, welche sich als *Décadence* ihre Bahn bricht, könnte durchaus auch wertstiftende und bejahenswerte Komponente bereithalten; die *Décadence* könnte zu einer Weltanschauung führen, welche diese verstärkt als einen Zustand versteht, der als Vorstufe einer dynamisierenden Erneuerung dient. Die Missachtung dieser Möglichkeit lässt Nietzsche jedoch die Modernität primär als Verfall und Auflösung sehen, denen die ganzheitliche und unverbrüchliche Klassik entgegengesetzt wird. Es ist dabei

⁹⁴ Borchmeyer, D.: *Nietzsche, das Klassische und die Moderne*, in: Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 34f.

⁹⁵ Wenn Nietzsche in diesem Epilog von *Der Fall Wagner* schreibt „Der Fall Wagner ist für den Philosophen ein *Glücksfall*, – diese Schrift ist, man hört es, von der Dankbarkeit inspiriert ...“ (KSA 6, S. 53), wird deutlich, dass Nietzsche in der Analyse der physiologischen und pathologischen „Diagnostik der modernen Seele“ (KSA 6, S. 53) die Möglichkeit erkennt, seine überwindende Philosophie auf den zukünftigen, post-*décadence* Menschen zu richten. Die Erneuerung der Klassik setzt die Erkennung und Analyse der Modernität voraus; der *Décadent* wird – am Beispiel Wagner – klassifiziert und als zu überwinden gebrandmarkt.

⁹⁶ Für eine ausführlichere Interpretation Nietzsche’scher *Décadence*-Klassifizierung bezüglich Richard Wagner, (welche im Kontext einer Fontane-Analyse herausgearbeitet wird) vgl. Happ, J. S.: „*Die Decadence ist [wieder] da.*“ *Fontane und die literarische Dekadenz im deutschsprachigen Fin de siècle*, in: Howe, P. (Hg.): *Theodor Fontane. Dichter des Übergangs*, Würzburg 2013, S. 123-130. „Etymologisch geht der Begriff der Dekadenz auf das lateinische Verb (*de*)-*cadere* – [zer]fallen, [herab]sinken – zurück und dem damit verbundenen polyvalenten Nomen *casus* mit seinem Bedeutungsspektrum von Fall, Sturz, Untergang, Zufall, Unfall, Unglücksfall und Todesfall. Dies evoziert zunächst ein semantisches Feld von Untergang und Auflösung, das unter anderem geschichtsphilosophisch, politisch-ökonomisch sowie theologisch-apokalyptisch auslegbar ist. Archetypen der Dekadenz sind einerseits der biblische Sündenfall und seine säkularisierten Umschriften; andererseits die Vorstellung von Zivilisationsverfall, welche im Topos des Untergangs des römischen Reiches und in seinen heterogenen geschichtsphilosophischen Nachbeben – von Montesquieu über Gibbon bis Spengler – ihren paradigmatischen Ausdruck findet.“ (Ebd., S. 124.)

weniger die direkte Selbstanprangerung als *Décadent*, welche Nietzsche reflektiert; vielmehr wird die philosophische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist zu einer Bestandsaufnahme, welche die Auflösungserscheinungen in jeglichem Denken und Analysieren ausmacht, und auch das eigene Wahrnehmen miteinbezieht. Unter dieser Voraussetzung und in dieser Hinsicht ist auch insbesondere auf Thomas Manns Erzählen im *Zauberberg* einzugehen.

Die Überwindung der *Décadence* soll für Nietzsche vom jeweiligen Individuum selbst ausgehen – wofür Nietzsche selbst ein Beispiel geben wollte:

Auch Nietzsche gesellt sich also zu dem von Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* beschriebenen Geschlecht von Schriftstellern, [wie Borchmeyer hier zitiert] „die, aus der *Décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *Décadence* bestellt, (...) – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens *experimentieren*.“ Ein solches ‚Experiment‘ mit der Überwindung der *Décadence* stellt auch Nietzsches Philosophie des Dionysischen, des Willens zur Macht und des Übermenschen dar. Diese Konzepte sind integrative Beispiele von Nietzsches neuem Begriff des Klassischen ...⁹⁷

In der Linie von Nietzsche zu Mann heißt das: Die Überwindung der Weimarer Klassik soll damit an die ‚hellenische Klassik‘ anknüpfen, der „olympische Zauberberg“⁹⁸ offenbart sein Geheimnis – das orgiastische Blutmahl, barbarisch und klassisch – dem träumenden, sich der Lebensgefahr aussetzenden Hans Castorp.⁹⁹

Als hervorhebenswert sei noch auf eine Ausprägung der *Décadence* hingewiesen, welche den Niedergang und die Neuschöpfung als inhärente Gemeinsamkeit begreift, d. h. der Niedergang des Alten ist als Voraussetzung für einen Neuanfang verstanden.¹⁰⁰ Eine Form

⁹⁷ Borchmeyer, D.: *Nietzsche, das Klassische und die Moderne*, in: Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 37.

⁹⁸ „Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt des Olympischen stellen.“ (Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie* (KSA 1), München 1999, S. 35. Vgl. hierzu auch Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1996, S. 205-207.

⁹⁹ Unabhängig des von Nietzsche selbst gebrauchten Begriffs „Zauberberg“ (KSA 1, S. 35) scheint Thomas Mann in seiner Inszenierung des ‚Schneetraums‘ die nietzschesche Vorstellung des Hellenismus zu ästhetisieren. Die Zweiteilung der Welt in ‚Sonnenmenschen‘ und ‚Blutmahl‘ transponiert Nietzsches philosophisches Konstrukt vom Apollinischen und Dionysischen in die Klassische Moderne. Vgl. hierzu Mann, T.: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002, S. 670-680.

¹⁰⁰ Wie dies am Ende des *Zauberbergs* in der Darstellung des Krieges thematisiert, mehr noch am Ende der *Schlafwandler* zu einem zentralen Motiv des *Zerfalls der Werte* wird.

von ‚schöpferischer Lust‘ wird in Anbetracht des zunehmenden Nihilismus gegenüber dem Wertesystem dynamisiert; mit Nietzsche gesagt: „Nihilismus ist ein Glücksgefühl“.¹⁰¹

Nietzsches Auffassung eines Zeitalters der mentalen Fragmentarisierungen, der gesellschaftlichen *Décadence* und des nihilistischen Niedergangs stellt ein zentrales Motiv im *Zauberberg* dar, auch in den *Schlafwandlern*, während im *Ulysses* keineswegs Einflüsse von Nietzsche auszumachen sind. Aber von der Hoffnung auf Liebe vor dem Hintergrund eines im Kriegsgetümmel verschwindenden Hans Castorp, bis hin zu einer apokalyptischen Inszenierung im *Huguenau*, an dessen Ende die Mahnung und der Trost des Paulus’ entlehnt wird:¹⁰² Es ist nicht allein die Ohnmacht bzw. der Niedergang, welche literarisiert werden; auch Nietzsches Bejahung eines Zustandes, welcher neue Hoffnung, ja neue Dynamik hervorzurufen imstande ist, wird zu einer der zentralen Wendungen in den Romanen.¹⁰³

Wenn Nietzsche den Niedergang und die Vitalität als zwei Seiten desselben sieht, scheint er die Thematik von Niedergang und Erneuerung der Klassischen Moderne vorweg genommen zu haben. Nietzsches Verabsolutierung des Lebens sieht Thomas Mann als ‚Leitgedanke‘ einer adäquaten Wahrnehmung und Mentalität des veränderten Zeitalters zu verstehen. Hermann Broch dagegen sah im Dionysischen die Kraft des Unterbewusstseins, welches – in vorzivilisatorischer Zeit ruhend – moderne Vorstellungen prägt, ja zur Erneuerung der

¹⁰¹ Benn, G.: *Essays und Reden*, Frankfurt am Main 1989, S. 435. In diesem Zusammenhang sei auf eine Argumentation von Gottfried Benn verwiesen. Benn stellt den Dualismus zwischen Nihilismus und Schöpfertum her, indem er den Versuch einer Homogenisierung zwischen Erneuerung nach dem Vorbild Nietzsche und der tragenden Instanz des Künstlers anstellt. Vgl. hierzu Schärf, C.: *Gottfried Benns Nietzsche-Projektionen*, in: Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 234. Vgl. hierzu auch Neymayr, B.: *Das „größte Ausstrahlungsphänomen der Geistesgeschichte“*. *Stationen der Nietzsche-Rezeption im Werk Gottfried Benns*, in: Sommer, A. U. (Hg.): *Nietzsche – Philosoph der Kultur(en)?*, Berlin 2008, S.477-498. „In seiner Rede *Nietzsche nach 50 Jahren* apostrophiert Benn den Philosophen als „Gigant[en] der nachgoetheschen Epoche“; diese Einschätzung begründet er emphatisch mit dem avantgardistischen Status Nietzsches. Als „das größte Ausstrahlungsphänomen der Geistesgeschichte“ habe er entscheidende Impulse für die philosophisch-psychologischen Diskurse des 20. Jahrhunderts gegeben ...“ (Ebd. S. 477f.)

¹⁰² „Als aber der Aufseher aus dem Schlaf aufwachte und sah die Türen des Gefängnisses offen stehen, zog er das Schwert und wollte sich selbst töten; denn er meinte die Gefangenen wären entflohen. Paulus aber rief laut: Tu dir nichts an; denn wir sind alle hier! Da forderte der Aufseher ein Licht und stürzte hinein und fiel zitternd Paulus und Silas zu Füßen.“ (*Apostelgeschichte 16, 27-29*)

¹⁰³ In der Hinsicht einer vom Schriftsteller ausgehenden erneuernden Dynamik sieht sich Hermann Broch direkt von Nietzsche beeinflusst. Im Angesicht eines Dualismus von Leben und Tod schreibt Broch: „Das Antlitz des Todes ist der große Erwecker! Was Nietzsche 1870 auf den französischen Verbandsplätzen erlebt hat, das Kriegereignis, das für sein Denken wahrscheinlich von ausschlaggebender Bedeutung gewesen ist oder zumindest beschleunigend auf seine Entwicklung gewirkt hat, das war fünfzig Jahre später in unendlich gesteigerten Dimensionen vorhanden, fünfzig Jahre später war in Europa der Tod zum düsteren Beherrscher aller Dinge geworden, und das Grauen des Todes schrie zum Himmel: da erst war der Zusammenbruch aller Werte offenbar, die Angst um den Verlust aller Lebenswerte senkte sich auf die Menschheit, die bange Frage nach der Möglichkeit eines neuen Wertaufbaues wurde unabweisbar.“ (KW9/2, S. 124)

modernen Gesellschaft herangezogen werden muss. Kyora weist auf Erscheinungsformen des Dionysischen in Brochs literarischen Texten hin:

Brochs Lesart des Dionysischen als irrationaler, sexueller Kraft rückt die Möglichkeit ins Blickfeld, rauschhafte Erfahrungen einzusetzen, um kausale Verknüpfungen zu umgehen. Delirien aller Art, welche die Ekstase psychopathologisch, als Liebesraserei oder als exotische Wildheit inszenieren, erscheinen damit als Motive, die mimetisch nachgezeichnet werden können. Wie Broch es beschreibt, spielt in den literarischen Texten, die mit der Darstellung des Rausches experimentieren, die Rhythmisierung der Prosa eine große Rolle. Darüber hinaus lassen sich in seiner Argumentation durchaus weitere Elemente der klassischen Moderne wie die künstlichen Delirien des Surrealismus oder die Vorliebe für das Motiv des Irren und seine sprachliche Gestaltung einordnen.¹⁰⁴

Allgemeiner ist anzumerken, dass in der Literatur der Klassischen Moderne verstärkt Krankheit und ihre Niedergangssymptome in den Vordergrund rücken. Es treten nicht nur kranke Figuren mit ihren psychischen und gesellschaftlichen Problemen in den Mittelpunkt der Erzählungen; Krankheit und Verfall der Gesellschaft sowie der modernen Zivilisation werden vielfältig Gesichtspunkte der literarischen Reflexion.

Thomas Mann und Hermann Broch greifen dafür gerade auch Gedankenkonstrukte und Themenstellungen Nietzsches auf, die sie nach ihren jeweiligen Erzählmodalitäten zur Geltung bringen.¹⁰⁵ Die Vorstellungen Nietzsches dienen beiden Autoren als kulturelle Symptomatik und Diagnose, um zugleich neue Denkansätze zu entwickeln. Beide Schriftsteller versuchen „eine Art Balance zwischen den Gegensätzen, auch zwischen dem Dionysischen und Apollinischen zu etablieren.“¹⁰⁶

Diese Überwindung der Gegensätze äußert sich bei Thomas Mann vor allem in seinen Versuchen, Geist und Leben – d. h. die ‚Welt‘ des intellektuellen Reflektieren und die ‚Welt‘ des praktischen Leben – in Einklang zu bringen. In seiner Ästhetisierung wirkt sich diese Intention so aus, dass der Stil des tradierten Romans vordergründig beibehalten wird; gleichzeitig erzählerische, wie z. B. formexperimentelle Innovationen sich in diese Struktur einbetten. Mann bringt dabei Inhalt und Stil so zusammen, dass einerseits die Modernität des Schreibens gezeigt wird; gleichzeitig bringt er sie in eine harmonische Beziehung zueinander, welche als eine Form von Überwindung der Gegensätze gesehen werden kann.

¹⁰⁴ Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007, S. 53.

¹⁰⁵ Hermann Broch ist jedoch deutlich weniger von Nietzsches Philosophie beeinflusst, als dies bei Thomas Mann der Fall ist.

¹⁰⁶ Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007, S. 54.

1.2. Mann, Broch, Joyce: Drei ‚Epochenromane‘?

1.2.1. Die Untersuchungsfelder

Eingangs dieser Arbeit ist – ohne eigene Explikation – der Terminus ‚Epochenroman‘ verwendet worden, ohne diesen eigens genauer zu bestimmen. Das Problem ‚Epochenroman‘ und die Frage, wie die gemeinsame Tendenz zum ‚Epochenroman‘ jeweilig erzählerisch realisiert wird, ist zentrales Thema der Arbeit und ist in diesem Kapitel als Explikation zu den Untersuchungsfeldern näher auszuführen. Das heißt, vor allem ist die Bestimmung als ‚Epochenroman‘ in ihrer von den Romanen gegebenen Sinnhaftigkeit wie auch Problematik einzuschätzen, was auch in der Schlussbetrachtung dieser Arbeit genauer zu erörtern sein wird.¹⁰⁷ In beispielhaft kurzer Form werden in dieser Studie dafür auch Romane anderer Autoren ergänzend mit einbezogen, um die zeitgenössische Tendenz zum ‚Epochenroman‘ auf breiterer Basis in Betracht zu ziehen.

¹⁰⁷ In Bezug auf den Begriff ‚Epochenroman‘ findet sich ein Spektrum von Bestimmungsansätzen. Barbara Neymeyr etwa schreibt in dieser Hinsicht aufschlussreich – allerdings den *Mann ohne Eigenschaften* betreffend: „Konsequenterweise vermittelt Musil in seinem Epochroman *Der Mann ohne Eigenschaften*, einem kapitalen Monument der Moderne, essayistische Reflexionen kunstvoll mit dem fiktionalen Geschehen und weist ihnen im Kontext seiner umfassenden Kulturdiagnose besondere Bedeutung zu. Über individualpsychologische Konstellationen hinaus auf ‚das geistig Typische‘ zielend, gestaltet Musil seine Romanfiguren als Repräsentanten gesellschaftlicher Gruppierungen, ideologischer Strömungen und intellektueller Debatten, die für die Epoche charakteristisch sind.“ (Neymeyr, B.: „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. *Robert Musils Konzept einer ‚emotio-rationalen‘ Literatur im Kontext der Moderne*, in: Literarische Moderne, Berlin 2007, S. 206.)

Andreas Dittrich schreibt im direkten Vergleich zwischen *Zauberberg* und *Schlafwandlern*: „Die Teilromane ‚Pasenow oder die Romantik‘, ‚Esch oder die Anarchie‘ sowie ‚Huguenau oder die Sachlichkeit‘ stellen in ihren jeweiligen Titeln jeweils eine repräsentative Figur einer für eine Teilepoche repräsentative mentale Einstellung (‚Romantik‘, ‚Anarchie‘, ‚Sachlichkeit‘) gegenüber. Wie der ‚Zeitroman‘ ‚Der Zauberberg‘ ist der Epochroman ‚Die Schlafwandler‘ als Metaroman konzipiert, der den Anspruch erhebt, wesentliche Strukturen (...) abzubilden.“ (Dittrich, A.: *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im ‚Zauberberg‘, in den ‚Schlafwandlern‘ und im ‚Mann ohne Eigenschaften‘*, Tübingen 2009, S. 51.

Den *Zauberberg* ebenfalls als „Epochenroman“ definierend schreiben Herbert Lehnert und Eva Wessel: „Nachdem Thomas Mann im März 1918 die *Betrachtungen eines Unpolitischen* beendet hatte, wich er der eigentlich fälligen Fortsetzung des *Zauberberg*-Romans noch aus. Wir können vermuten, dass er das Kriegsende abwarten wollte, ehe er den Roman fortsetzte. Das Zögern spricht dafür, dass er den Roman, der von der Flucht der bürgerlichen Leistungsethik handelte, ihm schon damals als Epochroman vor Augen stand, dass also Hans Castorps Abwendung von der ökonomischen Gegenwart und seiner Zuwendung zur intellektuellen Welt eine gerechtere Konzeption der politisch-sozialen-intellektuellen Wirklichkeit entsprechen musste, als es die polemischen Betrachtungen eines Unpolitischen waren.“ (Lehnert, H. / Wessel, E.: *Nihilismus der Menschenfreundlichkeit*, Frankfurt am Main 1991, S. 22.)

Vgl. hierzu auch die Definition des Begriffs „Zeitroman“ im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: „Zeitroman: Untergattung des Romans seit dem ausgehenden 18. Jh. Expl: Im Gegensatz zum Individualroman (*Bildungsroman*) konstituiert sich der Zeitroman durch Darstellung und Kritik der politischen und/oder sozialen Zeitgeschichte als literarischer Versuch eines (dokumentarischen oder fiktionalen) Bildes der Zeit in ihren Voraussetzungen, Grundzügen und Entwicklungen. Dieser historische Blick auf die eigene Gegenwart bringt unterschiedliche Strukturmodelle des Erzählens hervor, die von Transformationen des Individual- und Familienromans (‚Held‘ bzw. ‚kleiner Zirkel‘ als Augenzeugen und/oder Repräsentanten und Kritiker der Zeittendenzen) bis zum sozialen bzw. Gesellschaftsroman reichen (Vielzahl gleichgewichtiger repräsentativer Figuren und paralleler Handlungsstränge, soziale Konstruktionstechnik, dialogische ‚Zeitbilder‘).“ (Göttsche, D.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin New York 2003, S. 881f.)

Vorab: Das zentrale Untersuchungsfeld ist: Sowohl innerhalb der literarischen Entwicklung dieser Zeit als auch in ihrer jeweilig eigenen Weise des Entwerfens eines epochalen Zeitpanoramas repräsentieren diese Romane literarisierte Diagnosen der Zeitverhältnisse. Die als wesentlichen die Zäsur vor, mit und nach dem Ersten Weltkrieg haben.

Mit dem in diesen Romanen vergegenwärtigten epochalen Zeitpanorama steht so das weite Problemspektrum von geschichtlichen, insbesondere kulturhistorischen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen der Zeit zur Debatte. Auf sie ist in ihrer literarischen Darstellung und somit erzählerischen ‚Spiegelung‘ Bezug zu nehmen, ohne dass dieses Spektrum selbst eigens umfassend dargelegt und erörtert werden könnte. Von besonderer Bedeutung für diese ‚Spiegelung‘ sind die jeweilig beurteilenden Einschätzungen und die das entworfene Zeitpanorama mitbestimmenden philosophischen Prägungen und Orientierungen der Autoren. Die dazu beitragen, das insgesamt Erzählte des literarisierten Zeitpanoramas in jeweiligem Maße als von den Problematiken, Ungereimtheiten und Irritationen der zeitgenössischen Moderne durchdrungen zur Darstellung zu bringen.

So ist im *Zauberberg* wie in der *Schlafwandler*-Trilogie durchweg eine reflektierende Ernüchterung präsent, die sich signifikant in einer Orientierungslosigkeit und sogar Ohnmacht gerade der zentralen Figuren Ausdruck verschafft. Aber auch Leopold Bloom ist in seiner Zeichnung als Antiheld gegenüber dem homerischen Epos zwar keineswegs ohnmächtig, doch im Sinne eben von Irrfahrten durch den einen Tag in Dublin unterwegs. Und insbesondere: In allen drei Romanen wird nicht nur ein Panorama der epochalen Zuständlichkeit komplex entworfen, dieser Zuständlichkeit wird auch eine Diagnose gestellt. Als dafür von besonderem Gewicht zieht die Arbeit die den Romanen eingeschriebene und sich zeitgenössisch beschleunigende Zunahme der Informationen in Betracht, die Unsicherheit und Überforderung der Individuen hervorruft.¹⁰⁸ Das Romanerzählen der drei Autoren ist darin – in aller Unterschiedlichkeit von Thematik und literarischer Darstellung – soziologischer Seismograph und das Einarbeiten des Informationsstandes dieser Zeit ist wesentliche Modalität des Erzählens.

¹⁰⁸ Sei es schon bei Fontane etwa als das Tischgespräch im Hause Stechlin, wo die Zunahme der Informationen und deren mögliche Auswirkungen prominent Thema sind; oder sei es Musils Klage über das „Übermaß von Tatsachen“ und die „Reise vom Hundertsten ins Tausendste“. Musil, R.: *Prosa und Stücke, Kleinere Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Adolf Frisé (Hg.), Reinbek 1978, S. 1083.

Unverzichtbar zur Erschließung dieses Romanerzählens, sowohl die Selbstdeutung der Autoren betreffend wie für die literarische Entwicklung der Zeit, sind auch zeitbezogene Kommentierungen, Stellungnahmen und erklärende Begründungen in den Aufzeichnungen der Autoren. Die vielfach, wenn auch naturgemäß wahrgenommen mit dem Blick der Autoren, gerade zugleich Aufschluss geben über die realhistorische Zuständlichkeit der Zeit vor, mit und nach dem Ersten Weltkrieg. Schriften also, die in der Zeit des Erscheinens der Romane (*Ulysses* 1921, *Der Zauberberg* 1924, *Die Schlafwandler* 1930-32) wie auch in der Phase ihres Entstehens auslegungsdienliche Hinweise für die Vergegenwärtigung der Zeitpanoramen und der durch sie evozierten Zeitdiagnose geben. Gemeinsam ist den drei Romanen dabei, dass die Figuren in diesen Zeitpanoramen – in ganz unterschiedlichen erzählerischen Inszenierungen – Vorstellungen oder Entwicklungen von Zäsur und Niedergang zur Anschauung bringen. Es soll auch gezeigt werden inwiefern die Romane in bestimmten Hinsichten durchaus keine ausdrücklichen Parallelen in bestimmten Bereichen aufweisen, dabei aber – und damit gerade – die literarische Epoche Klassische Moderne in der Differenz ihrer Vielfalt und in ihrer jeweiligen repräsentativen Zeittypik erkennbar werden lassen.

Diese Untersuchung ist darüber hinaus in den Kontext von insbesondere zwei weiteren inhaltlichen wie darstellungsmäßigen Grundzügen zu stellen: einmal im Hinblick auf das in ihnen fortwirkende und fortentwickelte Geltendmachen von Mythen. Die sich in die Charakterisierung der Figuren wie in die sinnstiftenden ‚Antworten‘ auf die entworfene Zuständlichkeit dieser Zeit eingewoben finden. Ebenso kurz und hier zunächst nur bemerkt ist zu fragen, wie und in welchem Maße gerade auch traditional beglaubigte kulturelle Fixpunkte wie ästhetische Kunst, bürgerliche Bildung und humanistische Werte dem Erzählen von Zäsur und Niedergang eingeschrieben sind.

In diesen Untersuchungsrichtungen also unternimmt die Arbeit es, vor allem die jeweilige erzählerische Realisierung des in den drei Romanen entworfenen und eingeschätzten Zeitpanoramas aufzuweisen. Damit zugleich aber die – zwar naheliegende, gleichwohl weiter erklärungsbedürftige – Einschätzung als ‚Epochenromane‘ näher zu bestimmen. Die Arbeit misst sich allerdings nur begrenztes Erörtern realhistorischer Gegebenheiten der Zeit zu. Sie kann auch in Erörterung der erzählerischen Realisierung – gegenüber der ungemein umfangreichen Forschung – dies nicht in allen Hinsichten anstreben, aber doch als Erschließung ihres jeweiligen ‚Eigensinns‘ der drei Romane. Letztendlich richtet sich die Arbeit aber auf die Explikation, weshalb gerade in dieser Zeit und auf sie gewendet die

Autoren es als ihre Aufgabe verstanden haben, ein epochales Zeitpanorama zu vergegenwärtigen, die Gründe für dessen Formierung zu durchdringen und die Zeitverhältnisse so als Zeitdiagnose einschätzbar zu machen. Als Voraussetzung dafür werden im Folgenden zunächst die jeweilig grundlegenden Werkintentionen, die als leitender Entwurf, als Bauplan oder als ‚Romankonstruktion‘ ersichtlich sind in Betracht gezogen.

1.2.2. Die Erzählkonzeption: Zeitpanorama und Diagnose der Epoche

Thomas Mann projiziert im *Zauberberg* ein Abbild der Vorkriegsgesellschaft, festgehalten auf dem Sanatorium und dessen Umgebung, als ein Panorama, in dem Charaktere des Zeitgeschehens versammelt sind und ihre Anschauungen geltend machen. Die unterschiedlichen Personen, denen Hans Castorp begegnet, stehen für bestimmte Thematiken, geistesgeschichtliche Strömungen oder politische Auffassungen. Sie sind insofern Paradigmen, dargestellt im Rahmen einer durchaus realistischen Charakterisierung. Die Fülle von philosophischen, kulturellen und politischen Ansichten, welche so in der Hermetik des „Zauberbergs“ zur Sprache kommen, formen ein Zeitpanorama, welches Manns Vorstellung vom (geistig-kulturellen) Zustand der deutschen und europäischen Gesellschaften am Vorabend des Ersten Weltkriegs wiedergibt. Wenn die beiden Disputanten Settembrini und Naphta in ihren Streitgesprächen kulturelle, philosophische und politische Strömungen, Sichtweisen und Entwicklungen erörtern, thematisieren sie die widerstreitende Fülle von pluralistischen Weltansichten, die in Europa Anfang des 20. Jahrhunderts virulent wurde.

Indem Thomas Mann das Sanatorium und seine Insassen als einen repräsentativen Mikrokosmos für die Gesellschaft am Vorabend des Ersten Weltkriegs inszeniert, ist dies eine Gesellschaft von Kranken, welche im pessimistischen Sinne Schopenhauers eine dem Untergang geweihte Vorkriegsgeneration darstellt. Auch Castorps Überwindungsversuche, im Sinne etwa geistiger Neugestaltung wie der Nietzsches, scheitern.¹⁰⁹ Hinter der modernen und aufgeklärten Fassade der Charaktere im *Zauberberg* steht dabei der Verweis auf in tiefer Vergangenheit verwurzelte Dispositionen. Vor allem Naphta, aber auch Peeperkorn figurieren unter anderem symptomatisch für die Verführung und Kraft vergangener Deutungen des

¹⁰⁹ In unterschiedlichen Rezensionen der Weimarer Republik werden diese Überwindungsversuche bestritten und dem *Zauberberg* eine Gegnerschaft gegen eine grundsätzliche Lebensbejahung vorgeworfen. Für eine ausführliche *Zauberberg*-Rezeption vgl. Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 103-126.

Selbst- und Weltverständnisses, die beschworen werden, um die aufgeklärt kraftlose Gegenwart zu gestalten und zu dynamisieren. Sie sind – neben ihrer Funktion im Figurenensemble – auch beispielhaft dafür, wie diese Motive beschwörerischer Rückgewandtheit innerhalb der Darstellung der Epoche thematisiert und in literarischen Ausdrucksformen entworfen werden. Im Sinne eines auf Klärung und Deutung zielenden Zeitpanoramas lässt sich die Diagnose der Epoche erst im Rückblick auch auf vergangene Epochen erstellen und darstellen: Die Fragen der Gegenwart können anhand einer – künstlerisch inszenierten und in die moderne Zeit integrierten – Reflexion der Vergangenheit besser beantwortet werden; oder zumindest konsistenter erfasst werden.

Das Erzählen als Epochenroman hat in Hinblick auf den Autor Broch und *Die Schlafwandler* den Anspruch, einen Zeitraum in seinem Gesamtverständnis aufzuzeigen. Dies berührt Bereiche wie Philosophie, Politik und Gesellschaft. Eignes zu explizieren ist, was Hermann Broch mit den essayistischen Kapiteln über den „Zerfall der Werte“ anstrebt, und wie diese Kapitel literarisch in den Roman eingebunden worden sind. Von großer Bedeutung sind dabei die Modalitäten, wie das alte Selbst- und Weltbild dargestellt, bzw. die Auflösung dieser Ordnung literarisiert wird. Und zugleich mit Zunahme der Komplexität der Gesellschaft deren Selbstreflexion wächst, die Widersprüchlichkeiten und Irritationen ebenfalls. In diesem Kontext versucht Broch mit seiner Romankonstruktion gesellschaftliche Möglichkeiten aufzuzeigen, um alternative Vorstellungen zu initiieren. Wenn Hermann Broch über den „Zerfall der Werte“ schreibt, hat er offensichtlich eine initiatorische Absicht, mit dem Ziel, die Befindlichkeit der Leser zu beeinflussen und zu einschneidenden Veränderungen aufzurufen. Dies zu entwickeln und als Charakteristikum der Epochendarstellung im Rahmen der Klassischen Moderne einzuordnen, wird eine wesentliche Fragestellung zu Brochs *Schlafwandlern* sein.

Wesentliches Merkmal der Romankonstruktion für die literarische Umsetzung der Trilogie, von *Pasenow* über *Esch* zu *Huguenau*, ist die zeitliche Chronologie, welche deutliche thematische und stilistische Zäsuren beinhaltet. Eine bestimmte Entwicklung ist dabei eindeutig: Die alte Ordnung, welche für Pasenow noch von Gott geprägt und geleitet ist, löst sich auf; insofern wird der Mensch in seinem Selbstverständnis zum Maß der Dinge. Die Entwicklung vollzieht sich, im Laufe der *Schlafwandler*, nur punktuell dramatisch und revolutionär; weitgehend vollzieht sie sich schleichend und fast unbemerkt. Die literarische Darstellung von Pasenow, Esch und Huguenau bewirkt, dass alle drei Figuren als bestimmte

Vertreter ihrer Zeit gelten, dabei aber stets ihre Unzulänglichkeit offenbaren, mit ihrer Umwelt richtig umzugehen, ja diese Umwelt überhaupt rational erfassen zu können. Wenn es Figuren-Parallelen zwischen Pasenows anachronistischer Religiosität, Eschs ‚buchhalterischem‘ Denken und Huguenaus Unmoral gibt, so sind Sie als Sinnkonstituenten einer Sinngebung realisiert, welches diese Charaktere als Paradigmen ihrer Zeit bzw. auch als überzeichnete Extreme darstellt. Insofern sind sie symptomatische Figuren zur Erörterung des Schlafwandels, in das Broch das von ihm entworfene Zeitpanorama verfallen sieht.¹¹⁰

In der Forschungsliteratur wird der *Ulysses* von James Joyce von nicht wenigen Literaturwissenschaftlern als ein „Leitbild“ und gleichzeitig „Sonderfall“ der Klassischen Moderne charakterisiert.¹¹¹ Wesentliches Moment der Romankonzeption ist, dass Joyce weitgehend eine Tiefenstruktur der europäischen Geistesgeschichte seit Homer in sein Erzählen einarbeitet. So ist eine untergründige Mythisierung der Gegenwart des im *Ulysses* erzählten Dubliner Alltags am 16. Juni 1904 vollzogen. Joyce unternimmt es damit auch, grundsätzliche und immerwährende Thematiken in diese alltäglichen Vorgänge einzuweben, vorgezeichnet vor allem von der dem Roman als ‚Folie‘ eingeschriebenen homerischen *Odyssee*. Dies lässt auch deutlich werden, inwiefern Romane der Klassischen Moderne von mythischen Motiven durchdrungen sind und welche Intention der Autoren dahinter steht. Wenn aber in dem ‚All-Tag‘ Leopold Blooms – dem „Odysseus in Dublin“¹¹² – gerade ‚Alltägliches‘ aufgerufen wird, ist darin vor allem eine Inszenierung der Gegenwartsepoche geschaffen. Es gelingt Joyce dabei, mit den achtzehn Episoden des Romans eine Signatur seiner Epoche so zu entwerfen, das diese zugleich in umfassender Art und Weise als ein Abbild und als Konklusion aller früheren Epochen und darin zugleich des archetypischen Allzeitlichen seinem Textuniversum eingeschrieben sind. Die Intention, welche hinter der Konzeption steht, jede der achtzehn Episoden für eine Stunde des Tages, eine Farbe, eine Gruppierung von Personen, bestimmte Erzähltechniken, ein Thematik aus der Wissenschaft oder Kunst, einen bestimmten tieferen Sinn, ausgewählte Symboliken und ein Organ des menschlichen Körpers darzustellen, markiert diesen Anspruch, die eigene Epoche mit der

¹¹⁰ Der *Zauberberg* und die *Schlafwandler* verweisen beide – in ihrer Diagnose der Epoche – auf Verfallserscheinungen hin, welche sich teilweise nur sehr hintergründig zeigen. Diese Symptome des Verfalls werden von beiden Autoren zu ‚realistischen‘ und figurenbundenen Bestandteilen des Zeitpanoramas. Im Kontext der Katastrophe des Ersten Weltkrieges am Ende der beiden Romane, lässt sich die Diagnose der Epoche re-analysieren und bewerten. Als Perspektive der Zukunft lassen beide Autoren den Trost und die Hoffnung erahnen.

¹¹¹ Eberl, U.: *James Joyces „Ulysses“: Leitbild und Sonderfall der Moderne*, Regensburg 1989.

¹¹² Vgl. Ellmann, R.: *Odysseus in Dublin*, Frankfurt am Main 1978.

Tiefenstruktur der grundlegenden Lebensverhältnisse des Menschen überein zu sehen.¹¹³ Im Kontext einer Analyse dieses Zeitpanoramas von Joyce werden auch Fragen aufgeworfen, welche nicht in dieser Arbeit beantwortet werden sollen, aber – zumindest indirekt – mit den zu erörternden in Verbindung stehen. So wenn die unterschiedlichen Episoden im Zeichen von Thematiken wie Theologie, Philologie und Mythologie, oder aber Mechanik, Chirurgie und Malerei stehen, ist die Frage nach dem kulturellen und wissenschaftlichen Stand der Zeit aufgeworfen. Wenn in jeder Episode ein bestimmtes Organ des menschlichen Körpers mit eingeschrieben ist, hat dies, im Hinblick auf die Erzählung über den Körper einerseits und über Leben und Handeln des Menschen andererseits, eine spezifische Tiefenstruktur.

Mit Beginn des ‚Bloomsdays‘ im Roman werden die Organe des menschlichen Körpers unterschwellig aufgerufen, so dass bis zur *Penelope*-Episode der Leib als Ensemble seiner wesentlichen Organe durchlaufen ist.

Die Gefahren, denen sich der antike Held Odysseus ausgesetzt sah, stellen sich für Bloom in abgewandelter, moderner Form dar. Der moderne Antiheld wird mit den Gefahren konfrontiert, denen sich auch der moderne Mensch ausgesetzt sieht. Diese manifestieren sich – in beispielhaften Stichworten angeführt – in der Form von erotischer Abhängigkeit (*Kalypso*) / Eskapismus in die Exotik (*Lotusesser*) / Auseinandersetzung mit dem Tod (*Hades*) / hermetischem, unstrukturiertem Denken und Kommunizieren (*Äolus*) / animalischer Triebe im zivilisierten Menschen (*Lästrygonen*) / räumlicher und bewusstseinsmäßiger Orientierungslosigkeit (*Irrfelsen*) / Verherrlichung der Ästhetik (*Sirenen*) / ideologischer Xenophobie (*Zyklop*) / Eskapismus in Tagträumen von Klischeebildern (*Nausikaa*) / Zynismus (*Die Rinder des Helios*) oder verdrängten Obsessionen und Phantasien (*Circe*). Seinen Bauplänen nach (siehe *Linati-Schema* und *Gorman-Gilbert-Schema*) ist der *Ulysses* dabei in seinem Erzählen vom Alltäglichen der Dubliner Bürger durchweg milieucharakterisierender Roman, der auf gesellschaftliche Rückstände und auf moralische Defizite aufmerksam macht; dabei jedoch in thomistischer Anerkennung des ‚Seienden‘ nicht verurteilende Darstellung ist. Die unterschwellig mit aufgerufenen Organe tragen zu dieser Beurteilung so bei: Das ‚Herz‘ der Stadt wird von Joyce auf dem Friedhof ausgemacht. Die ‚Lungen‘ führen der Stadt keine neue Frischluft zu, sondern ventilieren nur Verbrauchtes. Die ‚Muskeln‘ sorgen nicht für Vitalität, sondern dienen der Androhung von Gewalt. Indem aber

¹¹³ Dies zeigen das *Linati-Schema* und das *Gorman-Gilbert-Schema*. James Joyce verfasste im Jahre 1920 eine Tabelle für seinen Freund Carlo Linati und im Jahre 1921 eine erweiterte Tabelle für seinen Freund Stuart Gilbert, welche in die Kategorien „Kapitel“, „Bezeichnung“, „Schauplatz“, „Zeit“, „Organ“, „Farbe“, „Symbol“, „Kunst“ und „Technik“ unterteilt war.

Dublin als paradigmatisch für grundlegende Lebensverhältnisse inszeniert wird, sind aus den problematischen Fehlfunktionen der Organe aufschlussreiche Hypothesen für die von Joyce diagnostizierten Zustände der modernen Welt und des modernen Menschen gegeben. Diese als Alltagsleben der Dubliner Bürger inszenierten Problematiken sind für Joyce ein inhärenter Bestandteil der menschlichen Natur und somit des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Auf diese Weise wird die moderne Gesellschaft einer ungeschönt realistischen Analyse unterzogen. Und indem diese Begebenheiten als paradigmatisch, ja, als prägend beschrieben werden, ist gemäß einem derartigen Bauplan des Romans dies auch literarische Charakteristik der epochalen Zuständlichkeit und ihrer Diagnose.

Nicht zuletzt sind es also bestimmte Parallelitäten von *Zauberberg*, *Schlafwandler* und *Ulysses*, welche – in ihrer jeweiligen genuinen Ausprägung – Rückschlüsse auf allgemein gültige Charakteristiken der Epoche Klassische Moderne zulassen wofür auch weitere Romane der Zeit – sie kurz charakterisierend – einbezogen werden sollen. Jedoch ist auch auf signifikante Unterschiede einzugehen und diese in Kontrast zueinander gestellt und als aufschlussreich für das Romanerzählen der Zeit analysiert und eingeordnet werden. Vor dem Hintergrund einer deutlichen Heterogenität der literarischen Ausprägungen innerhalb der Epoche Klassische Moderne ist das ‚Epochenrepräsentative‘ herauszukristallisieren und zu explizieren.

1.3. Zeitgenössische literarische Kontexte

1.3.1. Zeitgenössisch alternative Romankonzepte

Ein Ausgangspunkt für die mit *Der Zauberberg*, *Die Schlafwandler* und *Ulysses* hierzu aufzuwerfenden Fragen lässt sich – mit Becker und Kiesel – so skizzieren:

Parameter wie Nerven, Seele, Ich und Traum wurden, um eine Formulierung von Hugo von Hofmannsthal aufzugreifen, als „Merkwort[e] der Epoche“ etabliert. Ferner wurden die „Seelenzustände“, so eine Übersetzung des französischen Begriffs „états d'âme“ durch Hermann Bahr, gegenüber den „Sachstände[n]“ („états des choses“) aufgewertet. Ebendiese Konzeption aber ist es, die die Avantgarde auf den Plan ruft und der Dominanz des Ästhetizismus als führende *Variante* einer Literatur und Kunst der Moderne ein Ende bereitet.¹¹⁴

Die Ästhetik tritt vermehrt in den Dienst der Literarisierung gesellschaftlicher Zustände und der ästhetische Ausdruck tritt dabei in eine doppelte Funktion: Im Gegensatz zum *l'art pour l'art* und der Idee von einer selbstreflexiven Kunst, wird mit der Hinwendung zu gesellschaftspolitischen Problemen das literarische Schreiben zu einem Medium, welches – sich unterschiedlicher ästhetischer Darstellungsmodalitäten bedienend – die Realität darstellen und indirekt bewerten soll. Auf der Suche nach einer literarischen Darstellung, welche der Vielschichtigkeit und auch Widersprüchlichkeit der modernen Gesellschaftsausprägungen gerecht wird, bedeutet die Modernisierung der Ästhetik nicht mehr – wie Kemper / Vietta feststellen – automatisch eine zunehmende Subjektivierung.¹¹⁵

Im Sinne einer realistischen Darstellung von gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen tritt die subjektive Ansicht oft hinter dem gesellschaftspolitischen Kontext zurück, ja in Teilen entlarvt sich die subjektive Meinung als realitätsfremd, anachronistisch oder fehlgeleitet – wie dies in den Romantexten die sehr unterschiedlichen Figuren Castorp, Pasenow, Esch und Huguenau erfahren. Indem jedoch die subjektive Wahrnehmung infrage gestellt wird, zeigt sich nicht nur die Ohnmacht des Individuums; es ist der in seiner Komplexität schwer erfahrbare Gesellschaftszustand, welcher Darstellung und Reflexion verlangt. Sie werden zwar auch mittels eines zentralen Motivs – wie Brochs These vom Wertezerfall oder Manns Kranke auf dem Sanatorium – beschrieben; im Romanganzen findet

¹¹⁴ Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 16.

¹¹⁵ Vgl. hierzu Kemper, D. / Vietta, S.: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998.

sich aber auch eine Fülle von kleinen fragmentarischen Begebenheiten, welche sich zu einem Gesamtbild der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realitäten konstellieren:

Jene schon von Baudelaire als Kennzeichen der Moderne benannten Komponenten des Vorüberziehenden, Flüchtigen, Entschwindenden und Zufälligen, Unüberschaubaren und Undurchschaubaren erlangen Bedeutung und damit zugleich kleinere Einheiten, eben das Fragment, konkret also Gesprächsfetzen, ausschnittshafte Eindrücke, Wahrnehmungspartikel, die der aktuellen Alltagsrealität entnommen sind.¹¹⁶

Eine derartige Unvollständigkeit des Romans wird angestrebt und soll dazu führen, dass die moderne Komplexität der Gesellschaft adäquat dargestellt wird.¹¹⁷ Fragmentarisierte und unvollständige Wahrnehmung wird zur Erfahrung und Darstellung auch der individuellen Romanfigur. Indem aber die Fragmente eine neue Zusammensetzung erfahren, wird dem Autor mittels einer darin realitätsgerecht erscheinenden Bestandsaufnahme der Gesellschaft es möglich, das so Erzählte zu sinnkonstitutiven Zusammenhängen zu bündeln. Dies sind inhärente Gemeinsamkeiten der Romane *Der Zauberberg*, *Die Schlafwandler* und *Ulysses*.

Im Sinne einer Repräsentativität der drei Romane für die von ihnen erzählerisch zur Darstellung gebrachte Phase der Klassischen Moderne kann von der Darstellung einer Übergangszeit gesprochen werden, in welcher das Neue sich im Politischen, Gesellschaftlichen und Künstlerischen seine Bahn bricht und diese Veränderungen sich auch auf den einzelnen Menschen auswirken. Der Künstler ist nun – wie Görner formuliert – dazu aufgerufen, dieses Neue hervorzubringen und – als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft – seine Kunst zu einem wegweisenden Werkzeug und Wegweiser zu machen.¹¹⁸

Eine neue Verantwortlichkeit des Schriftstellers wird eingeklagt: In-der-Welt-sein meine, sich allen, auch den politisch-sozialen Aspekten der Wirklichkeit zu stellen. Was sich hier manifestiert, ist ein neuer Ernst und ein Versuch, „die leere Mitte der Gesellschaft zurückzugewinnen“. Das bedeutet, „relevante Narration“ sucht nicht nach neoavantgardistischen Extrempositionen, sondern nach Vermittlung zwischen Innen- und Außenwelten.¹¹⁹

¹¹⁶ Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 20.

¹¹⁷ Vgl. hierzu Vietta, S.: *Die literarische Moderne*, Stuttgart 1995; Jauß, H. R.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main 1989.

¹¹⁸ In diesem Sinne sah sich Rilke als Verkünder einer neuen, lyrischen Ausdrucksform, die nicht weniger als eine sprachliche Neuordnung bzw. Modernisierung anstrebte; eine literarische Revolution, die sich auf die gesellschaftspolitischen Denkweisen auswirken sollte.

¹¹⁹ Görner, R.: *Sehen lernen!*, in: Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 125.

Der Künstler stellt sich in den Dienst des zeitgemäßen und stimmigen Ausdrucks, der in der Lage sein soll, die neuen, verwobenen Komplexitäten adäquat darzustellen. Indem das feste Handlungsgefüge durch Erzählfragmente ersetzt wird, sind die Autoren in der Situation, sich stilistischer Korrekture zu bedienen, welche die Stimmigkeit und Nachhaltigkeit der ‚alten Erzählweisen‘ infrage stellen. Dies geschieht innerhalb der zu untersuchenden Romane in deutlich unterschiedlicher Intensität und Ausprägung, was zur Folge hat, dass die erzählerische Wirkung, bei ähnlicher Thematik, eine gänzlich andere sein kann; so wie ähnliche Thematiken völlig unterschiedlich dargestellt werden können.

Zur analytischen Erweiterung dieses Spektrums seien im Folgenden *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin, *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil und *Der Prozess* von Franz Kafka herangezogen und beispielhaft in Hinsicht auf repräsentative literarische Zeitkontexte und sinnkonstitutive Zusammenhänge in Betracht gezogen.

1.3.2. Alfred Döblin: Erzählen als Montage

Alfred Döblin versucht im *Berlin Alexanderplatz* ein "Epos"¹²⁰ der Gegenwart zu entwerfen, welches in größtmöglicher Objektivität erzählt werden soll. Mittels Montage und Collage löst sich Döblin von einem vom Autor mehr oder weniger tendenziös realisierten Erzählen. Inwiefern ‚Objektivität‘ im *Berlin Alexanderplatz* erreicht wird, ist hier nicht zu erörtern. Was ohne Zweifel gelingt, ist das Erzählen von der Realität einer Großstadt der Moderne. Dabei ist Franz Biberkopf kein ausdrucksstarker Charakter; er fungiert als eine realistische Paradigmatisierung des Berliner Proletariats. Diese Typisierung lässt sein Leben politisch relevant werden.

Döblin richtet sich gegen eine „entseelte Realität“, der eine schematisch geordnete Darstellung als einzig adäquate Textform entspreche. Renzi erläutert dies mit dem Terminus „Sinnlichkeit der Gestaltungsformel“, welcher eine bestimmte künstlerische Ästhetik in den Vordergrund rückt:¹²¹

Döblin plädiert hingegen für eine Beschreibungskunst, die die Simultanität, das Neben- und Durcheinander zu erfassen vermag. Das Verdienst Döblins liegt daher durchaus auf ästhetischem Gebiet, ihm kommt der Anspruch zu, die ästhetische Vorstellung der modernen Kunst in der Literatur

¹²⁰ Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 306.

¹²¹ Renzi, L.: *Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik-Theorie*, in: Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 183.

formuliert zu haben: diese ästhetische Wahrnehmung heißt bei ihm von nun an „Sinnlichkeit der Gestaltungsformel“.¹²²

Diese Wendung zur Ästhetik realisiert sich in bestimmten Inszenierungsformen: Die erzählkünstlerische Montage wird – schwerpunktmäßig in den zwanziger Jahren – zum narrativen Grundprinzip einer modernen Ausdrucksform. Döblin wird damit zu einem Vorreiter jenes modernisierten Epos, welches die tradierte epische Darstellung mit ‚montierten‘ Textfragmenten verbindet.¹²³

Indem Bieberkopf zum Babylonier stilisiert wird, kommt der heilsgeschichtliche Mythos im modernen Berlin zur Anschauung. Die Figuren Eva, Mieke (Maria) und Reinhold (Satan) sind Paradigmen für ihre biblischen Vorbilder, obgleich die Analogien oftmals frei und unstimmig (modern-gebrochen) zum Ausdruck gebracht sind. Das Motiv der Gewalt verweist auf die apokalyptische *Offenbarung des Johannes* und den mythologischen Gewaltausbruch, welchen die *Hure Babylon* symbolisiert.¹²⁴ Diese biblische Transponierung in die moderne Gegenwart erwirkt eine polyperspektivische Dimension, indem die Mythologie auf die Wurzeln und Analogien zur Ausprägung der Gegenwart verweist. Die Erzählung von Franz Bieberkopf im modernen Berlin wird letztendlich zu einer mythisch-biblischen Heilsgeschichte: Die Irrationalitäten der Moderne haben Bezug zu archaischen Mythen der Vorzeit. Dies sollte nicht nur als stilistisch-erzählerische Analogisierung Döblins verstanden werden; der Verweis auf die Durchdringung der modernen Gesellschaft mit mythischen Prägungen und Heilsvorstellungen lässt deren Sinnzusammenhänge verständlicher werden, zeichnet ein Bild der modernen Welt, welches nicht von seiner Entstehungsgeschichte zu trennen ist.

Döblin wertet den distanzierten Intellektualismus, vor allem in Form von Ideologien, als unzeitgemäß; im poetischen Ausdruck soll die Realität beschrieben, die Figuren repräsentativ eingesetzt werden. Die Erzählung wird verstärkt aus der Perspektive eines der Welt unmittelbar verbundenen Ichs erzählt, Sprache und Handlung werden zu Paradigmen des

¹²² Ebd., S. 182.

¹²³ Döblin sieht, wie Broch, diese Form des Erzählens als das zeitgemäße Darstellungsmittel, um die Totalität der modernen Welt aufzuzeigen. Während Broch diese Darstellungsart als Mittel zur Veränderung der Gesellschaft einsetzt, ist Döblin skeptisch, ob einerseits die Handlungen des Individuums mittels der Literatur beeinflussbar sind, andererseits ob individuelle Handlungen in einer komplexen und interdependierenden Welt noch darstellbar sind. Vgl. hierzu Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 336.

¹²⁴ Zur heilsgeschichtlichen Perspektive von *Berlin Alexanderplatz* vgl. Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 343-347.

Milieu.¹²⁵ Die hierarchischen Bedeutungsebenen zwischen Erzähler, Figuren und auch Gegenständen werden vermehrt eingebettet: Einer erzählerischen Komponente Bedeutung beizumessen wird letztendlich dem Leser überlassen; die Erzählung nähert sich dem realen Empfinden. Der Roman wird von Döblin als Träger einer künstlerischen Erneuerung gesehen, welche die Illusion des distanzierten Rationalismus hinter sich lässt und eine Ansammlung von Realitätspartikeln darbietet. Das moderne Epos soll sich in seiner ästhetischen Form dergestalt ausdrücken, dass es den Balanceakt zwischen dem spezifischen Ausdruck der Realitätspartikel und der künstlerischen Arrangierung des Autors herstellt. Wenn Döblin erkennt, dass Realität nicht unabhängig vom Autor dargestellt werden kann, erscheint ihm die Lösung für ein wirklichkeitszugewandtes Erzählen in Form eines Ineinanderfließens von Kunst und Realität zeitgemäß: Der neue Roman stellt sich – in seiner Eigenschaft als Darstellung des Zeitpanoramas und einer Diagnose der Epoche – heterogen, vielschichtig und schwer kategorisierbar dar, er erweitert gewissermaßen sein ‚Spektrum des Darstellens‘.¹²⁶

Es ließe sich in Betracht ziehen, dass das Epos *Berlin Alexanderplatz* ebenfalls als Epochenroman zu betrachten ist. Die umfassende Darstellung Berlins – als modernes Babylon inszeniert – behandelt einen heilsgeschichtlichen Mythos, welcher sich in den Mythen der Gegebenheit manifestiert.

1.3.3. Robert Musil: Perspektivischer Experimentalismus

Robert Musil beschreibt in *Der Mann ohne Eigenschaften* in der Figur des Ulrich kulturelle und gesellschaftliche Widersprüche, welche dieser – in seiner Eigenschaft als ‚Möglichkeitsmensch‘ – in sich vereinigt und in seinem Selbstverständnis verkörpert. Darauf gerichtet hat Kyora den Roman so resümiert: „Diese innersubjektiven Gegensätze lassen ‚das Zerfallende‘ kippen in die ‚Vereinigung‘, die Vereinigung in die Einsamkeit und die Einsamkeit in die Liebe.“¹²⁷

Das Land, von dem erzählt wird, ist „Kakanien“ genannt und dient Musil bekanntlich als kritisch gesehenes Abbild des Habsburger Kaiserreiches, der kaiserlichen und königlichen Donaumonarchie, kurz vor ihrem Ende. Die letzten Jahre der Monarchie sind geprägt von fehlender Dynamik sowie politischen und gesellschaftlichen Illusionen der Eliten. Musils

¹²⁵ In Thomas Manns *Zauberberg* fungieren die Figuren ebenfalls repräsentativ für die geistige Strömung, welche sie vertreten. Im Gegensatz zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* allerdings arbeitet Mann mit einer Kunstsprache; die Sprache der Figuren soll nicht primär das Milieu charakterisieren.

¹²⁶ Vgl. Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 309-315.

¹²⁷ Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne: zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007, S. 71.

Roman führt die unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Ansichten der Figuren zusammen, indem diese Figuren im Forum der „Parallelaktion“ aufeinandertreffen. Die darin geplanten Festivitäten zum siebzigsten Jubiläum des „Friedenskaisers“ Franz Joseph I. erscheinen in der Retrospektive als eine legitimatorische Reminiszenz an die Vergangenheit, ja als eine tragikomische Beweihräucherung vor dem Untergang. Diese Kumulation erwirkt als Figurenensemble einen Perspektivismus der jeweiligen Standpunkte, welcher im Rahmen dieses ‚realistischen‘ gesellschaftspolitischen Anlasses präsentiert wird.

Die „Parallelaktion“ ist nicht in der Lage, zu neuen Impulsen zu führen. „Kakanien“ wird von Musil als ein einziger großer Anachronismus inszeniert. Ulrich selbst nimmt – nachdem seine Lebensentwürfe als Soldat, Ingenieur und schließlich Mathematiker gescheitert sind – eine Haltung ein, welche sein Leben von nun an als ein Experiment ansieht. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse sollen mit der irrationalen Gefühlswelt des Menschen verbunden werden, um zu einer neuen Lebenshaltung zu führen, welche zwischen den Polen des „Ratioiden“ und „Nicht-Ratioiden“¹²⁸ – so Musils Sprachgebrauch – zu finden ist.¹²⁹

Indem sich Ulrich – in seiner Selbstdeutung als Mann ohne Eigenschaften – von tradierten Gesellschaftsvorstellungen löst, eröffnet ihm diese Ablehnung der allgemein akzeptierten „Wirklichkeit“ die Freiheit der Möglichkeiten.¹³⁰ Ulrichs ‚Möglichkeiten-Experiment‘, welches zuletzt in ein mystisches Einssein¹³¹ mit seiner Schwester Agathe einmündet, stellt den Versuch dar, die Gegensätze der gegebenen Realität und die Zersplitterung des modernen Menschen in Einklang zu bringen. Im Erlangen dieses „anderen Zustandes“, welchen Musil insbesondere in dem Kapitel *Atemzüge eines Sommertages* versinnbildlicht, wird der Begriff durch diese Vorstellung abgelöst:

¹²⁸ „Wenn sich auch bei Musil die Unterscheidung zwischen ‚rational‘ und ‚ratioid‘ nicht absolut streng durchhält, so lässt sie sich doch der Tendenz nach in etwa abgrenzen: Rational ist nach Musil ein Prädikat, dessen Geltungsbereich Menschen sind bzw. deren Handlungen; d. h. nur Menschen können sich rational oder nicht rational verhalten oder sein, nicht dagegen etwa die Mondumlaufbahn oder die Moral; ratioid ist zunächst einmal ein Prädikat, das Lebensbereichen zukommt, d. h. Bereiche der sozialen und der objektiven Welt können in ratioid und nicht-ratioid unterteilt werden, nach Maßgabe der Art und Weise, wie sich die Menschen diesem Bereich nähern, ob rational oder nicht rational, d. h. auch, wie sie etwas erleben.“ (Mackowiak, K.: *Genauigkeit und Seele. Robert Musils Kunstauffassung als Kritik der instrumentellen Vernunft*, Marburg 1995, S. 25.)

¹²⁹ Das „Ratioid“ lässt sich – nach Musil – primär an (natur-)wissenschaftlichen Gesetzmäßigkeiten erkennen, wogegen das „Nicht-Ratioid“ vor allem mittels individueller intuitiver Erlebnisse erfahren werden kann. Der Roman wird gewissermaßen selbst zu einem künstlerischen Ausdruck, einer Zusammenführung von individueller Erzählung und theoretischem Konstrukt, von Intuition und Wissenschaft.

Die ‚Erweiterung‘ dieser Pole fungiert in diesem Fall als Rahmgebung und Justierung für das Finden eines adäquaten ‚Punktes‘ bezüglich einer angemessenen Wahrnehmung der modernen Ausprägungen der Gesellschaft.

¹³⁰ Vgl. Payne, P.: *Musil – Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Luserke-Jaqui, M. (Hg.): *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin 2008, S. 313.

¹³¹ Zur Mystik-Rezeption in *Der Mann ohne Eigenschaften* vgl. Heydebrandt, R. v.: *Zum Thema Sprache und Mystik in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82 (1963), S. 249-271.

Anstelle des starren Begriffs tritt die pulsierende Vorstellung, anstelle von Gleichsetzungen treten Analogien, an die der Wahrheit Wahrscheinlichkeit, der wesentliche Aufbau ist nicht mehr systematisch, sondern schöpferisch.¹³²

Der Stil des Perspektivismus wird eingesetzt, um eben nicht eine ausgewählte Figur eine bestimmte Wahrheit verkünden zu lassen; was Musil erreichen möchte, ist, die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Wahrnehmungen von Realität darzustellen, aus welcher sich letztendlich – mit Ulrich, dem Mann ohne Eigenschaften, welcher sich mit seinen Versuchen von Möglichkeiten seine Eigenschaften selbst schafft – die von Musil präferierten Deutungen von Wirklichkeit herleiten lassen.

Das Ende „Kakanien“ wird von Musil als das Ende einer Epoche dargestellt. Vor diesem Hintergrund lassen sich vor allem das Ende des *Zauberbergs* sowie die Abschlüsse in den drei *Schlafwandler*-Romanen parallelisierend zum *Mann ohne Eigenschaften* in Betracht ziehen. Musils Roman hebt sich aber dergestalt von den beiden anderen Romanen ab, dass die Entwicklung Ulrichs – in Ausprägung seiner sukzessiven ‚Möglichkeitsexperimente‘ – einen direkt personifizierten Weg aufzeigt, welcher in dieser Eindeutigkeit nicht von Mann und in dieser Figurenbezogenheit nicht von Broch dargestellt wird. Die Inszenierung des Perspektivismus als Experiment eröffnet Musils *Mann ohne Eigenschaften* einen spezifischen Spielraum der Evokation und Reflexion des krisenhaften Zeitgeschehens. Ulrichs ‚Möglichkeitsexperimente‘ sind stets zugleich kritische Analyse des Zeitgeschehens. Indem also „Kakanien“ als dieses Zeitpanorama inszeniert wird, kann die zentrale Figur des Ulrich – in deren Selbstkonzipierung gemäß seinem Möglichkeitssinn – als paradigmatisierte Diagnose der Epoche und insofern auch als spezifischer Entwurf eines ‚Epochenromans‘ begriffen werden. Diese Diagnose der Epoche – eingebettet im Gesellschaftspanorama „Kakanien“ – kann ebenfalls als Epochenroman interpretiert und ausgewiesen werden.

1.3.4. Franz Kafka: Das entmachtete Individuum

Die Figur Josef K. in Franz Kafkas *Prozess* bleibt im Roman stets passiv, geradezu hilflos. Seine Eigenschaft als Individuum scheint keinerlei gestalterische Auswirkungen auf seine Umwelt und sein Schicksal zu haben. Joseph K.s Bemühungen, den Grund für seine

¹³² Musil, R.: *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, in: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, Hamburg 1955, S. 1050.

Hinrichtung zu erfahren, bleiben fruchtlos. Die Perspektive des Protagonisten offenbart keine hintergründigen Erkenntnisse; die Macht der Behörden und die Ohnmacht des Individuums werden dagegen zu einem Leitthema des Romans. Die Figur sieht sich äußeren ‚Mächten‘ ausgeliefert, deren Absichten undeutlich bleiben, mehr noch: Die von außen einwirkende Bedrohung ist nicht einmal deutlich zu bestimmen und einzugrenzen.¹³³ Dieses erzählerische Absehen vom selbstbestimmten und selbstverantwortlichen Handeln des Individuums zeigt eindringlich die irritierende, ja unheimliche Seite der zeitgenössischen Varianten erzählerischer Erfassung der epochalen Zeitverhältnisse.

Kafka charakterisiert die von ihm beschriebene Gegenwart als eine Zeit des Gegebenen, gar Unausweichlichen. Der Roman dient dabei der Analyse der Machtstrukturen in der modernen Gesellschaft, nicht der Kritik an etwas Speziellem; vielmehr wird die Darstellung der modernen Gesellschaft und ihrer Mechanismen – mitsamt ihrer Auswirkung auf das Individuum – zum Charakteristikum einer Bedrohung. In dieser Gesellschaft wird das Individuum – wie Schillemeit ausführt – zum Opfer:

Man sieht, wie K. hier nicht mehr als der Angeklagte verstanden wird, sondern als Opfer einer gegnerischen Macht, deren nicht weiter erklärbarer, absurd erscheinender ‚Wille‘ (...) zu einer Macht der Niedrigkeit und der Finsternis wird.¹³⁴

Was die Darstellung des Individuums angeht, lässt Kafka keinen Zweifel, dass der Mensch nicht nur seinen Status als autonome und gestaltende Kraft in der Welt verliert; der so entfremdete und hilflose Mensch ist ein Eindringling, ja ein Störfaktor in einer selbstgesteuert bürokratisch funktionierenden Welt, welche sich dem Individuum als gewaltig, unbarmherzig und allmächtig darstellt. Der Antrieb des Individuums ist nicht einmal mehr der Wille zu gestalten, es ist schlicht der Wunsch zu verstehen. Die Darstellung des Geschehens aus der Perspektive Josef K.s ermöglicht das (emotionale) Miterleben dieser ‚modernen‘ Ohnmacht:

Kafkas Gericht tritt bekanntlich nur in Bezug auf den Angeklagten in Erscheinung. Deshalb bleibt der Leser eng gebunden an die Perspektive von Josef K., (...) er wird ins Verfahren hinein gezogen, in die

¹³³ Vgl. hierzu Wagner, F. D.: *Antike Mythen. Kafka und Brecht*, Würzburg 2006, S. 34. „Bürokratische Herrschaft und regulierende Verwaltung erscheinen hier als Phänomene der Moderne, insbesondere nach der Seite, wie sie Leben und Initiativen allmählich abzutöten in der Lage sind.“

¹³⁴ Schillemeit, J.: *Kafka-Studien*, Göttingen 2004, S. 86.

Aporien der Rechtfertigung und in die Suche nach den unerschließbaren, bloß hypothetischen Instanzen des Gerichts ...¹³⁵

K.s Ohnmacht entsteht nicht allein aufgrund seiner Position als Angeklagter; hinzukommend scheint er – da er nicht über die Art des Verbrechens, welches ihm zur Last gelegt wird, unterrichtet wird – aufgrund seiner Unwissenheit nicht in der Lage, die sich ihm bietende Situation vollständig zu erfassen und einzuordnen: Eine autonome Gegenwehr ist in diesem Fall kaum möglich.

Es lässt sich also feststellen, dass – ungeachtet der Unterschiede in literarischer Darstellung und Intention der Autoren – bestimmte Analysen der Thematiken über die moderne Gesellschaft erstellt werden und letztendlich auf den genuinen epochenspezifischen Charakter der Epoche verweisen: Anhand des jeweiligen erzählinszenatorischen Zeitpanoramas lassen sich Rückschlüsse auf eine grundsätzliche Diagnose der Epoche ziehen. Nachdem also zur exemplarischen Erweiterung der Erscheinungsform ‚Epochenroman‘ *Berlin Alexanderplatz*, *Der Mann ohne Eigenschaften* und *Der Prozess* herangezogen worden sind, sollen im Folgenden zunächst die Autoren Thomas Mann, Hermann Broch und James Joyce für eine Erörterung bezüglich der Autorenbeziehungen in Betracht gezogen werden. Die aufschlussreich sind, aber hier nur ergänzend zur Explikation der drei Romantexte von Mann, Broch und Joyce erörtert werden.

1.3.5. Thomas Mann, Hermann Broch, James Joyce – Autorenbeziehungen

James Joyce hatte weder zu Thomas Mann noch zu Hermann Broch ein direktes Verhältnis. Nach eigenem Bekunden hat Mann den *Ulysses* nie gelesen; er sei ihm – nicht zuletzt, da man ihn im englischen Original lesen müsse – zu schwierig. Ob diese Einschätzung als Kompliment oder als bewusste eigene Abgrenzung von diesem Literaturstil gemeint war, ist unklar; verbürgt ist die Befürchtung Manns, dass sein *Doktor Faustus* neben Joyces *Ulysses* „wie flauer Traditionalismus wirken müsse.“¹³⁶ Eine wirkliche schriftstellerische oder gar persönliche Beziehung gab es nicht.

Die deutlich engere und auch bekanntere Beziehung zu Joyce ist bei Hermann Broch auszumachen. Seine fast schwärmerische Reaktion auf den *Ulysses* – wie das bekannte

¹³⁵ Schiffermüller, I.: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen 2011, S. 135.

¹³⁶ Mann, T.: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 2002, S. 204.

Diktum vom darin aufgerufenen ‚Weltalltag der Epoche‘ – haben ihn immer wieder in den Verdacht gebracht, Joyce als Leitbild, als nachahmenswertes Vorbild zu verstehen. In diesem Sinne sah sich Broch auch stets veranlasst, sein eingenständiges Romanschreiben gegenüber Joyces Werken herauszustellen; einen Abbruch seiner Bewunderung für Joyce bedeutete dies jedoch keineswegs.¹³⁷

Hermann Broch versuchte gezielt Kontakt zu Thomas Mann aufzunehmen, zum Teil aus aufrichtiger Anerkennung und Bewunderung, zum Anderen, um eine positive Einschätzung für seine *Schlafwandler* zu bekommen. „Broch hätte es nur zu gerne gesehen, wenn der Autor des *Zauberbergs* eine anerkennende Kritik über *Die Schlafwandler* geschrieben hätte.“¹³⁸ Eine direkte Beziehung der beiden Schriftsteller entwickelte sich erst in der Zeit ihres Exils.¹³⁹

Hermann Broch, der sich gegenüber Thomas Mann zu Dank und Loyalität verpflichtet fühlte – Mann verhalf Broch zu seinem Ausreisevisum in die Vereinigten Staaten und zu Stipendien bei der *Guggenheim* und *Bollingen Foundation* – war trotzdem ein strenger Leser der Werke Manns.¹⁴⁰

Es waren jedoch vor allem die unterschiedlichen Intentionen der beiden Autoren, welche sie – in ihren schriftstellerischen Persönlichkeiten – schwer vergleichbar werden lässt; und die

¹³⁷ Die spärlichen Verbürgungen für wie auch immer geartete Kontakte oder Beeinflussungen seitens James Joyce sind keineswegs als aktive Negierung der Werke bzw. Personen Mann und Broch zu werten. Bekannt ist das berühmte Aufeinandertreffen zwischen James Joyce und Marcel Proust, bei dem es zu keinem besonderen persönlichen Kontakt oder gar zu einem Austausch von literarischen Ansichten kam. Hierzu sei folgende Anekdote angemerkt: „Das daraus [aus der Begegnung zwischen Joyce und Proust] folgende Gespräch ist von Gästen in verschiedenen Fassungen überliefert: Der einen Fassung zufolge sollen beide sich nur über ihre Krankheiten – im Falle Joyces waren es Kopf- und Augenschmerzen, bei Proust Magenkrämpfe – unterhalten haben. Andere sagen, Proust hätte gesagt: ‚Ich bedaure, dass ich Joyces Werk nicht kenne.‘ Worauf Joyce erwidert haben soll: ‚Ich habe Proust nie gelesen.‘ Wieder andere berichten, Proust hätte Joyce gefragt, ob er gerne Trüffel esse. ‚Ja,‘ habe Joyce gesagt. Zu einem weiteren Austausch soll es nicht gekommen sein. Auf die letzte Fassung geht Joyce selbst später ein, als er bemerkt: ‚Hier treffen sich die bedeutendsten Gestalten unserer Zeit, und sie fragen einander, ob sie gern Trüffeln essen.‘“ (Weiher, F.: *Der Roman als Kosmos bei Mann, Joyce und Proust*, in: Lörke, T. / Müller, C. (Hg.): *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, Würzburg 2009, S. 68.

¹³⁸ Lützel, P. M.: *Freundschaft im Exil. Thomas Mann und Herman Broch*, Frankfurt am Main 2004, S. 11.

¹³⁹ Vgl. hierzu Lützel, P. M.: *Freundschaft im Exil. Thomas Mann und Herman Broch*, Frankfurt am Main 2004. „Bei allen Gemeinsamkeiten, die das Exilschicksal und die publizistische Gegnerschaft zum Nationalsozialismus schuf, blieb eine beiderseitige Reserve, eine selten überbrückte Distanz. Das lag u.a. an den Persönlichkeitsstrukturen der beiden Autoren: zudem an der Tatsache, dass sie keine freundschaftssüchtigen Jünglinge mehr waren, als sie sich persönlich kennenlernten. Bei Broch kam hinzu, dass er dem älteren, so unverhältnismäßig bekannteren und etablierteren Autor viel verdankte. Thomas Mann schrieb zwar keine Besprechung der *Schlafwandler* (KW1), aber zu Brochs 50. Geburtstag veröffentlichte er 1936 in Wien eine zwar kurze, aber außerordentlich positive Stellungnahme zur Trilogie.“ (Lützel, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, S. 216f.)

¹⁴⁰ „Wenn Broch 1931 bei der Arbeit an den *Schlafwandlern* darüber nachdachte, wie man philosophische Vorstellungen in einem Roman unterbringen könnte, so vermochte er in Manns *Zauberberg* mit seinen, wie er es nannte, ‚fürchterlichen Bildungsgesprächen‘ kein nachahmenswertes Modell zu erkennen. Aber Brochs Alternative, mit dem *Zerfall der Werte* philosophische Essays ‚nackt und geradeaus‘, also relativ unvermittelt, in den Roman einzubauen, war auch nicht gerade dazu angetan, Nachahmer zu finden. Broch war der kühne Experimentierer unter den avantgardistischen Romanciers; Thomas Mann dagegen war der bessere Kenner des Lesepublikums.“ (Lützel, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, S. 217f.)

Unterschiede der Autoren, ihre Persönlichkeiten betreffend, könnten kaum größer sein. Trotzdem und gerade auch deswegen ist eine Analyse dringend und aufschlussreich, in welcher Hinsicht es diesen drei Autoren jeweilig und in diesem Anspruch vergleichbar gelungen ist, ein repräsentatives Abbild ihrer Zeit zu literarisieren und dabei eine weit zurückreichende Sprachgewalt in die moderne Zeit zu transponieren.

II. Romane

*„... die Geschichte einer Steigerung (...) geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle.“*¹⁴¹

Thomas Mann

1. Thomas Mann

1.1. **Der Zauberberg – Abbild und Diagnose der Vorkriegsgesellschaft**

1.1.1. Das europäische Panorama auf einer Bühne

Im *Zauberberg* wird eine real gezeichnete Welt von unterschiedlichen Charakteren präsentiert. Dabei ist diese Darstellung in einem bestimmten Sinne nur Schein; die Personen sind zugleich Paradigmen für die Ideen, die sie vertreten, die Orte nur Bühnen für die Inszenierung. Diese ‚Doppelbödigkeit‘ wird ganz offen als solche hervorgehoben. Bekanntlich ist die Thematik des *Zauberbergs* zunächst einmal die historische Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sowie die Darstellung von typisierend entworfenen Repräsentanten der deutschen und auch europäischen Vorkriegsgesellschaft. Die Hermetik des Sanatoriums und die Existenz der Insassen dort zwischen Leben und Tod ermöglichen einerseits mit dieser real gezeichneten Welt die Fokussierung von geistigen und kulturellen Strömungen der Zeit, andererseits ein Erzählen, welches sich – bezeichnend für den literarischen Stil Thomas Manns – eines mythisierenden Tons bedient.

Der *Zauberberg* ist so der Ort eines hermetisch abgeschlossenen Panoramas. Innerhalb dieser Welt entwickelt der Roman jedoch ein ausgesprochen vielfältiges Erzähl- und Darstellungspotential, welches zum Einen in die kleinsten Details realistischer Schilderung reicht, zum Anderen – in Form einer Unwirklichkeit imaginierenden Darstellung – älteste

¹⁴¹ Mann, T.: *Einführung in den „Zauberberg“*. GW XI, S. 612.

Mythen in die Gegenwart transponiert. Diese Loslösung auch der realistischen Darstellung von Geschichtlichem, Zeit und festlegenden Kategorien wird etwa von Schöning so gefasst:

Ein Zauberberg kann der Schauplatz insofern heißen, als er die Grenze zwischen Natur und Geschichte markiert und deshalb zum Ort ebenso anonymer wie kollektiver Träume werden kann. An seinen Hängen spielt sich eine Geschichte ab, die weder aufhört, noch vergeht und noch nicht einmal stockt, sondern endlos ‚wächst‘ ...¹⁴²

Das Umfassende des Erzählten, die Darstellung von Begebenheiten über bestimmte Charaktere oder Thematiken hinaus, erwirkt eine Darstellung des ‚Lebens‘ an sich, wie es Thomas Mann in seiner essayistischen und literarischen ‚Frühphase‘, etwas klischeehaft so ausdrückt:

Es ist geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt und eben dadurch unübersetzbar deutsch. Eben dadurch hat es die organische Fülle, die das typisch französische Buch nicht hat. Es ist kein ebenmäßiges Kunstwerk, sondern das Leben.¹⁴³

Im „Vorsatz“ zum *Zauberberg*, welcher ja im Besonderen den Vergangenheitscharakter, die ‚tiefste Vergangenheit‘ der Geschichte betont, ist der Versuch zu sehen, eine Distanz und zugleich eine Aktualität zu schaffen, die auch breite Leserschichten anspricht:

Indem die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges in eine unbestimmte Vergangenheit gerückt und mit der Aura des Märchenhaften versehen wird, während der Krieg als historische Kreativkraft bestätigt wird, adressiert Mann zwei Lesergruppen in einem Zug. Er bedient sowohl die sentimentale Sehnsucht nach dem Kaiserreich, (...) aber auch das Kollektivschicksal der Frontteilnehmer.¹⁴⁴

Der Roman hat damit nicht den Charakter einer Nacherzählung historischer Begebenheiten, er wird zur Evokation eines ‚Zauberbergs‘, ohne dabei die historischen Tatsachen außer Acht zu lassen.¹⁴⁵ In dieser Erzählwelt lässt Thomas Mann die dargestellten Figuren in ihrer

¹⁴² Schöning, M.: *Der deutsche Zauberberg*, in: Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933, (Hg.): Hebekus, U. / Stöckmann, I., München 2008, S. 291.

¹⁴³ Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main 2002, S. 107. Diese „Darstellung des Lebens“ zeichnet schon Thomas Manns *Buddenbrooks* aus. Bezeichnenderweise wurde auch hier in vielen Rezeptionen versucht, eine selektive Kritik innerhalb dieser Darstellung des Lebens seitens Manns auszumachen.

¹⁴⁴ Schöning, M.: *Der deutsche Zauberberg*, in: Die Souveränität der Literatur, (Hg.): Hebekus, U. / Stöckmann, I., München 2008, S. 308.

¹⁴⁵ „... „Vorsatz“ – schon dieser Titel ist doppeldeutig – vorangestellt, der den historischen Ort des Werkes näher bestimmen soll, dabei jedoch einige rhetorische Volten schlägt. Indem dieser „Vorsatz“ die Zäsur betont, die der Krieg darstellte, verweist er zurück auf Thomas Manns „Gedanken im Kriege“ und schließt die historische Klammer, in der sich die Texte zusammenfinden.“ (Schöning, M.: *Der deutsche Zauberberg*. Thomas Manns

jeweiligen persönlichen und geistigen Statur auf Hans Castorp einwirken. Die so zur Geltung gebrachten kulturellen Gedankenströmungen, die beispielsweise durch den Humanisten Settembrini und den Jesuiten Naphta verkörpert werden, welche zurückgreifen auf die am Vorabend des Ersten Weltkrieges präsenten, umfassen nicht nur deutsches, vielmehr europäisches Kulturgut, und werden somit (aus europäischer Sicht) ins Universelle gesteigert, wie von Schöning erläutert.¹⁴⁶

Dabei ist in der Hermetik des Zauberberges der einfache Protagonist Castorp zur Aufnahme und Reflexion dieser politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Erörterungen fähig; zumal diese Abgeschlossenheit es ermöglicht, die Paradigmatik der Figuren und unterschiedlichsten geistigen Strömungen sich im Kontext der Krankheitssymptomatik des Sanatoriums besonders deutlich manifestieren zu lassen.¹⁴⁷ Die Krankheit der Figuren wird so eins mit einer Diagnose der Symbole und Postulate, die zu ihr geführt haben, wie z.B. im Folgenden anhand von Settembrini und Naphta erläutert wird – der Kriegsausbruch lässt sie dann überdenkenswert, ja hinfällig werden. Die im Vorsatz des *Zauberbergs* erwähnten „alten Tage“¹⁴⁸ sind nicht nur die Tage des alten Kaiserreiches, auf das eine sentimentale Sehnsucht projiziert wird.¹⁴⁹ Genauer ermöglicht das Aufrufen kultureller Gedankenströmungen etwa eine Auslegung der Vergangenheit der Motive Sentimentalität (Franz Schuberts Lied „Am Brunnen vor dem Tore“ vom *Lindenbaum*) oder des Überdresses der sich vorderhand in der Philisterei erschöpfenden Intellektualität (Settembrini und Naphta), welche in diesem Falle europäische Reichweite erlangt und so die Stimmung am Vorabend des Ersten Weltkrieges über das Nationale hinaus verallgemeinert.

Die kulturelle Herkunft dieser Strömungen wird vom Autor nicht nur bei Nietzsche oder Schopenhauer, bei Goethe oder Luther gesehen; sie wird – mit Nietzsche – geschichtstiefer als das Aufeinanderprallen des Apollinischen und Dionysischen (im Kapitel *Schnee*) beschworen. Hans Castorp nimmt alle Eindrücke, die sich ihm bieten, auf und sucht darin

Betrachtungen eines Unpolitischen, Hans Castorps romantisches Heldentum und das Prinzip der Akkumulation, in: Hebekus, U. / Stöckmann, I. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur*, München 2008, S. 308.)

¹⁴⁶ Vgl. Schöning, M.: *Der deutsche Zauberberg*, l.c., in: Hebekus, U. / Stöckmann, I. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur*, S. 290f; Alt, P.-A.: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns ‚Der Zauberberg‘ und Robert Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘*, Frankfurt am Main. 1985, S. 155ff.

¹⁴⁷ In diesem Zusammenhang sei auf Thomas Manns Gebrauch des Wortes „Hermetik“ aufmerksam gemacht, welches einerseits die „hermetische“ Abgeschlossenheit des Zauberbergs umschreibt, gleichzeitig auch auf die (alchemistische) Geheimwissenschaft der Stoffverwandlung und Stoffveredlung anspielt.

¹⁴⁸ Mann T.: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main. 2002, S. 9.

¹⁴⁹ Vgl. Schöning, M.: *Der deutsche Zauberberg*, l.c., in: Hebekus, U. / Stöckmann, I. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur*, München 2008, S. 308;

Walter, H.-A.: *Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Die Mentalität der Weimardeutschen. Die „Politisierung“ der Intellektuellen*, Stuttgart 2004.

nach Sinn und Stimmigkeit.¹⁵⁰ Und Castorps Überwindung der Dualismen und Polaritäten, welche sich in der Figurenwelt des Romans gegenüberstehen, führt in der Hermetik des Zauberbergs – insbesondere im *Schnee*-Kapitel – zu einer traumhaft verbundenen harmonisiert wirkenden Darstellung.¹⁵¹ Fetz hat das damit von Thomas Mann intendierte ‚Ganze‘ in seiner Problematik generell so erläutert:

Verzweifelte, manchmal auch euphorische Periode (miss)glückender Synthesen: zwischen „Ideologie und Utopie“; zwischen labilen nationalen Gebilden; zwischen Orient und Okzident; zwischen wissenschaftlicher Rationalität und der dichterischen Beschwörung eines verlorenen Ganzen; zwischen ihrer verbindlichen Wirkkraft verlustig gegangenen alten Mythen und der Erschaffung neuer Mythen aus dem Geist der Literatur.¹⁵²

Was Thomas Mann literarisch gefasst hat, ist die geistige und emotionale Verfassung am Vorabend des Krieges, welche, in der Retrospektive, die Wurzel und der Nährboden für zukünftige politische und gesellschaftliche Entwicklungen erschließt. Mit der Intention einer Beantwortung der Frage nach Ursache und Grund der verheerenden ideologischen und kriegerischen Ausbrüche verweist Thomas Mann auf ein kulturelles und intellektuelles ‚europäisches Panorama‘ und dessen Gedankenexperimente.¹⁵³

Als aufschlussreich ist auf Manns durchaus kritisch zu beurteilenden Essayismus von den *Gedanken im Kriege* einzugehen. Der sowohl im Kontext als auch im Kontrast zur später folgenden Abkehr von nationalem Bellizismus und der Hinwendung zu pan-europäischen und

¹⁵⁰ Schöning weist auch darauf hin, dass Castorp seine Zufallsbegegnungen, von Settembrini und Naphta bis zu Chauchat, akkumuliert, um sie dann im *Schnee*-Kapitel in ihrer Totalität zu träumen. Vgl. Schöning, M.: *Der deutsche Zauberberg. Thomas Manns Betrachtungen eines Unpolitischen*, l.c., in Hebekus, U. / Stöckmann, I. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur*, S. 291.

¹⁵¹ Die scheinbar magische Zusammenfügung der Gegensätze scheint für Thomas Mann nicht durch eine konstruierte Formung möglich zu werden, sondern durch ein natürliches Werden der Dinge. Er schreibt – wie eingangs mit Bezug auf seine literarische ‚Frühphase‘ erwähnt – über *Die Buddenbrooks*, dass diese Form von Darstellung „kein ebenmäßiges Kunstwerk, sondern das Leben“ sei. (Vgl. Anm. 150.) Diese Auffassung ist als weltanschauliche Sonderstellung, als frühe Radikalität innerhalb von Thomas Manns essayistischem Sujet hervorhebenswert.

¹⁵² Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2009, S. 9f. Vgl. hierzu auch Mannheim, K.: *Ideologie und Utopie*, Frankfurt am Main 1995, S. 49-86; Fetz, B.: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Wien 2003, S. 6; Harrington, A.: *Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 11-23.

¹⁵³ Es ist aber auch darauf hinzuweisen, dass Thomas Mann die Ursache für die Katastrophe des Ersten Weltkrieges nicht grundsätzlich in einer kulturellen Verirrung sah. Die Darstellung einer Retrospektive dient der reflektierten Analyse, einer umfassenden ‚Panoramansicht‘ auf die deutsche kulturelle Entwicklung. Die Zweifel, welche er im *Doktor Faustus* anklingen lässt, werden in seinen späten Essays bzw. den Reden in Princeton relativiert, jedoch nicht infrage gestellt.

demokratischen Idealen, wie auch bezüglich Manns ideeller und gerade auch persönlicher Verarbeitung im *Zauberberg* zu untersuchen ist.¹⁵⁴

1.1.2. Gedanken über den Krieg

Bekanntlich hatte Thomas Mann den Ersten Weltkrieg begrüßt, ja als „Elementar- und Grundmacht des Lebens“, an die Seite der Kunst gestellt.¹⁵⁵ Der Krieg als Ordnungsmacht, welcher Systematik, strategische Exaktheit und Selbstdisziplin abverlange, könne darüber hinaus als dionysische Stimulanz fungieren.¹⁵⁶ Dass der Krieg dazu noch eine Katharsis bewirken soll, welche dazu imstande ist, das Leben zu intensivieren, davon ist Thomas Mann auch nach Beginn des Krieges noch überzeugt.¹⁵⁷

Der Aufsatz *Gedanken im Kriege* wird als einer der wichtigsten Belege dafür gesehen, dass Thomas Mann den Ersten Weltkrieg befürwortet hat. Entsprechend wird der Ausbruch des Krieges, wie er am Ende des *Zauberbergs* dargestellt wird, als Wendepunkt, als Erlösung angesehen; um sich schließlich als „Weltfest des Todes“¹⁵⁸ zu zeigen. Zu den Reaktionen über Thomas Manns schriftstellerische Verarbeitung des Krieges sind zahlreiche Studien verfasst worden.¹⁵⁹ In ihnen wird tendenziell darauf hingewiesen, dass Mann den Krieg als Stimulanz ansah, welche „Reinigung“, „Befreiung“, „Radikalismus“ und

¹⁵⁴ „Man tut gut daran, den Roman [*Der Zauberberg*] auch in Hinsicht auf den politischen Thomas Mann jener Kriegsjahre zu lesen – und wird entdecken, dass vieles differenzierter und vorbehaltloser in politicis gesagt ist denn in den Kriegsschriften. (...) Die großen Dispute bzw. Lehrgespräche zwischen Naphta und Settembrini, das komplexe Bild des Soldatischen in Joachim, schließlich „Gereiztheit“ und „Donnerschlag“ spiegeln durchaus Kriegs- und Vorkriegs-Gedanken Thomas Manns wieder.“ (Eder, J.: *Thomas Mann*, in: Schneider, U. / Schumann, A. (Hg.): *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Würzburg 2000, S. 172.)

¹⁵⁵ Mann, T.: *Gedanken im Kriege*, in: *Gesammelte Werke*. Bd. 17: *Von deutscher Republik*, Frankfurt am Main 1984, S. 9.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., vgl. auch Beßlich, B.: *Wege in den Kulturkrieg*, S. 184. Die Thematik der dionysischen Stimulanz, welche allerdings in den Untergang führt, wird zu einem Leitmotiv im *Doktor Faustus*.

¹⁵⁷ Vgl. Kurzke, H.: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, S. 31; Pikulik, L.: *Die Politisierung des Ästheteten im Ersten Weltkrieg*, in: Koopmann, H. / Blundau, B. / Eckard, H. (Hg.): *Thomas Mann 1875 – 1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck, Frankfurt am Main 1977*, S. 195.

Vgl. zu Manns Auffassung vom Kriege Nietzsche, F.: *Also sprach Zarathustra*, München 1999 das Kapitel: *Vom Krieg und Kriegsvolke*. So wie Nietzsches Kriegsvorstellung vor allem durch den Deutsch-Französischen Krieg von 1870 / 71 geprägt ist, so ist Manns Kriegsvorstellung eine künstlerische Metapher, womit beide die Bezeichnung „Krieg“ in einem anderen Sinne gebrauchen als es die Schrecken des Stellungskrieges von 1914-1918 verdienen würden.

¹⁵⁸ Mann, T.: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002, S. 984. Zu Thomas Manns kulturphilosophischer und weltanschaulicher Entwicklung Vgl. Jacobs, J. / Krause, M.: *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989, S. 211.

¹⁵⁹ Mommsen, W. (Hg.): *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996, S. 10-14; Flasch, K.: *Die geistige Mobilmachung: die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*, Berlin 2000, S. 369f; Beßlich, B.: *Wege in den „Kulturkrieg“*. *Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt 2000, S. 184-191.

„Entschlossenheit“ hervorbringt.¹⁶⁰ Demgegenüber rückt Thomas Mann aber mit dem Ende des *Zauberbergs* von seiner künstlerischen Verklärung des Krieges ab, ohne völlig mit seiner Auffassung vom Krieg als ordnende Macht zu brechen.¹⁶¹

Gewiss sind die *Gedanken im Kriege* – als ein Essay der ‚Frühphase‘ Manns – in ihrer Zeitgebundenheit zu beurteilen. Es ist jedoch aufschlussreich, inwiefern die darauf folgenden Essays und die reflexiv orientierte Aufarbeitung im *Zauberberg* dieses antidemokratische Pamphlet thematisieren und Thomas Manns intellektuelle Entwicklung im Kontext dieses frühen Essays bewertet werden kann.¹⁶² Obwohl innerhalb des *Zauberbergs* der Erste Weltkrieg – außer am Romanschluss – nur am Rande zentrales Thema wird. Vielmehr geht es

¹⁶⁰ „Krieg! es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden. (...) Was die Dichter begeisterte, war der Krieg an sich selbst, als Heimsuchung als sittliche Not. Es war der nie erhörte, der gewaltige und schwärmerische Zusammenschluss der Nation in der Bereitschaft zu tiefster Prüfung – einer Bereitschaft, einem Radikalismus der Entschlossenheit, wie die Geschichte der Völker sie vielleicht bisher nicht kannte.“ (Mann, T.: *Gedanken im Kriege*, S. 533) Vgl. Gess, N.: *Kunst und Krieg. Die künstlerische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs bei Thomas Mann, Hermann Hesse und Ernst Bloch*, in: Koch, L. / Vogel, M. (Hg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*, Würzburg 2007, S. 31.

¹⁶¹ Vgl. Kurzke, H.: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, S. 128-132.

Insgesamt werden die *Gedanken im Kriege* innerhalb der Forschungsliteratur auch insofern problematisch gesehen, als der Anspruch Manns, dass die Bezeichnung „Krieg“ als künstlerische Beschreibung für „ordnende Stimulanz“, in seinem Aufsatz nicht hinreichend und unmissverständlich behandelt wird. Vgl. Beßlich, B.: *Wege in den „Kulturkrieg“. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt 2000, S. 178-187; Gess, N.: *Kunst und Krieg. Die künstlerische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs bei Thomas Mann, Hermann Hesse und Ernst Bloch*, in: Koch, L. / Vogel, M. (Hg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*, Würzburg 2007, S. 33. Es ist an dieser Stelle der große Einfluss Nietzsches zu spüren, wenn unter Berufung auf die metaphorische Verwendung des Wortes „Krieg“, eine vitale Erneuerung und Überwindung des Intellektualismus angestrebt wird. „Euch rate ich nicht zur Arbeit, sondern zum Kampfe. Euch rate ich nicht zum Frieden, sondern zum Siege. Eure Arbeit sei ein Kampf, euer Friede sei ein Sieg!“ (Nietzsche, F.: *Vom Kriege und Kriegsvolke*, in: Also sprach Zarathustra, München 1999, S. 59.) Noch Jahre später – in der Rede, gehalten zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches am 15. Oktober 1924 – weist Mann auf den prophetenhaften Charakter Nietzsches hin. „Dies ist er uns: ein Freund des Lebens, ein Seher höheren Menschentums, ein Führer in die Zukunft, ein Lehrer der Überwindung all dessen in uns, was dem Leben und der Zukunft entgegensteht (...) Ja, Selbstüberwindung, das mag wohl auch heute noch das Wesen der Überwindung dieser Liebe [zu welterobernder Todestrunkenheit wagnerscher Prägung] sein...“ (Detering, H. / Heftrich, E. / Kurzke, H. / Reed, T. J. / Sprecher, T. / Vaget, H. R. / Wimmer, R. (Hg.): *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 790f.)

¹⁶² Im August 1915 schreibt Thomas Mann an Alfred Weber einen Brief, in dem er Deutschland und der deutschen Kultur einen Sonderweg innerhalb der europäischen Kulturen zuweist; dabei hier jedoch jeglichen Bellizismus und „Kriegsrausch“ von sich weist. „Wie wahr sind die Entente-Ideen hier als altfränkisch, ausgeleiert, abgestanden gekennzeichnet, wie ringend-ahnungsvoll das Neue in Deutschland europäischer Sendung erfüllt und fast schon bei Namen genannt! Man kann auch nicht besser die Nichtsnutzigkeit aller demagogischen und bloß rationalen Formeln gegenüber dem inneren Reichtum deutschen Wesens fühlbar machen, nicht tiefer zu verstehen geben, dass die sicher notwendige Demokratisierung Deutschlands nur „für uns“, nur nach deutschen Bedürfnissen und Empfindungsgesetzen – und nicht nach gallisch-radikalen – sich verwirklichen darf.“ (Walther, P. (Hg.): *Endzeit Europa. Ein kollektives Tagebuch deutschsprachiger Schriftsteller, Künstler und Gelehrter im Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2008.) Thomas Manns Polemisierungen gegen den „Entente-Imperialismus“ führen gar dazu, dass er den Kommunismus aufgrund seiner „Entente-Feindlichkeit“ in Erwägung zieht. (Vgl. Mann, T.: *Tagebücher 1918-1921*, Frankfurt am Main 2004, 24.3.1919, 13.4.1919.)

Thomas Manns Betonung, dass er sich von dem Gedanken der Humanität auch in der Zeit der *Betrachtungen eines Unpolitischen* hat leiten lassen, kann jedoch nicht über die Brüchigkeit, ja Umschwenkung der Argumentation von den *Betrachtungen* zu der Rede *Von Deutscher Republik* hinwegtäuschen. (Vgl. Parau, C.: *Thomas Mann und Josef Ponten. Zur Struktur eines ästhetischen Feldes nach dem 1. Weltkrieg (1918-1924)*, in: Lörke, T. / Müller, C. (Hg.): *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, Würzburg 2007, S. 45-47).

Thomas Mann darum, ein Abbild der Vorkriegsgesellschaft zu zeichnen, welches die geistigen, politischen und gesellschaftlichen Strömungen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ein- und zuordnen soll.

Dabei sind die essayistischen Einarbeitungen in den Roman als eine in dieser Form geführte Auseinandersetzung des Romanciers Mann mit den politischen Ereignissen zu verstehen.¹⁶³ Ein Beispiel für die so gesuchte Überwindung sich in der philiströsen Intellektualität erschöpfenden kulturellen Dekadenz liefert Thomas Mann, wenn er in seinen „Kriegsschriften“ – unabhängig ob es die bellizistischen des Ersten oder die antifaschistischen des Zweiten Weltkrieges sind – zu einem Stil und auch zu Konklusionen kommt, die er selbst als Vereinfachung qualifiziert.¹⁶⁴ In diesem Sinne

wird der Krieg für Thomas Mann zu einem Krieg der Semantik, zu einem Streit um die richtige Zuordnung von Begriffen und Bedeutungen. Beide Male ist sich Thomas Mann der richtigen Zuordnung gewiss und sieht im Krieg eine Befreiung aus der Sprachskepsis, welche die Literatur der Moderne insgesamt beherrschte und die Literatursprache revolutionierte.¹⁶⁵

Ein Autor wie Thomas Mann, der die Problematik von Einheitlichkeit und Stimmigkeit innerhalb der modernen Sprachskepsis reflektiert hat,¹⁶⁶ konnte sich schwerlich vorbehaltlos mit Begrifflichkeiten wie „Sozialismus“, „Kapitalismus“ oder auch „Demokratie“ gemeinmachen; jedoch: Im Angesicht der Barbarei faschistischer Indoktrination¹⁶⁷ bzw. Unterwerfung der Völker Europas setzt sich Mann bewusst vorbehaltlos für den „kommenden Sieg der Demokratie“ (Vortrag aus dem Jahre 1938) ein. Der abwägende und zweifelnde Künstler Thomas Mann wird zum engagierten und

¹⁶³ Vgl. hierzu die direkte Einfügung von Essays in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*, im Kontext der politischen Intentionen der Autoren Broch und auch Mann. Vgl. unten den Schlafwandler-Teil.

¹⁶⁴ Die Rolle des Künstlers, die er einzunehmen gedenkt, um eigenständige Denkansätze in seine auch Traditionen fortschreibende Darstellungen einfließen zu lassen, als auch einen persönlichen und geschützten Raum für die ihm selbst als fragwürdig aber erwähnenswert scheinenden Thematiken zu schaffen, führt bei Thomas Mann am Ende der 30er Jahre zu (vor allem essayistischen) Arbeiten, welche auf die Vereinfachung, ja die moralische Unterteilung in Gut und Böse hinweisen. In seinem Essay *Kultur und Politik* von 1939 schreibt Thomas Mann „Wir wollen feststellen: während im äußeren Völkerleben eine Epoche des zivilisatorischen Rückschlages, der Vertragsunwürdigkeit, Gesetzlosigkeit und des Dahinfallens von Treu und Glauben angebrochen zu sein scheint, ist der Geist in ein *moralisches* Zeitalter eingetreten, will sagen: in ein Zeitalter der Vereinfachung und der hochmutlosen Unterscheidung von Gut und Böse. Das ist *seine* Art, sich zu rebarbarisieren und zu verjüngen. Ja, wir wissen wieder, was Gut und Böse ist.“ (GW XII, S. 860). Neben kategorischen Postulierungen und einem Stil, der an Friedrich Nietzsche erinnert, scheint in dieser Zeit aus dem darstellenden Künstler Thomas Mann verstärkt ein unverwandt wertender, ja politischer Schriftsteller zu werden.

¹⁶⁵ Hamacher, B.: *Die Poesie im Krieg*, in: Detering, H. / Stachorski, S. (Hg.): Thomas Mann. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 1998, S. 163.

¹⁶⁶ Vgl. Dittmann, U.: *Sprachbewusstsein und Redeformen im Werk Thomas Manns*, Stuttgart 1969, S. 23-64.

¹⁶⁷ In einem Brief an Albert Oppenheimer verwendet Thomas Mann, mit Bezug auf seinen *Doktor Faustus*, den Begriff „faschistische Intoxikation.“ „Mit seinem [Adrian Leverkühns] Sündenfall ist auch – gewissermaßen – auf der politischen Ebene des Buches auf die faschistische Intoxikation der Völker angespielt.“ (Mann, T.: *Brief an Albert Oppenheimer*, 12.1.1949, Br. III, S. 1948f.

politisierenden Bürger, der – ähnlich dem unschlüssigen Hans Castorp, der sich im Angesicht des ‚Blutmahls‘ an den ‚Sonnenmenschen‘ erbauen und auch sich für sie einnehmen lassen kann – diese ‚Vereinfachung‘, als sich herauskristallisierende Wertung von verneinens- und bejahenswert vollzieht.¹⁶⁸ Zusammenfassend kann befunden werden, dass Thomas Mann – von den „Gedanken im Kriege“ zum „kommenden Sieg der Demokratie“ – eine fundamentale aber auch sukzessive Veränderung an sich erfahren hat, welche sich auch im *Zauberberg* wiederfindet.

1.1.3. Schreiben in nationaler und europäischer Perspektive

Thomas Mann hat keinen Hehl daraus gemacht sich als Repräsentant der deutschen Kultur zu verstehen; sein künstlerisches Schaffen zielte schon früh darauf hin, kulturelle und politische Ausprägungen des kulturellen Erbes seiner Nation darzustellen und zu ästhetisieren:

Seit ich ins geistige Leben eintrat, habe ich mich in glücklichem Einvernehmen mit den seelischen Anlagen meiner Nation, in ihren geistigen Traditionen sicher geborgen gefühlt. Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer. (GW XII, S. 787)

Das dadurch bewirkte Öffentlichkeitsbild von Thomas Mann bringt indirekt aber auch etwas davon zum Ausdruck, dass – wie mit dem *Zauberberg* – gerade auch ein repräsentatives Zeitpanorama und eine Diagnose der epochalen Zuständlichkeit dem Leser nahegebracht worden ist.¹⁶⁹

Indem Mann einerseits als genialer Schriftsteller, andererseits als Repräsentant des deutschen Bürgertums gelten wollte, unterlag dies den jeweiligen zeitgenössischen Entwicklungen. Ein wesentlicher Aspekt dafür ist auch die Problematik ‚deutscher‘ bzw. ‚europäischer‘ oder ‚weltgesellschaftlicher‘ Perspektive.¹⁷⁰ Bis dato wurde beklagt, dass es dem deutschen Roman

¹⁶⁸ Dies zeigt auch der Umstand, dass Mann sich – schon Mitte der 30er Jahre – als Repräsentant für Werte begriff. So schrieb er am 16.5.1934 in einem Brief an den deutsch-französischen Schriftsteller und Pazifisten René Schickele „Sie und ich und mein Bruder (...) müssen unsere Sache sehr gut machen, damit man einmal sagt, wir seien in dieser Zeit das eigentliche Deutschland gewesen.“ (*Br. I.*, S. 360)

¹⁶⁹ Die Repräsentanz Thomas Manns setzte sich aus so unterschiedlichen Komponenten, Einflüssen und Interpretationen zusammen, „dass er jedem etwas anderes war, aber allen dabei auch immer repräsentativ schien, ein hybrider Autor, zusammengesetzt aus Praktiken, Selbstdeutungen und Fremddeutungen, die kein anderes, gemeinsames Bild ergeben als das der hybriden Repräsentanz.“ (Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 10)

¹⁷⁰ „War in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* der Versuch unternommen, deutsche Kultur gegen undeutsche Zivilisation auszuspielen, unpolitische Bürgerlichkeit gegen politisierte Bourgeoisie, geistiges und konservatives Nationales gegen die republikanische und demokratische ‚Welt-Entente‘ – und zwar ohne größeres Repräsentanzgebaren –, so ist der Autor bald schon, noch in der Zwischenkriegszeit, bereit, die

an Totalität bezüglich des politischen und sozialen Spektrums mangle und dieser deshalb keine europäische Bedeutung erlangen konnte:

Thomas Mann nun, der sich in der Vorrede seiner *Betrachtungen eines Unpolitischen* „eigentlich als Abkömmling (natürlich nicht als Zugehörigen) der deutsch-bürgerlichen Erzählkunst des neunzehnten Jahrhunderts“ bezeichnet, „die von Adalbert Stifter bis zum letzten Fontane reicht“ (GW XII, 21) - die aber trotz ihres hohen Rangs keine europäische Rolle gespielt hat -, derselbe Thomas Mann gesteht fünfzig Seiten später, seine „Liebe zum Deutschen“ beginne künstlerisch-literarisch „genau dort“, wo es europäisch werde, und hier fallen jene drei Namen, die für ihn gleichfalls typisches 19. Jahrhundert sind: Schopenhauer, Nietzsche, Wagner. „Die drei sind eins“. (GW XII, 79)¹⁷¹

Thomas Mann unterscheidet zwischen einem traditionellen deutschen 19. Jahrhundert, in dem sich die althergebrachte Ordnung und die national-kulturelle Homogenität erhalten konnten und einem progressiven, sich modernisierenden 19. Jahrhundert, in dem übernationale Thematiken an Relevanz gewinnen und in einer modernen Form der Literatur darzustellen sind. Der Künstler Wagner und die Philosophen Schopenhauer und Nietzsche verkörpern für Thomas Mann nicht nur das klassische 19. Jahrhundert; sie weisen auch – insbesondere Nietzsche – den Weg in ein modernes 20. Jahrhundert, zu einem national verwurzelten europäischen Verständnis.¹⁷²

Eine zugleich nationale oder gar provinzielle Perspektive einerseits, wie europäische Sichtweise andererseits, hielt Mann für gerade im deutschen Selbstverständnis und so auch in seinem eigenen für prägend angelegt:

Die Verbindung von „Kosmopolitismus und Provinzialismus“ wird noch Thomas Mann in seinem Essay *Deutschland und die Deutschen* als eines der prägenden Merkmale „deutschen

„Weimarer Staatsschöpfung“ gegen ihre „nationale Opposition“ im eigenen Land zu verteidigen, und schließlich sogar – nach dem Zweiten Weltkrieg und ganz im Sinne Schillers – mit der „Begeisterung des Dichters“ auf die Weltgesellschaft zu zielen, hinter der „das vaterländische Interesse“ zurückstehen müsse beziehungsweise nur soweit Geltung haben dürfe, soweit es, mit Schiller, „als Bedingung für den Fortschritt der Gattung [Mensch] wichtig“ sei. Für alle drei Positionen bedarf es jemandes, der sie demonstrativ bezieht und „repräsentativ“ für sie eintritt, und es ist jedes Mal Thomas Mann.“ (Hagestedt, L.: *Sinn für Überholtes*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 367.)

¹⁷¹ Borchmeyer, D.: „*Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister*“. *Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur*, in: Gockel, H. (Hg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann: Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt am Main 1993, S. 2.

¹⁷² Auch dafür muss auf Thomas Manns Selbstinszenierung, mehr noch, „Selbstdarstellung als „Sohn des 19. Jahrhunderts“ (GKFA 15/1, S. 340)“ hingewiesen werden, die „wahlweise über die Romantik, über die Linie von Schopenhauer über Wagner bis Nietzsche oder auch über Bezüge zu Goethe, Tolstoi und anderen Geistesverwandten hergeleitet werden kann.“ (Martus, S.: *Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur. Wissenschaftliche Aufmerksamkeit für Thomas Mann zwischen 1900 und 1933*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 61.)

Wesens“ bezeichnen. (GW XI, 1129) Im „Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn“ hat er dieses Ineins von „Provinzialismus“ (für den hier Kaisersaschern, die Heimatstadt Leverkühns steht) und „Gesinnungskosmopolitismus“ (GW VI, 219f.) als paradigmatisch für den deutschen Künstlertypus dargestellt; wie sehr es auch Thomas Manns eigenen Schriftstellercharakter prägt, zeigt seine Huldigungsrede auf seine Vaterstadt: *Lübeck als geistige Lebensform*.¹⁷³

Insofern ist für den *Zauberberg* als ‚Epochenroman‘ auch in Betracht zu ziehen, dass die Intention Manns, schriftstellerische Repräsentativität zu erlangen zwar die ‚deutsche‘ Perspektive ins Zentrum rückt, diese gleichzeitig aber in einen ‚europäischen‘ Kontext stellt.

1.1.4. Von deutscher Kultur: Bestimmung – Scheitern und Ausblick im *Zauberberg*

Thomas Mann lässt, am Ende des *Zauberbergs*, den jungen Hans Castorp Franz Schuberts Lied vom *Lindenbaum* singen, um zu verdeutlichen, dass es die romantische Versenkung des deutschen Volkes war, welche den Krieg – romantisch verklärt – als eine Erlösung begriff.¹⁷⁴ Die strenge Militarisierung, ja der martialische Gehorsam starb mit Castorps Vetter Joachim schon zu einem früheren Zeitpunkt; es ist der „Seelenzauber des Lindenbaumes“, „die Sphäre der deutschen Romantik“,¹⁷⁵ welche das geistige und emotionale Niveau in ungeahnte Höhen steigen ließ – und der Anfang des Untergangs war.

Unter der Prämisse eines in der Mitte Europas gelegenen Landes weist Thomas Mann Deutschland eine mittige und mittelnde Position zu. An der Schnittstelle zwischen Ost und West sei die deutsche Kultur heterogen geprägt, sei die kulturelle Hinwendung des deutschen Volkes zu dieser Position eine Entscheidung von europäischer Tragweite. In diesem Sinne wird die Verbindung und die Einheit der unterschiedlichen Strömungen innerhalb Deutschlands für Thomas Mann zu einem entscheidenden Moment des Friedens in Europa. Die Aufgabe des Künstlers sei es deswegen, die sich gegenseitig hemmenden Antagonismen zu überwinden, ja aufzuzeigen, dass Antagonismen wie Ethik und Mystik¹⁷⁶ nicht existieren. Dafür soll die künstlerische Komponente als „glänzende Traumgeburt des Olympischen“, als eine Imagination, welche Nietzsche – in Anlehnung an den schopenhauerschen „Ur-Willen“ –

¹⁷³ Borchmeyer, D.: „*Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister*“, in: Gockel, H. (Hg.): *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann: Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt am Main 1993, S. 2.

¹⁷⁴ Vgl. Mann, T.: *Von deutscher Republik*, Frankfurt am Main 2002, S. 537.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. Bekanntlich ist dafür auf Franz Schuberts Vertonung von „Am Brunnen vor dem Tore“ des Dichters Wilhelm Müller zu verweisen.

¹⁷⁶ Diese Antagonismen ergeben sich im *Zauberberg* aufgrund der konträren Weltanschauungen als auch den unterschiedlichen persönlichen Werdegängen der Disputierenden, bestehend aus dem humanistischen Schriftsteller Settembrini und dem reaktionären Jesuiten Naphta.

als „ästhetisches Phänomen“, das „die Welt ewig gerechtfertigt“ ausweist, initiatorisch einwirken.¹⁷⁷ In Manns Sicht wird von dieser philosophischen Lebens- und Weltbejahung her das Erzählen des Zeitpanoramas ästhetisiert.¹⁷⁸ Thomas Mann selbst beschreibt diese Figuren als „Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten.“¹⁷⁹ Darüber hinaus wird die literarische Darstellung von Zeit zu einem Leitmotiv des Romans, an dessen resümierendem Ende nicht nur das Zeitproblem als schriftstellerisches Problem dargestellt wird, sondern das reale Ende eines Zeitalters thematisiert wird.

Für den Duktus des Erzählens im *Zauberberg* innerhalb dieses Gestaltungsspielraums ist auch eigens in Betracht zu ziehen: Thomas Manns Auffassung eines deutschen Künstlertums – in vieler Hinsicht von Nietzsche beeinflusst – reflektiert einerseits den „Charakter-Verfall im dekadenten Künstler“, wie es Wysling interpretiert.¹⁸⁰ Was Thomas Mann dem entgegensetzen sucht, ist – wenn auch nicht in unmittelbarer pädagogischer Intention – der Literat in Form eines objektivierenden ‚Wahrheitsforschers‘:

Als Gegenbegriff zur Nur-Kunst führte er in *Geist und Kunst* den der Literatur ein. Der Literat in seinem Sinn war Psychologe, Intellektualist und „Sittenrichter“. Vorbilder waren Nietzsche und Dostojewski, Schiller und Lessing, Montaigne und Meyer. Sie alle trieben Selbstforschung ins Selbstzerstörerische vor. Ihr Wahrheitsradikalismus, ein bis ins Selbstentblößerische vorgetriebener Durchleuchtungs- und Durchschauungstrieb bestärkte Thomas Mann in seiner selbstanalytischen Tendenz.¹⁸¹

¹⁷⁷ Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie* (KSA 1), München 1999, S. 35f.

¹⁷⁸ Vgl. Detering, H. / Heftrich, E. / Kurzke, H. / Reed, T. J. / Sprecher, T. / Vaget, H. R. / Wimmer, R. (Hg.): *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 59. Nicht zuletzt Thomas Manns frühe und nachhaltige Prägung durch die Nietzschesche Ästhetisierung vom Willen ist eine Komponente, welche sich im *Zauberberg* in Form eines ‚fundierenden Unterbaus‘ bemerkbar macht. Vgl. dazu auch Valk, dass „zahlreiche Schriftsteller, die heute zu den bedeutendsten Repräsentanten der klassischen Moderne gerechnet werden, Nietzsche bereits im jugendlichen Alter [lesen]: Hugo von Hofmannsthal lernt den Autor des *Zarathustra* mit sechzehn oder siebzehn kennen, Robert Musil mit achtzehn Jahren, Heinrich und Thomas Mann sowie Rainer Maria Rilke studieren Nietzsche im Alter von etwa zwanzig Jahren. Alfred Döblin verfasst als Zwanzigjähriger bereit mehrere Aufsätze, die dem Werk Nietzsches gewidmet sind.“ (Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 3)

¹⁷⁹ Detering, H. u.a. *Werke - Briefe - Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 67.

¹⁸⁰ Wysling, H.: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt am Main 1995, S. 22. Die Bedeutungswandelbarkeit beschreibt Nietzsche schon in der *Geburt der Tragödie*. Dort „erkannte er ihm [dem Künstler] noch das Vermögen zu, den Abgrund des Daseins dionysisch aufzureißen oder aber diesen Abgrund mit dem apollinischen Schein zuzudecken. Der mittlere, positivistische Nietzsche setzte den Künstler dem Verdacht der Lügenhaftigkeit aus.“ (Wysling, H.: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt am Main 1995, S. 20) Es ist also bei Thomas Manns literarischer Darstellung über die Bedeutung des Künstlers in der Gesellschaft stets zu beachten, dass schon Nietzsche vehement auf die interdependierenden Verbindungen von künstlerischer *Décadence* und gesellschaftlichem Verfall aufmerksam gemacht hat. (Den Aphorismus „Begriff *décadence*“ hat Thomas Mann in seiner Nietzsche-Ausgabe angestrichen.)

¹⁸¹ Wysling, H.: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt am Main 1995, S. 30.

Vom *Zauberberg* führt diese ‚Wahrheitssuche‘ zu veränderten Formen der Kulturinterpretation. Der Ausbruch des Krieges führt bei Thomas Mann zu dem Entschluss, dass der *Zauberberg* mit diesem Ereignis, mit dieser Zäsur enden soll. Somit umfassen die sieben Jahre, die der ‚Siebenschläfer‘ Hans Castorp auf dem *Zauberberg* verbringt, die Zeitspanne von 1907 bis 1914. Indem Manns Arbeit am *Zauberberg* (ursprünglich als Novelle geplant), zunächst die Jahre von 1912 bis 1914 umfasste, war der Roman – vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges – zunächst noch bewusst als Bildungsroman angelegt.¹⁸²

Die Erweiterung des *Zauberbergs* dann als Zeitpanorama der Epoche beinhaltet zugleich den Anspruch, über das Ensemble repräsentativer Figuren hinaus die historisch-gesellschaftliche Entwicklung der deutschen und europäischen Gesellschaften in der Hermetik des ‚Zauberbergs‘ als Spektrum der wissenschaftlichen und philosophisch-politischen – auch paradoxen – Entwicklung in Europa Revue passieren zu lassen, um letztendlich diese Entwicklung in der Katastrophe des Ersten Weltkrieges zum Ende zu führen.¹⁸³ Mithilfe einer sich sukzessiv zuspitzenden Erzählung – sich ausdrückend in einer Zunahme von Polemik in den Diskussionen, Unklarheiten der Ansichten und individueller Gereiztheit – macht Thomas Mann deutlich, dass, nach einer steten Zunahme von Individualismus und Komplexität, die moderne Gesellschaft – mehr oder weniger bewusst – eine revitalisierende bzw. heilsbringende Erlösung im Ausbruch von Kraft und Zügellosigkeit gesucht hat.¹⁸⁴

Dabei sind es nicht die machtpolitischen Realitäten oder die ökonomischen Entwicklungen, die von Thomas Mann als die primären Faktoren dargestellt werden, welche die großen europäischen Umwälzungen ermöglichten und vorantrieben; vielmehr werden geistesgeschichtliche Komponenten im *Zauberberg* als bestimmend und prägend thematisiert. Vor dem Hintergrund der gewaltigen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen

¹⁸² Ab Mai 1915 bemerkt Thomas Mann zu seinen Arbeiten am *Zauberberg*, dass er die anfängliche Novelle als Roman anlegen möchte. Nach einer langjährigen Unterbrechung des Schreibens am *Zauberberg* – ausgelöst durch den Ersten Weltkrieg und Manns Hinwendung zu essayistischen Schriften über diese Zäsur – setzt er die Arbeit an seinem Roman ab 1919 fort. Er bezeichnet diesen selbst zunächst als „Bildungsroman“. „Er [der *Zauberberg*] ist, wie der Hochst[apler], auf seine parodistische Art ein humanistisch-goethischer Bildungsroman, und H[ans] C[astorp] besitzt sogar Züge von W Meister, wie mein Verhältnis zu ihm dem Goethe’s zu seinem Helden ähnelt ...“ (*Tb. 1918-1921*, S. 531).

¹⁸³ Zu den Paradoxien im *Zauberberg* vgl. Mayer, M.: *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*, München 2010, S. 181-199.

¹⁸⁴ In der Forschungsliteratur wird die Auffassung vertreten, dass die Chronologie der Moderne bzw. die Erzählung im *Zauberberg* einerseits eine Entwicklung der Steigerung, andererseits eine Entwicklung des Rückfalls und Niedergangs ist. Es wird mittels bewusst eingesetzter Darstellung der paradoxen Entwicklung von Fortschritt und Niedergang, die simultane paradoxe Dualität von Fortschritt und Barbarei, von Aufstieg und Niedergang literarisiert. Beziehungsweise urteilt die Forschungsliteratur: Die Geschichte der Moderne wird im *Zauberberg* als eine Zunahme von intellektueller Irritation dargestellt, welche letztendlich ihr Heil in einer revitalisierenden Naivität, ja Barbarei sucht. Vgl. hierzu Lützel, P.M.: Die Europa-Asien-Diskussion in Thomas Manns *Zauberberg*, in Magerski, C. / Savage, R. / Weller, C. (Hg.): *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, Wiesbaden 2007, S. 194-196.

verweist der Roman auf die kulturelle Umwälzung, auf einen Epochenwechsel, der in den kultur-philosophischen Strömungen schon absehbar war und einige Jahre später zur politischen Realität wurde.

Der kulturelle Epochenwechsel vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzieht sich mit Verzögerung auf der gesellschaftspolitischen Ebene. Der Erste Weltkrieg wird zu dem bestimmenden modernen Ereignis, welches die gesamte Vorkriegszeit als ‚alte Zeit‘, als ‚Vorsatz‘ zum großen Anbruch und Ausbruch der modernen Zeit einordnet. So wird der Krieg selbst zu einer narrativen und konstitutiven Komponente des Romanerzählens. Darüber hinaus ist Krieg die faktische Realität, zu der man jegliche geistig-kulturelle Position – der Figuren im Roman als auch des Erzählers Mann – in Beziehung setzen kann. Ob Settembrinis Humanismus, Naphtas Nihilismus oder Peeperkorns Vitalismus: Der Ausbruch des Krieges wird zum einschneidenden realpolitischen Ereignis, zu dem die vorhergegangenen philosophischen Diskurse wie auch die Selbstdeutungen der Figuren kontrastieren, aber auch Voraussetzungen schaffen. Die Darstellung Mann über die deutsche Kultur ist in diesem Kontext nicht als ein ultimatives Resümee zu verstehen; aber der Ausbruch des Ersten Weltkrieges kommt einem kulturellen Zusammenbruch gleich, welcher sämtliche ‚traditionellen‘ kulturphilosophischen Weltanschauungen auf einen fundamentalen Prüfstand stellt.

1.1.5. Settembrini, Naphta, Peeperkorn – Repräsentanten der ‚alten Zeit‘

Der *Zauberberg* ist eng mit dem Zeitgeschehen verwoben,¹⁸⁵ dafür werden im Folgenden auch die Streitgespräche zwischen Lodovico Settembrini und Leo Naphta ausführlicher in Betracht gezogen.¹⁸⁶ Dies geschieht aus mehreren Gründen: Die Streitgespräche sind besonders signifikant für den *Zauberberg*, indem sie die unterschiedlichsten kulturellen und geistesgeschichtlichen Strömungen behandeln und – in Form der Figur des Hans Castrop – auch kritisch reflektieren. Darüber hinaus werden die Streitgespräche der Disputanten Settembrini und Naphta eingehender erschlossen, um insbesondere die von Mann geltend gemachten manifesten Dualismen der am Vorabend des Ersten Weltkrieges vorherrschenden

¹⁸⁵ Zu dieser Verwebung mit dem Zeitgeschehen vgl. Kurzke, H.: *Epoche – Werk – Wirkung*, München 1997, S. 194; vgl. Wessel, E.: *Der Zauberberg*, in: Hansen, V. (Hg.): *Interpretationen. Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993, S. 138.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu meine Magisterarbeit, welche dieses Thema zentral behandelt. (Küsters: S.L.: *Thomas Mann: "Der Zauberberg". Die Streitgespräche zwischen Settembrini und Naphta, mit Bezug auf Nietzsches Philosophie*, München 2009).

Geistesströmungen in dem Erzählen seines Zeitpanoramas einschätzbar zu machen. Auch führt die Ausdrucksform der Streitgespräche auf Vergleichsmöglichkeiten mit den Romanen Theodor Fontanes und erneut zu einer Sicht auf bereits erörterte Entwicklungslinien in den Inszenierungsformen des Erzählens von Fontane zu Mann. So aber auf die Spezifik der von Mann mit diesen Streitgesprächen zur Deutung gebrachten Repräsentation für das epochale Zeitgeschehen.

Lodovico Settembrini, der die Figur des humanistischen Literaten verkörpert, welcher Aufklärung und Fortschritt vertritt, wird der Gegenpart Leo Naphta entgegengestellt, der – als Anhänger eines kommunistischen Gottesstaates – eine reaktionäre Position verkörpert, welche Naphta in Form eines zur Erneuerung führenden auch sozial orientierten Gottesbekenntnisses vertritt. Dass dieser Dialogpartner als „Mystiker (...) der Anti-Vernunft“¹⁸⁷ dargestellt wird, zeigt Manns schonungslose Selbstreflexion gegenüber seinen eigenen früheren Neigungen und Vorstellungen, welche mittels Naphta kathartisch resümiert werden. Die Verherrlichungen von Leiden und Askese werden somit zurückgewiesen; eine neue Lebenszugewandtheit wird erkennbar,¹⁸⁸ welche Thomas Mann zeit seines Lebens weiterhin prägen sollte.¹⁸⁹

Der asketische Priester Naphta fungiert hierbei als Außenseiter, der in seiner weltabgewandten Geistigkeit sukzessiv in destruktive Gesellschaftsvorstellungen abgeleitet:

Ab *Gladius Dei* unterwarf er [Mann] solche Außenseiter der kritischen Philosophie Nietzsches. Über einen Protagonisten seines Dramas *Fiorenza* schrieb er schon 1900 an seinen Bruder Heinrich: Savonarola und Christus „sind Eins: nämlich die Genie gewordene Schwäche zur Herrschaft über das Leben gelangt.“ Das repetiert die Analyse des „asketischen Priesters“ in der *Genealogie der Moral*. Nietzsche findet auf dem Grund aller religiösen Askese und philosophischer Weltverneinung, ja noch auf dem Grund von Schopenhauers Willensverneinung das „Ressentiment“: den instinktiven Machtwillen des Schwachen, „der Herr werden möchte“ über das Leben, wegen seiner Schwäche aber nur versuchen kann, „die Kraft zu gebrauchen, ihm die Quellen der Kraft zu verstopfen“.¹⁹⁰

Es sind gerade die Verflechtungen des eigentlich Unvereinbaren, welche den Charakter Naphta so vielschichtig und gleichzeitig irritierend erscheinen lassen. Der jüdische Konvertit versucht die jesuitischen Lehren mit der politischen Brisanz des Kommunismus zu verbinden.

¹⁸⁷ Wisskirchen, H.: *Zeitgeschichte im Roman*, Bern 1986, S. 56.

¹⁸⁸ Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 89.

¹⁸⁹ Helmut Koopmann weist nicht nur auf die Schopenhauer-Kritik Manns hin, sondern auch auf eine – von Nietzsche inspirierte – „Lebensfreundlichkeit“ im *Zauberberg*. Vgl. Koopmann, H.: *Das Thomas-Mann-Archiv und die Thomas-Mann-Forschung*, in: Thomas-Mann-Studien, Frankfurt am Main 2006, S. 471.

¹⁹⁰ Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 90.

Vorgeführt wird so das zeitgenössische ausufernde Kombinieren mit und zwischen den Geistesströmungen. Zur Anschauung gebracht werden damit auch die Schwierigkeiten und Verführungen, diese unterschiedlichen Geistesströmungen zu bewerten bzw. sich bestimmten von ihnen vorbehaltlos anzuschließen. Bekanntermaßen bedient Thomas Mann sich der Ironie, um dies prägnant darzustellen und das Kombinieren in seiner Fragwürdigkeit erkennbar werden zu lassen.

Mit Settembrini und Naphta stehen sich Vorstellungswelten über den Menschen gegenüber, von denen eine den Menschen selbst in den Mittelpunkt rückt, die andere den Menschen als Instrument einer höheren Ordnung begreift. Die gesellschaftlichen Intentionen Settembrinis lassen sich dabei seiner Auffassung ablesen, dass „fast alles Leiden des Individuums Krankheiten des sozialen Organismus sind.“¹⁹¹ Die Vorstellung Naphtas von einer gegensätzlichen Beziehung zwischen „Gott und Welt“¹⁹² führt – trotz gemeinsamer Ausrichtung der Dialogpartner auf das Heil des Menschen – zu konträren, ja unvereinbaren Gesellschaftsbildern. Die gegenseitige Entkräftung der Begriffe, die daraus hervorgeht, führt zu einer gewissen Ohnmacht der Disputanten. Ihre Vorstellungen eines adäquaten Menschheitsbildes scheinen in ihren kategorisierenden Ausdrucksformen allerdings nicht den eigentlichen Kern des Disputierten zu erreichen: Die Grenzen von Argumentation und Überzeugungskraft selbst werden sichtbar.¹⁹³

Den beiden Disputanten Settembrini und Naphta wird letztendlich der keineswegs intellektuelle Mynheer Peepkorn gegenübergestellt. Der eindrucksvolle Charakter Peepkorn ist gegenüber den Disputierenden in der Lage, mit ein paar unstimmen aber Aufmerksamkeit erheischenden Sätzen die Aufmerksamkeit der Zuhörer und damit auch die Deutungshoheit an sich zu reißen. Peepkorn wird immer wieder als Persönlichkeit und als naturhafte Größe dargestellt. Die intellektuellen Auseinandersetzungen Settembrinis und Naphtas kommen unverzüglich zum Erliegen, sobald Peepkorn seine allgemein gehaltenen Weisheiten verkündet, welche – gegenüber den Streitgesprächen Settembrinis und Naphtas – als parodistische Brechung, ja Verfremdung fungieren.

¹⁹¹ Mann, T: *Der Zauberberg*, I.c., S. 340.

¹⁹² Mann, T: *Der Zauberberg*, I.c., S. 547.

¹⁹³ Mittels des Streitgesprächs wird die Frage auf der erkenntnistheoretischen Ebene von Sein und Wahrnehmung erörtert. Während Settembrini und Naphta über dieses philosophische Problem debattieren, erfährt Hans Castorp diese Problematik in praxi, indem er nicht mehr in der Lage ist, den Wahrheitsgehalt des Gesprächs herauszuhören. „Im *Zauberberg* ist nicht nur fraglich, ob wir ‚Erkenntnisse‘ haben können, sondern auch, ob ein Wissen über ‚Erkenntnis‘ im Sinne einer Erkenntnistheorie möglich ist.“ (Dittrich, A.: *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im „Zauberberg“, in den „Schlafwandlern“ und im „Mann ohne Eigenschaften“*, Tübingen 2009, S. 42.)

Nachdem allerdings Peeperkorn sich nicht mehr in der Lage sieht, seinen postulierten Ansprüchen eines vitalen und potenten Mannes zu genügen – Peeperkorn hat sich auf Java mit Malaria infiziert –, sieht er nach einer persifliert dargestellten modernen Abwandlung des Abendmahls keinen Ausweg mehr als den Freitod.¹⁹⁴ Indem mit Peeperkorn der Versuch, das theoretisierende Argumentieren Settembrinis und Naphtas hinter sich zu lassen, scheitert, führen die Gedankenexperimente Hans Castorps zu keinen neuen Gewissheiten; mehr noch: Castorp gewinnt kein gültiges ‚Vorbild‘, welches ihn aus seiner persönlichen suchenden Irritation hätte herausführen können. Indem jedoch die ausführliche Darstellung der Streitgespräche die Komplexität aber auch die von Spannung geprägten gesellschaftspolitischen Gegebenheiten aufzeigt, können auch ‚Gedankenexperimente‘ vonseiten des Lesers evoziert werden – für potenzielle Wege in die Zukunft.

1.1.6. Exkurs: Zeitgenössische Rezensionen: Einschätzungen des Zeitpanoramas

Für die Beurteilung, in welchem Maße der *Zauberberg* die zeitgenössische Gesellschaft repräsentativ abgebildet hat, ist vorab die Rezeptionsgeschichte des Romans aufschlussreich. Die Fülle der sukzessiven Rezensionen – Thomas Mann war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Zauberbergs* schon einer der bekanntesten deutschen Autoren – sind auffällig unterschiedlich bewertender Natur, ja der *Zauberberg* polarisierte geradezu die Rezensionsliteratur. So wurde neben der großen Fülle von Details die Darstellung von Negativität, insbesondere von Krankheit, scharf kritisiert. Es sind somit vor allem Momente der inhaltlichen Gestaltung des Romans, die kritisiert werden; die Virtuosität des Stils wurde weithin geachtet oder gar bewundert.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Die parodistisch gewendete Vorlage des Naturalisten Gerhard Hauptmanns für Peeperkorn ist bekannt. Des Weiteren ist zu erwähnen: Die Lebenszugewandtheit, ja Lebensverherrlichung seitens Peeperkorn zeigt sich mittels eines vorbehaltlosen Schwärmens und Postulierens von Emotionalität, Vitalität und (männlicher) Stärke; nachdem dieser sich nicht mehr in der Lage sieht, den selbst gestellten Anforderungen zu genügen, wählt er den Weg der Passion in Form von (modern interpretiertem) Abendmahl, Predigt und Tod.

¹⁹⁵ Zur detaillierten Erörterung der Rezensionen des *Zauberbergs* vgl. Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 103-126.

Die *Zauberberg*-Rezeption von Paul Hankamer ist auffallend: Es wird festgestellt, dass „die Sprache des Romans zwischen den entgegengesetzten Strebungen des Gedichts und des Essays schwankt.“ (Hankamer, P.: *Thomas Manns neuer Roman: Der Zauberberg*, in: *Kölnische Volkszeitung*, Nr. 2, 8.1.1925, Literarische Beilage, Sp. 1a u. 2b.) Nun ist aber bekanntlich die Novelle ursprünglich Manns Ausgangsform für den *Zauberberg* gewesen. Interessanterweise ist es Hermann Brochs Epochenroman *Die Schlafwandler*, welcher im *Huguenau*-Teil essayistische Elemente verwendet.

Die Tatsache, dass die als abwertend, ja negativ eingeschätzte Grundhaltung des Romans kritisiert wurde, führt auch darauf, ob sich die Vorkriegsgesellschaft – in Mentalität und Geisteshaltung – tatsächlich so darstellte, wie es Thomas Mann mit den Figuren des Sanatoriums *Berghof* thematisierte. Oder ob sie vielmehr als paradigmatische Figuren zu überzeichneten Extremen ihrer Epoche stilisiert sind, die entweder exponierte Geisteshaltungen vertreten, womöglich aber auch bestimmte geistesgeschichtliche Entwicklungen vorwegnehmen. Der Rezensent Erwin H. Rainalter weist darauf hin, dass es Thomas Mann gelinge „die Epoche zum Problem der Dichtung zu machen.“¹⁹⁶ Aus heutigem Rückblick auf diese Richtungen der Einschätzungen kann das so präzisiert werden:

Fasst man die Zielpunkte der Kritik zusammen, so offenbart sich im Zentrum der Angriffe etwas, das man wohl am präzisesten als die Modernität von Thomas Manns Roman bezeichnen könnte: man begehrt dagegen auf, dass die äußere Handlung zurücktritt; dass die Figuren durch Ironie der rückhaltlosen Einfühlung entzogen werden; dass geistige Konflikte nicht weniger zum Erzählen reizen können als individuelle Erlebnisse, geistige Positionen aber durch einen konsequenten Perspektivismus relativiert werden; dass die Kompositions-Techniken der Leitmotivik wie des Zitierens und Anspielens, so wenig sie damals bereits verstanden wurden, die intellektuelle Aktivität von Lesern einfordern, die sich ans Hingerissenwerden gewöhnt haben.¹⁹⁷

Demnach ist der *Zauberberg* – von zeitgenössischen Rezensenten – keineswegs so „traditionell“ eingeordnet worden, wie dies in vielen späteren Rezensionen, teilweise mit Berufung auf den „modernen“ Kafka geschah.¹⁹⁸ Das Erzählen im *Zauberberg* – zumindest in Teilen – als Roman moderner Stilelemente ließ sich erst mit dem Erscheinen der Romane *Berlin Alexanderplatz* und *Der Mann ohne Eigenschaften* würdigen.¹⁹⁹

Aufschlussreich für Neuinterpretationen späterer Generationen ist auch Manns Essay *Anzeige eines Fontane-Buches*, in dem er beschreibt, wie der greise Fontane noch „einiges

¹⁹⁶ Rainalter, E. H.: *Der Zauberberg*, in: Neues Wiener Tagblatt, Nr. 334, 5.12.1924, Sp. 3c.

¹⁹⁷ Detering, H. / Heftrich, E. / Kurzke, H. / Reed, T. J. / Sprecher, T. / Vaget, H. R. / Wimmer, R. (Hg.): *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 112.

¹⁹⁸ „Nachdem Forschung und Feuilleton lange den „modernen“ Kafka gegen den „traditionellen“ Thomas Mann ausgespielt haben, kann die Lektüre der frühen Rezensionen lehren, dass Mann mit dem *Zauberberg* für das breite Publikum in Deutschland, das Gros der Kritik eingeschlossen, der Wahrnehmung des modernen Romans die Bahn zu brechen hatte.“ (Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 112.)

¹⁹⁹ Vgl. hierzu Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 113. Zumindest Ernst Robert Curtius verweist auf die Parallele zwischen Manns und Prousts Behandlungen der Zeit-Thematik als Paradigma der Entwicklung moderner Stilelemente hin. Vgl. hierzu Curtius, E. R.: *Thomas Manns „Zauberberg“*, in *Luxemburger Zeitung*, 9.1.1925, Br. I, 225.

Schlagworthafte“ des populär werdenden Nietzsche erfuhr.²⁰⁰ Thomas Mann fragt sich daraufhin, wie wohl der alte Fontane diese „Veränderungen der Atmosphäre“ aufgenommen habe.²⁰¹ An diesem Punkt lässt Thomas Mann das Lebenswerk Theodor Fontanes Revue passieren, um es in den höchsten Tönen zu loben, ja um es – im Hinblick auf sein eigenes Selbstverständnis als Autor – als ein Werk darzustellen, welches seiner Zeit voraus war:

(...) worunter „Frau Jenny Treibel“, „Effi Briest“ und die „Poggenpuhls“ nebst dem „Stechlin“ verstanden sind, – einer Kapitel-Trias, die das Phänomen der Greisenmeisterschaft, eines Zusammenfallens von persönlicher Gebrechlichkeit mit produktiver Blüte in seiner ganzen rührenden und wundersamen Einmaligkeit empfinden lässt.²⁰²

Indem *Der Stechlin* über allen ‚bürgerlichen Realismus‘ erhoben und zum Zeugnis des Hinausführens über eine vergangenen Epoche wird, ist dabei Manns eigener Anspruch an Funktion und Wirkung von Literatur ersichtlich. Die im *Zauberberg* repräsentativ inszenierten Figuren und deren Ansichten können ihrerseits in diesem Sinne als symptomatische Paradigmen einer sich ins Moderne wendenden Epoche eingeschätzt werden. Zwar ist die Figurenauswahl Thomas Manns zu pointiert und exklusiv, als dass sie die damalige Gesellschaft in umfassender Weise repräsentieren könnte. Aber: In ihrer Repräsentanz von politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Geistesströmungen vermitteln die Figuren vielfältig aufschlussreiche Facetten der Geisteshaltungen und Befindlichkeiten am Vorabend des Ersten Weltkrieges und führen somit auf die Darstellung und Diagnose dieses Romans der epochalen Zeitverhältnisse.

²⁰⁰ Borchmeyer, D.: *Fontane, Thomas Mann und das „Dreigestirn“ Schopenhauer, Wagner, Nietzsche*, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, Frankfurt am Main 1998, S. 220. Zum Vergleich mit Theodor Fontane vgl. Hofmann, F.: „Der Zauberberg“. Faktizität und Gestaltung, in: *Das erzählerische Werk Thomas Manns*, Berlin 1976, S. 156: „*Buddenbrooks* und *Der Zauberberg* erscheinen als eine Fortführung des deutschen Gesellschaftsromans Fontane’scher Prägung; besonders in der Dialogtechnik glaubt man den Einfluss Fontanes zu erkennen.“

²⁰¹ Vgl. Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 262.

²⁰² Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 365. Vgl. hierzu ebd., S. 271 „Es bleibt dabei: Wenn „Effi Briest“ in soziaethischer Hinsicht am weitesten über Fontanes Epoche hinausreicht, so ist es der „Stechlin“, der dies in artistischer Beziehung tut, der Wirkungen kennt, Kunstreize spielen lässt, die weit über allen bürgerlichen Realismus hinaus liegen.“ Vgl. hierzu ebd., S. 272 „Der „Stechlin“ lebt nicht von gedachten Inhalten, von dem, was gedacht darin ist, könnte er nicht leben, – es ist wirklich nicht weiter viel damit. Lebensmusik – das Wort ist schon gefallen.“

1.2. Symptome einer Zeitenwende

1.2.1. Wege des Inszenierens der Epoche

Thomas Mann bedient sich bekanntlich thematischer Leitlinien und einer Leitmotivtechnik, um Entwicklungslinien in umfassender Weise darzustellen.²⁰³ Die dabei jeweilig perspektivische Darstellung ermöglicht es dem Autor, unterschiedliche Standpunkte darzustellen, sie in einen Kontext zueinander zu setzen und kritisch zu hinterfragen.²⁰⁴

Diese Standpunkte werden im *Zauberberg* gerade und manifest von unterschiedlichen Figuren verkörpert, deren Darstellungen an einer realistischen Charakterisierung orientiert sind. Die Relativierung des einzelnen Standpunktes sowie die reflexive Ansammlung von unterschiedlichsten Werturteilen ermöglichen so eine Annäherung an eine – im Spektrum der Verkörperung durch die Figuren – objektivierende Darstellung. Perspektivismus ist – wie E. Joseph feststellt – eine „Grundbedingung des Lebens, als Charakter des Daseins einer perspektivisch gesehen Welt“²⁰⁵ gegeben. Hans Castorp schreibt Mann in dieser Hinsicht den Charakter eines suchenden und experimentierenden Menschen ein, wenn er auf dem *Berghof* – ohne Zwang zu Verantwortung und Konsequenz – Versuche von unterschiedlichen Sichtweisen und Lebenshaltungen einnimmt:

Hans Castorps Lust am tastenden Versuchen bringt Settembrini bei der nächsten Begegnung am Tage nach der Einführung Petrarca's auf den Punkt, indem er den Satz „Placet experiri“ zitiert. Damit spricht er ein Kernthema des Romans an. Er billigt Hans Castorp ausdrücklich das Recht zu, ja, er ermuntert ihn geradezu zur Anwendung dieses Prinzips. (...) Hans Castorp agiert auf dem „Zauberberg“ aus dem Grunde seiner Persönlichkeit im „Zustand des Experimentierens“.²⁰⁶

²⁰³ Kurzke, H.: *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, München 2009, S. 108f.

²⁰⁴ In Bezug auf die Klassische Moderne hat Kiesel geschrieben: „Es wird die „Hegemonie des Autors“ durchbrochen; was entsteht, ist ein hybrides System von freiem multiperspektivischen Darstellen und hermetischer epischer Präsentation. Diese Dualität scheint somit in den Bereich der Inszenierung hineinzuspielen: „als Evokation von Totalität durch das Herstellen sprachlicher Pluralität in einem Roman, der, indem er ‚alle wesentlichen Sprachen der Epoche‘ in sich aufnimmt und in Dialoge verwickelt, einen ‚Mikrokosmos der Redevielfalt‘ darstellt. Der Roman wird solchermaßen zum Sprachen-Roman oder zum Roman der Diskurse, in dem das Epos nur noch in travestierter Form zu finden ist.“ (Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 309.)

²⁰⁵ Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1996, S. 45.

²⁰⁶ Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1996, S. 49. Das künstlerische Experimentieren mit den unterschiedlichsten Standpunkten und Gedankenkonstrukten ist auch Thomas Mann selbst zu eigen, wenn er seine philosophisch-politischen ‚Versuche‘ essayistisch verkündet, wie er es in den „Gedanken im Kriege“ tut.

Die Gefahr, welche von dieser Form des Wahrnehmens ausgeht, ist eine mögliche Relativierung oder auch Nivellierung der Begebenheiten.²⁰⁷

Wenn Hans Castorp die „große Konfusion“²⁰⁸ als eine ohnmächtig machende Irritation erlebt, wird an dieser Stelle seine Funktion als Projektionsfläche für das im *Zauberberg* entworfene Zeitpanorama besonders deutlich; Castorp verliert seine in der Heimat im Flachland erworbenen habituellen Gewissheiten und ist geneigt, sich nun in neue fundamentale Gewissheiten zu flüchten, sei es der Vitalismus Peepkorns oder partiell der Nihilismus Naphtas. Letztendlich ist es aber der Humanismus Settembrinis, der Hans Castorp – ohne von ihm rational durchdrungen zu sein – damit sympathisieren lässt. Thomas Mann schlägt in der Figur des Hans Castorp den Weg zu einem in dieser Form allgemein verständlichen Humanismus ein.

Im *Zauberberg* insgesamt wird aber eine Polyphonie der Lebenshaltungen und Auffassungen entworfen, die mit den Figuren instrumentiert wird. Dabei werden Dissonanzen nicht nur zugelassen, sondern – als realistisch anmutender Ausdruck der zeitgenössischen Gesellschaft – hervorgehoben und miteinander konfrontiert. Thomas Mann deutet dabei das Geschehen nicht direkt urteilend noch solidarisiert er sich mit bestimmten Figuren. Es ist die indirekte Lenkung von Geschehen, Dialogen und Gedanken, welche im Sinne des Autors ihre spezifische Aussagekraft entfalten. Nicht schon die paradigmatischen Figuren und ihre Werte bilden das dem Leser vermittelte Tableau. Erst Erzählmodalitäten wie Akzentuierungen, die Setzung von Schwerpunkten, die Darstellung einer Innenperspektive bei ausgewählten Figuren, konstellieren bestimmte Aspekte des umfassenden und polyperspektivistischen

²⁰⁷ Zur Problematik zwischen subjektiver Wahrnehmung und ‚objektiver‘ Wirklichkeit sei auf die Erzählung von Zeit im *Zauberberg* verwiesen. Die Zeit wird als objektiver Zeitverlauf außer Kraft gesetzt, ja sie wird vergessen. Die unterschiedliche Zeitwahrnehmung wird im *Zauberberg* dergestalt dargestellt, dass Hans Castorp die ersten Tage nach seiner Ankunft ungleich lang und inhaltsreich vorkommen, um später sukzessive – in den sich stets wiederholenden Ritualen des Tages – als geschwind vergehende Wochen und Monate wahrgenommen zu werden. Das Zeitproblem wird von Mann auch in den *Joseph*-Romanen, mittels der mythischen Darstellung, thematisiert. Die Disparität zwischen Historizität und Mythos stellt den objektiven Charakter der Zeit infrage. Im *Doktor Faustus* wird die Montagetechnik der ‚Zeitschichtung‘ zu einem Kernpunkt der Darstellung. Die unterschiedlichen Zeitüberlappungen und Zeitsprünge bewirken eine Brechung der scheinbaren Einheitlichkeit der Erzählung.

²⁰⁸ Mann, T.: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002, S. 640. „Ach, die Prinzipien und Aspekte kamen einander beständig ins Gehege, an innerem Widerspruch war kein Mangel, und so außerordentlich schwer war es zivilistischer Verantwortlichkeit gemacht, nicht allein, sich zwischen den Gegensätzen zu entscheiden, sondern auch nur, sie als Präparate gesondert- und sauberzuhalten, daß die Versuchung groß war, sich kopfüber in Naphta's „sittlich ungeordnetes All“ zu stürzen. Es war die allgemeine Überkreuzung und Verschränkung, die große Konfusion ...“

Erzählmaterials, das zum Evozieren einer kritischen Urteilsbildung führt.²⁰⁹ Dies ist wesentlicher Teil der Inszenierungsformen, in denen der *Zauberberg* zu einer Zeitdiagnose der Epoche wird.

Besonders akzentuiert tragen dazu die Disputationen der Intellektuellen-Figuren Settembrini und Naphta bei. Im Sinne einer Erzählung, welche die Auseinandersetzung der Lebenshaltungen mitsamt ihren Ideologien und Weltanschauungen thematisiert, ist der *Zauberberg* von Handlungsarmut gekennzeichnet. In der Weise wie Castorp die steten Wiederholungen des Tagesablaufs seine ‚Abenteuer im Geiste‘ ermöglichen, wird der Roman – vor allem im zweiten Teil – zu einer in Dialogform erzählten Ansammlung von geistigen Experimenten.

Das Erzählen rückt im sechsten Kapitel des *Zauberbergs* in den Hintergrund zugunsten ideologischer Debatten, die nicht so sehr narrativ vermittelt, sondern vielmehr in beinahe dramatisierter Form wiedergegeben werden. So wie Fontane für seinen Roman *Stechlin* die gesprächsreiche Ereignisarmut in die lapidaren Worte fasste: „Zum Schluss stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; [...] alles Plauderei Dialog“, so könnte man für die entsprechende Passage des *Zauberbergs* formulieren: „Zum Schluss stirbt ein Junger und zuvor konstruieren zwei Alte Weltanschauungen ... Alles Vortrag, Streitgespräch.“²¹⁰

Was damit im *Zauberberg* gelingt, ist die Darstellung einer Form intellektuellen Totalhorizontes der zeitgenössischen historisch-kulturellen Entwicklung im Schritt von einer primär ‚realistischen‘ Wahrnehmung zu einer vermehrt ‚polyperspektivischen‘ Repräsentanz des im Roman Entworfenen. Indem die Paradigmen der Figuren Settembrini und Naphta sich – infolge der sukzessiven Verschärfung ihrer Dispute – auf ein fast gänzlich intellektuell-ideelles Terrain begeben, ist ihr tatsächlicher Opponent nicht mehr die zeitgenössische Realität, sondern das Gedankengut des Kontrahenten. Die Dispute werden vermehrt zu Reaktionen auf das vorher geltend Gemachte; die Auseinandersetzung mit den realen Zuständen rückt in den Hintergrund. In letzter Konsequenz ist es dann auch nicht mehr das

²⁰⁹ Es lässt sich einwenden, dass die Figurenauswahl im *Zauberberg* keineswegs als repräsentativ angesehen werden kann, dass vielmehr fast alle dargestellten Figuren einer – gesamtgesellschaftlich gesehen – sozialen, ökonomischen und intellektuellen ‚Oberschicht‘ angehören. Dem kann entgegengehalten werden, dass es eben nicht die Figuren sind, die repräsentativ sind; die paradigmatischen Ansichten, Gedanken und Taten der Figuren sind es, welche – am Vorabend des Ersten Weltkrieges – die Vielfalt, Disparität aber auch eine weltanschaulich (-antagonistische) Gesamtheit repräsentieren. Die Träger dieser Zeitgeistströmungen sind dabei allerdings durchaus Angehörige einer ‚elitären Gesellschaftsschicht‘ – im exklusiven Sanatorium Berghof zum gesellschaftlichen Beisammensein genötigt: eine umgrenzt gewählte Erzählkonstellation, die aber genutzt wird für das Vergegenwärtigen des realistisch für die Zeit Repräsentativen.

²¹⁰ Beßlich, B.: *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*, Berlin 2002, S. 37f.

Postulat des Kontrahenten, welches bekämpft wird, sondern die Person selbst. Die allgemeine Entwicklung auf der historisch-kulturellen Ebene wird so zum Verweis auf eine Symptomatik, welche – vor allem am Anfang des 20. Jahrhunderts – in der deutschen Gesellschaft zu einer inflationären Kumulation und Amalgamierung unterschiedlichster Ideologien, Gedankenexperimente und avantgardistischer Weltanschauungen führte. Die wiederstreitenden Auffassungen – ursprünglich auf die Gesellschaft gerichtet und intendiert, eine neue Gesellschaftsordnung zu formen – werden vermehrt zu Reaktionen auf andere, konträre Weltanschauungen.

Nach einer geistig-ideellen Haltlosigkeit in der Welt der Gedankenexperimente wendet sich die martialisch aufgeladene geistige Wurzellosigkeit wieder der Realität zu – in Form eines nationalistischen Bellizismus. In seinem Bestreben, jeglicher Form von Nihilismus oder Fatalismus zu begegnen – den Mann vor allem bei Spengler ausmacht²¹¹ – schlägt er sich auf die Seite eines verbreiteten Vitalismus und eines zeitgenössisch interpretierten *Amor Fati*, wie er auch durch Nietzsches Schriften verbreitet war. Mit dieser in der Form von Disputationen zur Darstellung gebrachten Gedankenexperimenten trägt der Roman entschieden zur Zeitdiagnose bei.

Als eine weitere – wenn auch weniger einhellige – Inszenierungsform sind konträre Zuständlichkeiten wie körperliche Krankheit und geistige Gesundheit oder reglementierter Alltag und freie Imagination dem Roman eingeschrieben. Die Insassen auf dem *Berghof* sind krankheitsbedingt körperlich eingeschränkt. Einige von ihnen – darunter Hans Castorp – entwickeln jedoch gleichzeitig ungeahnte geistige ‚Höhenflüge‘, die sie in vertrauter Umgebung und bei körperlicher Gesundheit nicht imstande waren zu erfahren. Der stark reglementierte Tagesablauf im Sanatorium ruft bei vielen Insassen eine Neigung zu bemerkenswerten Gedankenexperimenten hervor: Hans Castorp ist dabei – angeregt durch neue wissenschaftliche Lektüre, Beiwohnung von intellektuellen Disputationen und der Zeit zu geistiger Muße – besonders hervorzuheben. In dem Maße, in dem das ‚Körperliche‘ abnimmt, ist die Zunahme des ‚Geistigen‘ möglich. Die Interdependenz im Sinne einer Abnahme von Vertrautem, einhergehend mit einer Zunahme von Ungekanntem, ist im *Zauberberg* wesentliche Erzählmodalität, um die epochale Charakteristik und Diagnose über das ‚realistisch‘ zur Anschauung gebrachte hinaus in seinen tieferen Verursachungen zur Geltung zu bringen.

²¹¹ Vgl. Beßlich, B.: *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*, Berlin 2002, S. 35-42.

1.2.2. Reinterpretation der Mythen im *Zauberberg*

Indem im *Zauberberg* mythische Motive mit realem Zeitgeschehen verbunden werden, gewinnen Gedanken, Träume und Figurenkonstellationen einerseits einen überzeitlichen Charakter, der das reale Geschehen ins ‚ewig Sinnhafte‘ überhöht; andererseits ist das Erzählte zeitgemäß präsenste Thematisierung und hat darin einen realen und politischen Charakter. So erscheint – wie etwa Hofmann dies beschrieben hat – der *Zauberberg* als an tradierter Erzählung orientiert und dabei gleichzeitig die Mehrsinnigkeit eines die Zeitenwende erfassenden Romans darstellend.²¹²

Bereits die Schauplatz-Inszenierung führt auf diese Doppelorientierung: Die Bühne des abgeschiedenen Sanatoriums ist moderne Interpretation Manns einer zugleich archaischen Umgebung, welche etwa den Hades aufruft. Hans Wysling hat darauf aufmerksam gemacht, dass Castorps Reise mittels zahlreicher antik-mythisierender Erzählmomente verdeutlicht wird:

Die Fahrt ins Hochland ist gleichzeitig eine Hadesfahrt. Die Motive sind deutlich: Das Schwäbische Meer mit seinen Schlünden wird zum Archeron oder zur Lethe, das Sanatorium mit der Asklepios-Fahne zum Hades. Die Ärzte treten als Rhadamanth und Minos auf, die Patienten sind Schatten – sie betrachten ja auch ihre Schattenbilder und tauschen sie aus. Die Farben Blau, Weiß und Schwarz beherrschen die labyrinthhafte Unterwelt. Es ist Hermes-Land, das Reich des Eros und des Thanatos.²¹³

Es ist eine neue Welt, in die Hans Castorp eintaucht, in welcher die nüchtern-rationale Bürgerlichkeit zunehmend in Auflösung begriffen ist, und die Castorp gefangen nimmt. Dieser Schauplatz lässt dem Mythos eine besondere Rolle zukommen. Dabei stellt Thomas Mann die Mythosdarstellung in den Dienst des direkten Postulierens von Werteorientierungen. Das Aufrufen von Mythen wird zur Richtlinie von überzeitlicher und überindividueller Wahrheit. Thomas Mann interpretiert dabei die Mythos-Vorstellungen als etwas, wodurch eine bestimmte Form von Metempsychose ermöglicht wird:

²¹² Vgl. Hofmann, F.: „*Der Zauberberg*“. *Faktizität und Gestaltung*, in: *Das erzählerische Werk Thomas Manns*, Berlin 1976, S. 133.

²¹³ Wysling, H.: *Der Zauberberg*, in: *Thomas Mann Handbuch* (Hg.) Koopmann, H., Frankfurt am Main, S. 401f. *Hermes* ist der altgriechische Name für den ägyptischen Gott *Thoth*, den spirituellen Begründer von Magie und Alchemie (*Corpus Hermeticum*). Dieser gilt auch als Mondgottheit und in diesem Sinne verantwortlich für die Zeit.

Im Bilde der *Metempsychose* gibt der Mythos die metaphysische Wahrheit des *nunc stans* „dem Volke“ als Ewige Wiederkehr des Gleichen (Geburt – Leben – Tod des Einzelwesens). Eben dies ist das Prinzip der Erhaltung der Spezies als des zeitbefangenen Abbildes einer zeitlosen Idee: „Unausgesetzte Oscillation“ von Zeugung und Tod immer – nach dem Muster der Gattung – gleichgearteter Individuen.²¹⁴

Wenn Thomas Mann im weiteren Verlauf die Lebensphilosophie des *Amor Fati* Nietzsches als Überwindung der Metaphysik interpretiert, um – in der Figur des Mynheer Peeperkorn – der Welt des rein theoretischen Disputs zu entkommen, so zeigt sich dann doch mit dem Scheitern des diesseitsbezogenen Peeperkorn das Eingeständnis zugleich der Unmöglichkeit, auf diese Weise die anderen Selbstdeutungen mit ihren Kontexten von Theorie, Imagination und Künstlertum auf sich beruhen zu lassen. Selbst bewusste Lebenszugewandtheit ist so in diese Zusammenhänge gestellt.

Auch bringt der Autor des *Zauberbergs* – neben allen Darstellungen der Gesellschaft und ihrer sozial-philosophischen Ausprägungen – sich selbst konstitutiv mit ein; er unterzieht sich wie die thematisierte Vorkriegsgesellschaft der kritischen Analyse und Reflexion. Die Figuren des *Zauberbergs* sind so nicht ausschließlich als direkte Verkörperung geistiger oder politischer Zeitströmung zu interpretieren. Sie sind immer auch Verkörperung der Selbstreflexion des Autors Thomas Mann als betroffenen Zeitgenossen.²¹⁵ Diese Analyse und Reflexion ist mit präsent, wenn die anschaulich literarisierten und – im Rahmen des durchaus Realistischen – dargestellten Figuren, als ‚Charaktertypen von Format‘ und so zugleich als Repräsentanten ihrer Epoche inszeniert werden. Beispielhaft zeigt sich diese Repräsentativität der Figuren – auf Manns Nietzsche- und Schopenhauer-Verständnis bezogen – wenn der Erzähler im *Zauberberg*

in Joachim, Behrens, Krokowski und Wehsal (...) jeweils verschiedene Abschnitte aus Nietzsches Abhandlung über die asketischen Ideale zur Anschauung gebracht und Gestalt [hat] werden lassen: machinale Tätigkeit, den kranken Arzt, den Schauspieler des asketischen Ideals und eine Parodie auf den romantischen Pessimisten Schopenhauer und seine Willensmetaphysik.²¹⁶

²¹⁴ Dierks, M.: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern 1972, 99.

²¹⁵ Vgl. Ort, C.-M.: *Körper, Stimme, Schrift*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 251-266.

²¹⁶ Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1996, S. 162.

Derartige Symptome – mitsamt ihrer ‚mythisch‘ inszenierten Stadien – werden also direkt als auch indirekt thematisiert.²¹⁷ Mit Bezug auf Nietzsche lässt sich Manns Reinterpretation mythisch konnotierter Vorstellungen besonders prägnant zeigen.

So wie die gesellschaftlichen Zustände sukzessiv instabiler werden, sind auch die vielseitigen Erfahrungen Hans Castorps von Instabilität begleitet. Der Versuch Castorps, die Welt der Theorie zu verlassen, um in die Welt des Lebens und des Abenteuers zu gelangen, führt ihn in einen Schneesturm, in dem er dem göttlichen olympischen Ideal, der Verbindung von apollinischer Ordnung und dionysischem Rausch, nahekommt.²¹⁸ Im Roman werden hier die Gegensätze von ‚Sonnenkindern‘ und ‚Blutmahl‘ gegenübergestellt, wobei die ‚realistisch‘ gesehene Kausalitäten zugunsten einer bildhaften Traumsymbolik aufgehoben werden, was wiederum bei Hans Castorp zu so klaren Erkenntnissen führt, wie er sie bis dahin durch kein anderes Erlebnis erlangen konnte.²¹⁹ Im eisigen Schneesturm bekommt er eine Ahnung davon, was es heißen würde, sich von der Bürgerlichkeit sowie von Geistigkeit und Pflicht zu lösen. Die Verlockung der dionysischen Befreiung stellt sich Castorp dar ohne ihren Schrecken zu verbergen:

Das alles muss vergessen, Stein für Stein abtragen, wer zu dionysischem Dasein, „in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist“, vordringen will. Das aber ist – in

²¹⁷ Die Symptome von Krankheit können wiederum vor dem Hintergrund der sich radikalierenden politischen Zustände der Weimarer Republik – die Thomas Mann z. B. in der Rede *Von deutscher Republik* thematisiert – gesehen werden. Vgl. hierzu Mann, T.: *Von deutscher Republik. Gerhard Hauptmann zum sechzigsten Geburtstag*, in: Die neue Rundschau, Jg. 33, 1922, S. 1022-1106.

Im *Zauberberg* manifestiert sich dies etwa in der zunehmenden (rhetorischen) Gewaltbereitschaft Naphtas als Entwicklung hin zu sukzessiv zunehmender geistiger Hilflosigkeit und Hinwendung zu körperlicher Gewalt. Aus einem intellektuellen rhetorischen Gefecht wird – nach dem (empfundenen) dialektisch-pädagogischen Scheitern – das Pistolenduell als letzter Ausweg von den beiden Kontrahenten gefordert (Naphta) bzw. akzeptiert (Settembrini).

²¹⁸ „An ihre [der Griechen] beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren ...“ (Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie*, München 1999, S. 25f.)

„Jetzt öffnet sich der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt des Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Mächte der Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jene Geier des großen Menschfreundes Prometheus, jenes Schreckenslos des weisen Ödipus (...) wurde von den Griechen durch jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend von Neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen.“ (Ebd, S. 35f.)

Es lässt sich in diesem Zusammenhang folgendes Bild zeichnen: Der suchende Hans Castorp wird gewissermaßen zu einem modernen Parzival, der – auf der Suche nach dem Gral des Wissens – die Abenteuer und Gefahren des modernen Menschen zu bestehen hat.

²¹⁹ Vgl. Wysling, H.: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt am Main 1990, S. 276; Wysling, H.: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 22f.; Heftrich, E.: *„Die Geburt der Tragödie“. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie*, in: Nietzsches tragische Größe, Frankfurt am Main 2000, S. 122.

säkularisierter Form – Hans Castorps Aufgabe und Ziel auf dem „Zauberberg“. Diesem Ideal zuzustreben aber heißt zunächst: sie durchzustehen und auszuhalten.²²⁰

In derart mythisierter Form also wird diese Einsicht dargestellt. Es liegt an dieser Stelle keine Versenkung in archaische Bilder und Denkmuster vor; vielmehr wird die archaische Unverbrüchlichkeit, die Kraft alter Mythen genutzt, um die modernen Komplexitäten des Denkens und Wahrnehmens, die intellektuellen Dualismen und die Ohnmacht des Individuums vor seiner Umwelt ‚mythisierend‘ zu entkräften. Thomas Mann transponiert von hier aus zugleich das antike Motiv einer Überwindung des dionysischen Chaos zur Vorstellung einer geordneten Form in die Neuzeit. Nur ist der Ausgangspunkt ein anderer: Die scheinbar geordnete moderne Welt ist in ihrer Komplexität und ihren Antagonismen orientierungslos geworden; deshalb soll das dionysische Chaos und seine ungezügelter Machtentfaltung die Zäsur für eine neu zu ordnende Welt ermöglichen. In Anbetracht des apokalyptisch geschilderten Ausbruchs des Ersten Weltkrieges erscheinen die ‚alten Mythen‘ in einem (Zwie-) Licht aus Anachronismus und Trost, aus fatalistischem Scheitern und hoffender Erneuerung.

Im *Zauberberg* wird der Darstellung von Mythen nicht nur ein hoher Stellenwert eingeräumt; die Fülle von Mythosdarstellungen bilden geradezu eine Art ‚Grundstruktur‘, auf der das Wahrnehmen und Denken der hier entworfenen Gesellschaft fußt. Es wird dabei nicht nur das Reflektieren von Mythosvorstellungen insinuiert; vielmehr wird dargestellt, dass das moderne Individuum und die moderne Gesellschaft zutiefst von mythischen Vorstellungen geprägt sind und der Mythos ein integraler Bestandteil jeglichen ‚modernen‘ Fühlens, Denkens und Handelns ist.

1.2.3. Visionen von der Zeitenwende

Mit dem ‚Schneetraum‘ eröffnen sich Freiräume für Hans Castorps Selbstreflexionen. Die Tatsache, dass Hans Castorp die Erlebnisse seines ‚Schneetraums‘ nach dem Erwachen wieder vergisst, ist keine Negation des Erlebten; vielmehr wird das Vergessen und Erinnern zu einer realistischen Darstellung modernen Erlebens, zu einem prägenden Motiv der

²²⁰ Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1996, S. 206.

Wahrnehmungsinterpretation des modernen Individuums.²²¹ Über das Vergessen hinaus ist Hans Castorp – man könnte sagen: der „Herr der Gegensätze“²²² – danach in die Lage versetzt, das von ihm zuvor passiv Aufgenommene aktiv zu reflektieren und zu bewerten. Dabei ist es nicht allein das jetzt erreichte Niveau oder die Qualität von Castorps Gedankengängen, sondern der Schritt zum autonomen Denken, zur eigenverantwortlichen Formung des Weltbildes, die eine Zäsur in seinem Urteilsvermögen darstellen. Es öffnen sich Freiräume für das Denken Hans Castorps wie auch zur Stimulation von Reflexionen des Lesers.

Wie mit dem ‚Schneetraum‘ ersichtlich weist Mann der Literatur Spielräume der Textaussage wie der Textlektüre zu, die zugleich mittels Reflexion und Ironie insinuiert werden. Möglich wird das Erzählen von der Zeitenwende im *Zauberberg* im Rahmen der von Wachter als einer ‚Ästhetik des Spiels‘ erläuterten Modalität von Manns Schreiben:

Mit seiner Tendenz zu „Skeptisierung“ und „Humorisierung“ behauptet der Literat eine intellektuelle Autonomie gegenüber dem irrational-aristokratischen Anspruch einer neuen Mythologie, wie Mann sie im George-Kreis vorfindet, sowie gegenüber der „chauvinistische[n] Mode in der Dichtung“, die Kunst als Medium nationalkultureller Einheitsstiftung zu mobilisieren versucht. Die „Zwischen-Spezies“ einer zwischen reflexiver Rationalität und intuitivem Gefühl changierenden Kunst ist für Mann in einer Ästhetik des Spiels verkörpert, die zwar als „Sittigung, Veredelung, Besserung“ über ihren engen Rahmen hinaus eine humanisierende Wirkung auf die gesamte Kultur ausstrahlen kann, sich als Spiel selbst jedoch autonom vollzieht.²²³

Dieses ‚Spiel‘ vollzieht sich im *Zauberberg* aber als die im Romanerzählen zur Darstellung gebrachte Diagnose der Genese und Gründe für eine Zeitenwende. Dafür lässt sich zunächst aus der Sicht des Autors Thomas Mann geltend machen: Es geht ihm – neben seiner politischen Intention – nicht um das Erfüllen literarischer Konventionen. Es ist vor allem sein Anspruch an den künstlerischen Ausdruck als adäquate Darstellung der Gesellschaft und des Zeitgeistes, der Thomas Mann etwa gegen die ideologische Strömung der „Zivilisationsliteraten“ polemisieren lässt. Die bewusste und vehemente Distanzierung von

²²¹ Vgl. hierzu auch Freud, S.: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘*, Frankfurt am Main 1995; Dierks, M.: *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, Frankfurt am Main 2005, S. 284-300.

²²² „Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand – inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft – wie auch sein Staat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzelum. (...) Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie.“ (Mann, T.: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002, S. 679.)

²²³ Wachter, D.: „Schriftstellerei gegen Dichtung“? Zum Status ästhetischer Autonomie in literaturtheoretischen Essays Thomas Manns, Alfred Döblins und Robert Musils, in: Lörke, T. / Müller, C. (Hg.): *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, Würzburg 2007, S. 161.

vielen zeitgenössischen politisch-gesellschaftlichen Diskursen ist letztendlich auf das Bestreben zurückzuführen, sich den inflationären Ideologien zu entziehen.²²⁴ In diesem Sinne erscheint die große (ideologische) Diffusion im *Zauberberg* – wie vorab in der modernen Gesellschaft – als ein Versuch, die Realität adäquat darzustellen, indem individuelle Schwerpunkte und Akzentuierungen gesetzt werden. Der Anspruch des modernen Kunstwerkes ist in diesem Fall nicht weniger als die gedanklich bewältigte Ordnung und Ästhetisierung der Diffusion. Der moderne Roman wird darin zu einer realitätsbezogenen Illusion, zu einer in dieser Form wahrheitsgetreuen Inszenierung. Die schlichte Darstellung von Begebenheiten wird als Erzählmateriale genutzt, um die Irrationalität von Mythos, Unterbewusstsein und Subjektivität – als Bestandteilen der Moderne – auszudrücken und in stilistisch einfacher Form zu präsentieren.²²⁵ Die Reflexionen der epischen Werke von literarischen Repräsentanten der Moderne ermöglicht damit die Deutung und Rekonstruktion des Gesellschaftsbildes und des Zeitgeistes.²²⁶

Im Roman sind die zur Zeitenwende führenden Entwicklungen und Befindlichkeiten so gegeben: Ob es nun die scheiternden Streitgespräche zwischen Settembrini und Naphta sind, oder der Selbstmord des lebenszugewandten, und dabei doch im Erlösungsgedanken (durch die Liebe von und zu Clawdia Chauchat) getragenen Peeperkorn; oder auch die Niederlagen der Versuche, wegebene Alternativen zu weisen, sie alle führen letztendlich zur Zeitenwende, zum kriegerischen Ausbruch. Und so zu dem Eingeständnis gegenüber dem Zeitpanorama und seiner Diagnose – in geistiger, moralischer und politischer Hinsicht – nicht

²²⁴ Ob diese Autonomie und Unabhängigkeit des Künstlers in der literarischen Moderne weiterhin möglich ist, kann zur Debatte gestellt werden. Die Gegenüberstellung von Thomas Mann, Hermann Broch und James Joyce bedeutet in diesem Kontext auch die Auseinandersetzung mit der Haltung des Schriftstellers gegenüber Werk und Gesellschaft.

²²⁵ Als ein besonders anschauliches Beispiel für eine dann postmodern hybridisierende Erzählung bestehend aus Darstellung und Kommentierung sei auf Italo Calvino verwiesen. Wenn beispielsweise in *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* der Roman mit der persönlichen Ansprache an den Leser eingeleitet wird, im Folgenden jedoch diese Ansprache sich zu einer an den fiktiven Protagonisten des Romans gerichteten transformiert, beginnt Calvinos Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven von erzählerischer Darstellung, erzählerischer Kommentierung und direkter Ansprache an den Leser. Der permanente Wechsel der Perspektive gibt dem Leser das Gefühl von Relativität und Haltlosigkeit – und von ‚moderner‘ Realität. Vgl. Calvino, I.: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, München 1985.

Calvino fordert in seinem Aufsatz *Il midollo del leone*, dass die Kultur – durch innovative Darstellung – neue Perspektiven sichtbar machen soll. In diesem Sinne soll eine Auseinandersetzung mit den Komplexitäten der modernen Welt stattfinden, indem erkenntnistheoretische Neuerungen entworfen und eingesetzt werden. Vgl. hierzu Calvino, I.: *Il midollo del leone*, in: *Una pietra sopra*, Turin 1980, S. 9-27.

²²⁶ Hervorzuheben ist, dass diese moderne und produktive Kunststauffassung einherging mit einer – von u.a. Thomas Mann konstatierten – Krise des Romans. Die Krise war also gleichzeitig der Auslöser für die Erneuerung. Die Zeit des realistisch wirkenden Erzählens, des „Wald- und Wiesenromans“ (*KW 13 / 1*, S. 299) wich also der Epoche des reflektierten Erzählens. Der *Zauberberg* hybridisiert dabei das realistische und das reflektierte Erzählen: Der Roman wird so zur Schnittstelle zwischen Realismus und Moderne.

anders befinden zu können und zu wollen.²²⁷ Der Ausbruch schließlich des Krieges wird von Thomas Mann als apokalyptische Feuersbrunst dargestellt. Zunehmender Stumpfsinn und überhandnehmende Gereiztheit entladen sich in einem unheilvollen „Donnerschlag“.²²⁸ Das Ausmaß dieses Ausbruchs von Gewalt wird die Literatur der folgenden Dekaden prägen. Aber in einem letzten Gegenentwurf lässt Thomas Mann seine Figur Hans Castorp nicht das national-heroische Deutschlandlied singen, während er mit den versprengten Kameraden vorwärts stürmt, sondern es ist Schuberts *Lied vom Lindenbaum*, mit dem Castorp zurück in die Vorstellungswelt der deutschen Romantik eintaucht. Nicht die gelehrte Reminiszenz an die deutsche Kultur ist es jedoch, welche ihn dieses Lied singen lässt; im Angesicht seines Todes tritt aus ihm die unwillkürliche Menschlichkeit heraus, indem er ein Lied seiner Kindheit singt, während er im Getümmel des Krieges verschwindet.²²⁹ Ob er den Krieg überlebt oder nicht, ist nicht mehr von Bedeutung.²³⁰

Der Ausbruch des Krieges ist im *Zauberberg* zugleich das einschneidende Ereignis, welches Anlass gibt, die kulturphilosophischen Ansichten des 19. Jahrhunderts Revue passieren zu lassen. Die unterschiedlichen Ausprägungen des Nihilismus werden von Thomas Mann literarisiert, um letztendlich zu Ohnmacht und Destruktivismus zu führen. Der Weg zu diesem Romanschluss ist von Joseph etwa als eine Folge aus nihilistischen Positionen des ‚abgelebten‘ 19. Jahrhundert gedeutet worden:

Der Held des Romans erlebt ihn [den Nihilismus] als verlockende Verführung. Von Station zu Station erfährt er auf seinem Wege durch den „Zauberberg“ nihilistische Positionen in Liebe und Tod, Metaphysik, Politik und Kunst. Die *Zauberberg*-Liebe als „verbotene“ Liebe (...) ist ebenso wie die Erfahrung der *Zauberberg*-Zeit als Metaphysik Schopenhauers „Sympathie mit dem Tode“,

²²⁷ Der geistige Weg Castorps scheint mit dem Ausbruch des Krieges an seinen Endpunkt gelangt zu sein. „Castorps Suche ist damit zu Ende und er kann letztendlich doch das bürgerliche Erbe antreten: Er zieht als Soldat in den Krieg.“ (Klein, C.: *Vom Leiden der Gesellschaft und Glück der Menschheit. Thomas Mann und das soziologische Denken*, in: Lörke, T. / Müller, C. (Hg.): *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, Würzburg 2007, S. 157.) Dagegen lässt sich einwenden, dass die kulturelle Reise Castorps zu keinem Abschluss kommt, das von ihm intellektuell Erwogene stellt jedoch einen Weg in die Zukunft dar. Indem die Fragen Castorps an das Leben, an seine Fülle und Ausprägungen unbeantwortet bleiben, stellen sich diese Fragen aufs Neue. Sie sind nicht mehr personengebunden, sondern stellen sich generell. Die Personifikation in Form von Hans Castorp endet mit dem „aus den Augen“ Verlieren der Figur; die Thematiken und Fragen hingegen werden zu grundsätzlichen und wiederkehrenden Motiven.

²²⁸ Mann, T.: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002, S. 971.

²²⁹ Auf der kulturhistorischen Ebene steht Schuberts *Lied vom Lindenbaum* für den Abschluss, den Untergang der vergangenen deutschen Epochen, welche mit der Romantik den Weg bis in die Neuzeit beschritten. Das *Lied vom Lindenbaum* kann auch als letzte Erinnerung Hans Castorps interpretiert werden, die zur Versenkung einladenden Mythen Revue passieren zu lassen, welche zugleich den endgültigen Abschluss der geistig-kulturellen Strömungen des 19. Jahrhunderts und den dramatischen Anbruch der Realitäten des 20. Jahrhunderts versinnbildlichen.

²³⁰ Vgl. Koopmann, H.: *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch*, Stuttgart 1983, S. 70; vgl. Frizen, W.: *Zeitenwende. Über theo-politische Grundmotive in Thomas Manns „Zauberberg“*, in: *Thomas Mann Studien* 7, Frankfurt am Main 1987, S. 242.

buddhistischer Zug und Sehnsucht ins Nichts. Nihilismus ist auch die Konsequenz des reinen Geistes, der sich mit der Tat gegen sich selbst kehrt, sich selbst zerstört. (...) Das „Heimweh-Lied“ ist als Zeichen für die romantische Kunst todesträchtig. Es ist die abgelebte Welt des 19. Jahrhunderts, aus der Hans Castorp mit seinem Autor kommt und die er liebt, die er – ist.²³¹

Ohne auf diese entschiedenen Feststellungen hier weiter einzugehen: Die Hoffnung dagegen, welche sich im letzten Satz des *Zauberbergs* fragend regt, ruft eine Erfüllung von Hoffnung um ihrer selbst willen auf, als Moment erst dieses Romanschlusses. Wie auch in den *Schlafwandlern* ist im *Zauberberg*, im Angesicht des Krieges, diese Hoffnung nicht faktisch fundiert; in dieser hoffenden Sehnsucht offenbart sich vielmehr die Menschlichkeit, welche dann nicht nur den Nihilismus infrage stellt, sondern auch den einfachen Hans Castorp als letztendlich lebensbejahenden Menschen darstellt. Dabei figuriert Hans Castorp als passiver Held und der Roman lässt ihn – im Angesicht der scheiternden Figuren Joachim, Peeperkorn und Naphta – derart zu einem Leitbild werden. Gerade diese Funktion Castorps ist auch ein Teil der Zeitdiagnose.²³²

Die zeitgenössische Begeisterung für den Ausbruch des Krieges ist so interpretiert worden, dass dieser als die Zäsur gesehen wurde, welche das Ende der Epoche bringen würde und die Vitalität für einen Neuanfang freisetzen sollte.²³³ Für Hans Castorp ist dieser Ausbruch des Krieges jedoch keine lang ersehnte Erlösung; vielmehr ist er nach seinem ‚siebenjährigen Schlaf‘ vollkommen überrascht. Somit wird Castorp eben nicht als fanatischer oder intellektueller Bellizist dargestellt;²³⁴ vielmehr ist er – als Verkörperung des einfachen (deutschen) Bürgers – zum Waffengang bereit, wie es ihm sein undeutliches aber tiefes Gefühl der Pflicht aufträgt. Indem er dann im Schlachtengetümmel Schuberts *Lied vom*

²³¹ Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt 1996, S. 305.

²³² Im Duktus meiner Arbeit konnten auch Fragestellungen wie die Folgenden in Betracht gezogen werden: Hans Castorps Überwindungsversuche können somit als Momente europäischer Mentalität vom 19. zum 20. Jahrhundert interpretiert werden, welche zuletzt – zwischen allen romantischen, ästhetischen, nationalistischen, imperialistischen und *décadence*-fatalistischen Geisteshaltungen – die Hoffnung auf Humanität aufscheinen lässt. Thomas Manns demokratische Entwicklung ist nicht als eine literarisch-philosophische Wende zu verstehen. Sein mentaler Umschwung ist in eine realitätsbezogen politische Transformation und in eine sich treu bleibende geisteshistorische Auffassung zu separieren. Die in den Ideologien erfolgte Instrumentalisierung philosophischen Gedankenguts tut seinem kulturhistorischen Welt- und Menschenbild keinen Abbruch. In diesem Sinne ist Thomas Mann viel zu sehr als Künstler und Zweifler zu sehen, als dass er eine Brücke von den geistigen Gedankenkonstrukten hin zur politisch-gesellschaftlichen Ausprägung schlagen würde. Seine Wertschätzung bzw. seine von ihm vertretenen Positionen für bestimmte kultur-philosophische Wertvorstellungen sind auf den Bereich der geistig-künstlerischen Sphäre gerichtet.

²³³ Vgl. Falk, W.: *Der kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen „Naturalismus“ und „Expressionismus“*, Heidelberg 1977, S. 10-54; Vgl. Hölscher, L.: *Die Entdeckung der Zukunft*, Frankfurt am Main 1999, S. 45-62.

²³⁴ Julien Benda prägte den Begriff „La trahison des clercs“ mit dem er die Tendenz von Intellektuellen beklagt sich für politische Ziele und Agitationen einspannen zu lassen, sowie ihre persönlichen Leidenschaften intellektuell zu untermauern. Dies gehe zu Lasten einer realitätsbezogenen Betrachtung im Dienste von Universalismus und Gerechtigkeit. (Benda, J.: *Der Verrat der Intellektuellen*, Frankfurt am Main 1988.)

Lindenbaum singt, weist er sich als ein Mensch aus, in dem tief im Inneren seine kulturelle Identität prägend wirkt. Dass diese Prägung und das mit Hans Castorp im Spektrum des *Zauberbergs* Entworfenen nicht zwangsläufig eine barbarische Ausprägung zur Folge haben muss, dessen nimmt sich Thomas Mann in darauf folgenden Essays und Reden bis zum Ende seines Lebens an.

1.2.4. Diagnose der Zeit aus der Sicht eines ‚Unpolitischen‘

(*Essays* von Thomas Mann)

In Betracht zu ziehen sind im Folgenden Thomas Manns politische Stellungnahmen zum Krieg, noch vor dem *Zauberberg*. Nach Ausbruch des Krieges – und so vor der wesentlichen Schreibphase des *Zauberbergs* – sieht Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* seine kriegsbejahenden Gedanken als einen Akt der Menschlichkeit, wenn er sein Volk publizistisch unterstützt. Thomas Mann macht in den *Betrachtungen* jedoch seine National- und Gesellschaftsvorstellungen nicht in umfassender Reflexion geltend, sondern tendiert zu einem politischen Aufruf. Was dazu führt, dass seine Schriften auch in der Folgezeit nicht nur literarisch oder philosophisch, sondern gerade auch gesellschaftlich und politisch gedeutet wurden. Wenn Mann in diesen Schriften der Stellungnahme zum Krieg auf die Orientierungslosigkeit des Künstlers aufmerksam macht, ist darin allgemeiner auch auf mentale Befindlichkeiten des deutschen Volkes Bezug genommen. Eben dies ist in seinen Romanen auch einbezogen, er spricht es in seinen Essays dagegen ganz direkt aus, wie in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

Es ist das alte Lied von Tonio Krüger: „Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer.“ – Aber ist man vielleicht gerade damit *deutsch*? Ist nicht deutsches Wesen die Mitte, das Mittlere und Vermittelnde und der Deutsche der mittlere Mensch im großen Stile? Wenn es schon deutsch ist, Bürger zu sein, so ist es vielleicht noch deutscher, etwas zwischen Bürger und Künstler, auch etwas zwischen einem Patrioten und Europäer, zwischen einem Protestler und Westler, einem Konservativen und einem Nihilisten zu sein ...²³⁵

Thomas Mann verweist also auf dieses innerste deutsche Wesen, welches er als Schriftsteller bestrebt ist zu beschreiben und darzustellen; die Absicht politischer Agitation weist er damit

²³⁵ Mann, T.: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: Essays II. 1914-1926. Kurzke, H. (Hg.), Frankfurt am Main 2002, S. 389.

indirekt von sich. Er stützt sich auf konträre ‚Wesenseigentümlichkeiten‘, welche sich entladende Spannungen hervorrufen, wie Schöning dies festhält: „Auf der einen Seite Abstraktion, Universalismus, Zivilisation“; auf der anderen Seite eine Art „Reihung von Konkrektion, Partikularem, Kultur und Germanischem.“²³⁶ Unter Berücksichtigung der historischen Entwicklung Deutschlands – geographisch, kulturell und mental – verweist Mann darauf, dass die Uneinheitlichkeit, ja die Zerrissenheit Deutschlands zu dessen nationalem Eigentum und seiner Eigentümlichkeit geworden sind.²³⁷ Diese Uneinheitlichkeit in einen verbindenden Rahmen zu bringen macht für ihn das Humane in der deutschen Kultur aus, welches einen nationalen Sonderweg legitimieren soll.²³⁸

Nach der Niederlage Deutschlands versucht Mann, zumindest einen tieferen ideellen Sinn für die Kriegserfahrung zu finden und verweist auf die geistigen Wirkungen des Krieges, welche vermeintlich ein Wiederfinden der eigenen Identität ermöglichen. Dabei rückt für ihn die politisch motivierte kriegerische Agitation Deutschlands in den Hintergrund. Sein Hauptaugenmerk liegt nach wie vor auf der Bekämpfung übernationalen Aufzwingens eines kultur-politischen Systems und intellektuell legitimierten Zivilisationsliterarizismus.

Dabei richtete sich Thomas Manns Kritik zugleich gegen jede Form von national-konservativen Gesellschaftsvorstellungen, die nicht nur einem Kulturnationalismus, sondern einer ‚Blut-und-Boden-Ideologie‘ huldigten. Stand im Jahre 1914 für ihn noch die Entfaltung des Künstlertums im Vordergrund, so nahm er nach 1918 die Verantwortung für die Begründung und Rechtfertigung einer sozialen Gesellschaftsordnung auf sich. Wenn er sich damit gegen jede Form des Radikalismus wendete, ist dabei auch Selbstkritik zu spüren. Thomas Manns politische Stellungnahmen sind in gewisser Weise doppelter Herkunft: Seine Ansichten und Betrachtungen sind zuerst kultur-philosophischer Natur, erst dann werden sie durch den ihm eigenen Repräsentationsanspruch – wie er von Mann in Bezug auf die deutsche Kultur stets hervorgehoben und inszeniert wurde – politisch. Er ermöglichte damit aber auch auf diese Weise der Orientierung suchenden Nachkriegsgesellschaft einen Einblick gerade auch in seinen eigenen „Perspektivenwechsel“.²³⁹ Die Gesellschaft der Vorkriegszeit samt

²³⁶ Schöning, M.: *Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914-1933*, Göttingen 2009, S. 89.

²³⁷ Vgl. Mann, T.: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 31.

²³⁸ Das ideologische Unterscheiden der Nationen wird am Beispiel Frankreichs ganz evident. Das Fortschreiten einer gewissen kulturellen Symbiose zwischen Deutschland und Frankreich wird von Mann nicht geleugnet; die ‚französischen‘ Werte sind für ihn jedoch strikt abzulehnen. „Geist ist *nicht* Politik: man braucht, als Deutscher, nicht schlechtes neunzehntes Jahrhundert zu sein, um auf Leben und Tod für dieses „nicht“ einzustehen. Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und *nicht* Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.“ (Mann, T.: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 31.)

²³⁹ Breuer, S.: „Ein Mann der Rechten? Thomas Mann zwischen ‚konservativer Revolution‘, ästhetischem Fundamentalismus und neuem Nationalismus“, in: Ballestrem, G. (Hg.): *Politisches Denken*, Stuttgart 1998, S.

deren Ansichten und Ideologien (inklusive seiner eigenen) hat er daraufhin, nicht zuletzt auch als Zuständlichkeit und als Prognose einer eigenen Läuterung, im *Zauberberg* re-inszeniert.

Für die Einschätzung dieser ‚Läuterung‘ sind Stellungnahmen Manns zum *Zauberberg* aufschlussreich. Zur Zeit der Entstehung des Kapitels *Operationes spirituales* (1922) hielt Thomas Mann seine Rede *Von deutscher Republik*. Sie ist als Antwort auf die zunehmenden antirepublikanischen Bestrebungen in der deutschen Gesellschaft aufschlussreich. Nicht erst seit der Ermordung Walter Rathenaus hatte sich eine nationale Radikalisierung Bahn gebrochen, welche nicht zuletzt unter Studenten und Intellektuellen zahlreiche Verfechter fand, denen Thomas Mann eine Erwiderung entgegenstellen wollte. Dabei stellt Mann sein konservatives Bekenntnis in den Vordergrund, um sich Gehör zu verschaffen und daraufhin demokratische Denkansätze zu thematisieren. Mann war zu dieser Zeit noch nicht ‚wirklicher‘ Demokrat;²⁴⁰ er geht aber gegen eine weltanschauliche Verengung, gegen einen sich möglicherweise wiederaufheizenden Bellizismus vor, indem er sich auf den nationalen Konservatismus einlässt, um mittels unanfechtbarer deutscher Geistesgrößen eine neue kulturelle und mentale Offenheit anzuregen. Hierzu lässt sich Manns Aussage anführen, dass das „nationale Leben“ lebensbestimmender sei, als eine „staatsrechtliche Konstitution“.²⁴¹

Was sich nicht scheiden darf, das darf doch unterschieden werden, und dass das Nationale weit mächtiger und lebensbestimmender bleibt als der staatsrechtliche Buchstabe, als jede positive Form, – das ist eine Gewissheit, die uns zur Beruhigung diene. „Deutsche Republik“, – die Wortverbindung ist sehr stark im Beiwort; und sollte jenes Pergament von Weimar nicht völlig das sein, was man eine ideale und vollkommene Verfassung nennt, das heißt die restlos-wirkliche Bestimmung des Staatskörpers, der Staatsseele, des Staatsgeistes, – wo wäre denn auch eine Konstitution das jemals

134. Schon 1915, ein Jahr nach Kriegsausbruch, ahnt Thomas Mann, dass der Krieg wahrscheinlich nicht zu gewinnen sei, woraufhin er – in einem Brief an Paul Amann – die Frage anschließt „ob ein deutscher Erfolg überhaupt wünschenswert sei.“

²⁴⁰ Vgl. hierzu Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1996, S. 319-321.

Erst im amerikanischen Exil wünscht Thomas Mann „den kommenden Sieg der Demokratie“ herbei und schließt das Themenfeld der ‚Totalität‘ ab: „Totalität; - es gibt nur eine: die menschliche, die Totalität des Humanen.“ Dabei sieht Thomas Mann den Künstler jedoch stets in einem losen Verhältnis zu den gesellschaftspolitischen Problemen: „Der Künstler und insbesondere der Schriftsteller müsse es als „Überschreiten seiner Grenzen“ empfinden, sich zu gesellschaftlichen Fragen zu äußern, denn schließlich, so Mann, sei festzuhalten, „dass von der Existenz des dichtenden Künstlers, eben weil er dem Worte verschworen ist, eine gewisse Oppositionsstellung gegen Wirklichkeit, Leben, Gesellschaft untrennbar ist.“ (Klein, C.: *Vom Leiden der Gesellschaft und Glück der Menschheit. Thomas Mann und das soziologische Denken*, in: Lörke, T. / Müller, C. (Hg.): *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, Würzburg 2007, S. 149.)

²⁴¹ Vgl. Mann, T.: *Von deutscher Republik*, in: *Essays II. 1914-1926*, Kurzke, H. (Hg.), Frankfurt am Main 2002, S. 347.

gewesen! Man sollte Geschriebenes nicht allzu wichtig nehmen. Das wirkliche nationale Leben ragt, immer und überall, nach allen Seiten weit darüber hinaus.²⁴²

Anschließend an diesen Gedankengang geht der Autor einen Schritt weiter und lässt – gewissermaßen als Konklusion von ihm selbst neu gewonnener Ansicht – gegenüber den erklärten Gegnern jeder alliierten und liberalen Einflussnahme, seinem Aufruf freie Bahn: „Die Republik – als ob das nicht immer noch Deutschland wäre! Die Demokratie – als ob das nicht heimlichere Heimat sein könnte als irgendein strahlendes, rasselndes, fuchtelndes Empire!“²⁴³ Thomas Mann wendet sich dem Begriff der Humanität zu und setzt ihn gegen ein verengtes nationales Denken. Das alte und abzulehnende Denken ist für ihn nun der überkommene Nationalismus, gegen den das deutsche Volk mobilisiert werden soll. Diese Geisteshaltung, verbunden mit seiner nun aufkommenden Ablehnung gegenüber dem Krieg, den er als Lüge bezeichnet, soll ihn für sein weiteres Leben prägen. Weder negiert noch verdammt er zwar die Kriegsbegeisterung von 1914; er stellt diese bellizistische Hysterie aber als eine Art Zwischenstufe von einer nihilistischen Orientierungslosigkeit zu einem lebenszugewandten Humanismus dar.

Eben diese psychologische und philosophische Metamorphose literarisiert er im *Zauberberg*:

Thomas Mann verknüpfte jetzt die Hoffnung auf Regeneration, die der Kriegsausbruch ausgelöst hatte, mit chiliastisch-teleologischen Vorstellungen und gab damit der Entwicklung seit Kriegsausbruch ein sinnvolles Ende. (...) Damit überspielte er den tragischen Ausgang des Krieges und löste das „Problem“ des Schlusses, das die Weiterführung des Romans seit der Niederlage 1918 erschwert hatte.²⁴⁴

Denn Nihilismus und die Sympathie mit dem Tode bilden im *Zauberberg* – trotz aller mystisch versenkenden Verlockungen für Castorp – keine tragfähige Weltvorstellung, kein haltbares Gesellschaftskonstrukt. Wenn Thomas Mann in seinem „Vorsatz“ des *Zauberbergs* mehrmals auf den Vergangenheitscharakter der Geschichte aufmerksam macht, ist dies als Hinweis darauf zu werten, dass dieser ‚Vorkriegsgeschichte‘ als literarische Zeitdiagnose unerlässliche Einsichten zur Anschauung bringt, an die aber in ihrer Symptomatik nicht geradewegs angeschlossen werden kann.

²⁴² Mann, T.: *Von deutscher Republik*, in: Essays II. 1914-1926, Kurzke, H. (Hg.), Frankfurt am Main 2002, S. 347.

²⁴³ Mann, T.: *Von deutscher Republik*, in: Essays II. 1914-1926, S. 139.

²⁴⁴ Wessel, E.: *Der Zauberberg*, in: Hansen, V. (Hg.): Thomas Mann. Romane und Erzählungen, Stuttgart 2005, S. 137.

Dabei lässt ein gewollter Charakter des Märchenhaften – auch in Anlehnung an Wilhelm Hauffs Märchen *Der Zwerg Nase*²⁴⁵ – die Konfrontation mit den Irrungen und Verzerrungen der Vorkriegsgesellschaft leichter annehmen. Den Nostalgikern des untergegangenen Kaiserreiches sowie der traumatisierten Kriegsgeneration wird eine Geschichte erzählt, die bewusst anklagende Vorwürfe wie auch allzu naheliegende Vergleiche mit bedeutenden Agitatoren der Vorkriegsgesellschaft außen vor lässt. Die märchenhafte Verfremdung sowie die Betonung von kulturhistorischer Geistigkeit im *Zauberberg* stellen die Erlebnisse des einfachen und sympathischen Hans Castorps in den Vordergrund,²⁴⁶ die politisch-gesellschaftliche Aufarbeitung wird – mittels dezenter Indirektheit – eher nur angeregt.

Die Figur des Hans Castorp ermöglicht in ihrem fiktiven Entwurf eine personalisierte Sichtweise auf die Gedanken und Empfindungen der Vorkriegsgesellschaft. Der Leser kann sich in die Lage eines unbedarften Menschen versetzen, der mit eben den geistigen Auffassungen konfrontiert wird, die am Vorabend des Krieges die Befindlichkeiten und Stimmungen aufreizten. Insofern ermöglicht Castorp einen unverdächtigen, fast neutralen Blick auf manche schwer nachvollziehbare, letztlich inhuman scheinende Auffassungen. Darüber hinaus ist der charakterliche und weltanschauliche Reifungsprozess Castorps – als paradigmatische Verkörperung des unbedarften und suchenden jungen Menschen – auch als eine Art Rechtfertigung, vielmehr noch als Aufruf zur Empathie mit dem deutschen Volk zu verstehen. Das Gefühl für die deutsche Romantik – für die das *Lied vom Lindenbaum* stellvertretend steht – soll nicht die Gräueltaten des Krieges oder die Kriegsbegeisterung von 1914 etwa verklären oder denunzieren. Vielmehr wird dieses innerste romantische Gefühl als prägendes Moment der deutschen Mentalität versinnbildlicht, in der die Wurzel für erhebende als auch für schreckliche Taten liegt.

So kommt es letztendlich dazu, dass Thomas Mann den Ideenspagat zwischen einem romantisch-deutschen Nationalismus im europäischen Rahmen sowie einer demokratisch geprägten Staatsform versucht. Seine Zukunftsgewandtheit und sein Wohlwollen für die junge Weimarer Republik führen dabei nicht dazu, dass seine großen Vorbilder und Vordenker in

²⁴⁵ Thomas Mann schreibt in einem Brief an Paul Amann „Ich hatte vor dem Krieg eine größere Erzählung begonnen, die im Hochgebirge, in einem Lungenanatorium spielt, – eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten, worin ein junger Mensch sich mit der verführerischsten Macht, dem Tode, auseinandersetzen hat und auf komisch-schauerliche Art durch die geistigen Gegensätze von Humanität und Romantik, Fortschritt und Reaktion, Gesundheit und Krankheit geführt wird, aber mehr orientierend und der Wissenschaft halber, als entscheidend. Der Geist des Ganzen ist humoristisch-nihilistisch, und eher schwankt die Tendenz nach der Seite der Sympathie mit dem Tode. ‚Der Zauberberg‘ heißt es, etwas von Zwerg Nase, dem sieben Jahre wie Tage vergehen, ist darin, und der Schluß, die Auflösung, – ich sehe keine andere Möglichkeit, als den Kriegsausbruch.“ (Mann, T.: *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, Wegener, H. (Hg.), Lübeck 1959, S. 29.)

²⁴⁶ „... denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm [Hans Castorp] kennenlernen...“ (Mann, T.: *Der Zauberberg*, S. 9.)

ihrer Bedeutung widerrufen werden.²⁴⁷ Wenn er daraufhin im Essay *Konservative Revolution*, im übernationalen Sinne, eine Brücke zur russischen Literatur schlägt, scheint er neben seinem Akzeptieren des alliierten Liberalismus zusätzlich einen russischen Einfluss anzunehmen und integrieren zu wollen, und somit eine brüchige, aber auch weitreichende europäische Gesamtperspektive anzustreben.²⁴⁸

Thomas Mann ist gemäß dieser Entwicklung bereit seine politisch-gesellschaftlichen Reflexionen auch literarisch zur Debatte zu stellen. Wie mit dem bereits erörterten Singen des Lieds vom Lindenbaum. Die Vorkriegszeit wird damit nicht als Idyll stilisiert, ebenso wenig wie der *Zauberberg* allein eine Chronik des Untergangs darstellt; indem Thomas Mann paradigmatische Figuren künstlerisch in Szene setzt, werden allgemeinere Charakteristiken der Personen offenbar: Die unterschiedlichen Ausprägungen von zutiefst menschlichen Wesenszügen kommen zum Ausdruck. Wie die kulturellen und philosophischen Thematiken im *Zauberberg* als künstlerisch inszenierte allgemeine, Geistesströmungen' zu verstehen sind.

Geht man von Selbstverständnis des Autors aus, dann wird die von Mann auch gesehene, pädagogische Verpflichtung manifest:

In *Goethe und Tolstoi* erklärt Thomas Mann das Verhältnis des autobiographischen Künstlers zu seiner fiktiven Figur genauer. Der autobiographische Autor stelle nicht nur das eigene, jüngere Ich aus sich heraus, mache es zu einem „Du“, sondern die „Anschauung seines Ebenbildes“ führe auch (...) zur Einsicht in die „Verbesserungs- und Vervollkommnungsbedürftigkeit“ des Ichs und damit zur pädagogischen Verpflichtung.²⁴⁹

Wenn Thomas Mann den *Zauberberg* oft als Bildungsroman bezeichnet hat, ist diese Einordnung seines Werkes sicherlich richtig, darüber hinaus jedoch ist der Roman deutlich mehr. Aufgrund seiner geistig-ideologischen Neuausrichtung ist es verständlich, dass Mann gerade das Charakteristikum als Roman betont, um eine Hinterfragung, gar Distanzierung seines Essays *Gedanken im Kriege* zu ermöglichen. Wenn er darüber hinaus den *Zauberberg* speziell als Anknüpfung an den *Wilhelm Meister* interpretiert, ist dies verständlich, denn: auch die Bildungsromane Goethes vertiefen die Vorstellung von Bildung über den Wissenserwerb

²⁴⁷ Es ist weniger Goethe, auch nicht Schopenhauer oder Spengler, für die Thomas Mann sich genötigt sieht, sich zu rechtfertigen. Es ist vor allem Nietzsche, den er in späteren Essays neu interpretiert und so in Schutz gegen falsche Interpretationen, aber auch gegen politische Inanspruchnahme nimmt.

²⁴⁸ Es ist vor allem Dostojewskis Darstellung von menschlichen Eigenheiten und Humanität, welche Thomas Mann als Anknüpfungspunkt für eine gesamteuropäische Kultur als erstrebenswert ansieht.

²⁴⁹ Wessel, E.: Der *Zauberberg*, in: Hansen, V. (Hg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 2005, S. 140.

hinaus. zur Fähigkeit in der Praxis des Lebens zu bestehen; dahinter steht die Darstellung des menschlichen Wesens als auch dessen Konfrontation mit den Ausprägungen des zeitgenössischen Lebens.

Wenn Hans Castorp – im Zwiespalt zwischen den antagonistischen Postulierungen der Disputanten Settembrini und Naphta – eine eigene (wenn auch vage) ‚mittige‘ Auffassung von Vernunft und Menschlichkeit einnimmt, realisiert sich dies als eine zutiefst menschliche Reaktion im Umgang mit komplexen Dualismen: Richtlinien wie Vernunft und Menschlichkeit, bieten einen Halt im Angesicht inflationär zunehmender Argumente und Schlussfolgerungen, die Castorp als Paradigma der Befindlichkeiten der Vorkriegsgesellschaft nicht zur Schlüssigkeit bringen kann. Die Umfassendheit der Streitgespräche sowie die kulturhistorische Relevanz der Thematiken verweisen auf Fragestellungen, die sich permanent an den modernen Menschen richten. Daraufhin lässt Thomas Mann dann doch pädagogische Impulse einfließen, indem er der Vision des ‚Schneetraums‘ einen menschlichen als politisch-sozialen Charakter verleiht:

Die Vision bringt Hans Castorp Einsicht in eine neue Form von Liebe, die es in dem Roman bisher nicht gab: caritative oder soziale. Mit Kategorien, die an Nietzsches mythisch-metaphysische Prinzipien dionysisch und apollinisch anschließen, überdeckt die Vision das Leid der menschlichen Existenz und macht so „verständnis-freundliche Gemeinschaft“ und den „Menschenstaat“ möglich.²⁵⁰

So sollen etwa die philosophisch-politischen Gedankenentwürfe Settembrinis und Naphtas mittels eines derart entworfenen Humanismus überwunden werden. Dieser setzt eben nicht das Ergebnis an den Anfang und postuliert daraufhin dem Menschen seine Handlungsweisen; Hans Castorp erlebt im *Schneetraum* den Humanismus als einen Sinneseindruck, welcher an das menschliche Gefühl appelliert und daraufhin die entsprechenden Handlungen ermöglichen soll. Die Tatsache, dass Castorp diesen Traum wieder vergisst, ist nicht pessimistisch gemeint; indem er das Gefühl bekommt, das Geträumte schon immer gekannt zu haben, wird der innerste Charakterzug der ‚Castorpschen Menschlichkeit‘ offenkundig: die humane Ordnung und Lebensweise erscheint als wegweisend und verpflichtend.

Eine humane Ordnung ist aber gemäß der im *Zauberberg* entworfenen Verfassung der Vorkriegsgesellschaft ungewiss und dispers geworden. Manns Warnung – mittels des ‚Blutmahls‘ versinnbildlicht – bezieht sich darauf, dass dem menschlichen Wesen gleichzeitig Anlagen zur Grausamkeit innewohnen, die sich im Verborgenen abspielen. So lässt Thomas

²⁵⁰ Wessel, E.: *Der Zauberberg*, S. 144.

Mann den ins Uferlose auslaufenden verbalen Kampf des Literaten und des Jesuiten in einem tödlichen Duell enden, nachdem sich der rationale Diskurs erschöpft hat und dem nihilistischen Naphta nur noch das Mittel der Gewalt möglich scheint. Diesem charakterlichen und eben kulturellen Niedergang kann auch der humanistisch geleitete Castorp nichts entgegensetzen. Seine Unparteilichkeit wirkt zunehmend fatalistisch gefärbt: die große Gefahr des Nihilismus und der Todesromantik, welche ihm die Person Naphtas so ablehnenswert erscheinen lässt, bemächtigt sich Castorps doch so weit, dass er nicht die Kraft für eine persönliche vitale Neuausrichtung seiner Lebensauffassung aufbringt, welche möglicherweise in Opposition zur folgenden Kriegsbegeisterung hätte treten können.²⁵¹

Letztendlich ist jedoch der Castorpsche Sinneseindruck von ‚Menschlichkeit‘ stärker und prägender, als die nihilistische ‚Todesromantik‘. So werden von Thomas Mann – mittels der mentalen Entwicklung Hans Castorps – Züge seiner eigenen intellektuellen Entwicklung versinnbildlicht, die in diesem Kapitel anhand seiner Essays in Betracht gezogen worden ist. Die aber auch als diese zugleich politische Entwicklung von ihm – wie im *Zauberberg* – in sein literarisches Werk künstlerisch integriert und nacherzählt wird. Somit wird aus der Diagnose der Zeit im *Zauberberg* ein Wegweiser in eine humane Zukunft; auch wenn dies in Castorps *Schneetraum* nur vage erlebt und formuliert wird. Der Roman zeigt – neben seinem Erzählen als Zeitdiagnose – einen Weg auf, welcher humanistisch geleitet ist.

1.2.5. Der *Zauberberg* im Vorblick auf die *Schlafwandler* und den *Ulysses*

Thomas Mann, der sich als „Sohn des 19. Jahrhunderts“ (GKFA 15/1, S. 340) stilisierte, war – so ist es oft zu lesen – überaus davon angetan, dass der *Zauberberg* immer öfter mit dem Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust und mit dem *Ulysses* von James Joyce zusammen genannt wurde. Es waren für ihn dann auch spätestens von diesem Moment an die Schriftsteller Marcel Proust und James Joyce, welche als Repräsentanten der zeitgenössischen Moderne zu gelten hatten. Obgleich Manns Interesse für Joyce und den *Ulysses* nur gering war – es ist nach wie vor nicht verbürgt, ob Thomas Mann jemals den

²⁵¹ Das Motiv des Nihilismus, der den Lebenszugewandten einholt, ist bei Thomas Mann auch von Nietzsche beeinflusst, welcher nach seiner Schaffensphase der Verherrlichung von Leben und Vitalität den langen Schatten des Schopenhauerschen Nihilismus wieder aufziehen sah. „Über das Leben haben zu allen Zeiten die Weisesten gleich geurteilt: es taugt nichts ... Mir ist diese Unehrebarkeit, dass die großen Weisen Niedergangstypen sind, zuerst gerade im Falle aufgegangen, wo ihr am stärksten das gelehrte und ungelehrte Vorurteil entgegensteht: ich erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung ...“ (Nietzsche, F.: *Götzen-Dämmerung*, München 1999, S. 67f.)

Ulysses gelesen hat – nahm er die unzweifelhaft großen Auswirkungen dieses Werks für die moderne Epoche und Gesellschaft wahr, wie eine Tagebucheintragung Manns anekdotisch verdeutlicht.²⁵²

An einem Einzeltischchen (offenbar auf Verlangen) speist ein fischmäuliger Amerikaner, der es offenbar in sich hat und der übrigen Reisegesellschaft überlegen scheint. (...) Er las ein Buch über Joyce und liest eines von diesem Autor selbst. Heute beim Frühstück sah ich ihn Notizen machen. Der Mann interessierte uns. Wir zweifeln nicht, dass er der geistig Höchstherr unter den Fahrgästen ist. (Tb. 1933-1934, S. 432f.)

Hat Thomas Mann sich und seinem Anspruch, vorzügliche (d. h. auch moderne und zeitgemäße) Literatur zu schreiben, zeitweise zweifelnd gegenübergestanden? Jedenfalls hat Thomas Mann die eigenen Zweifel bezüglich dessen mittels einer Selbstinterpretation seiner Romankunst auszuräumen versucht, indem er auf die modernen Aspekte aufmerksam gemacht hat, die seinem vordergründig tradiertem Schreiben innewohnen.²⁵³ Der Vergleich mit Joyce war ihm also vor allem aus Gründen der Zugehörigkeit zur Moderne genehm:

Für mich ist der Roman einfach das Gebiet literarischer Abenteuer, und er ist desto mehr Roman, je mehr er als Werk, als Unternehmen, an sich selbst romanhaft, d. h. abenteuerlich, neu und „kein Roman mehr“ ist. Es ist nun einmal meine Lust und mein Schicksal, auf eine liebevolle Art die Tradition aufzulösen. „Under the cover of a conventional use of language, schrieb hier neulich jemand, he [Thomas Mann] has been perhaps as adventurous an innovator as Joyce.“ (Tb. 1946-1948, S. 940)

Wie bereits mehrfach festgestellt, hat Thomas Mann den *Zauberberg* als prozessuale Schnittstelle zwischen Tradition und Moderne angelegt; und offenbar ist es Manns Thematisierung und Integrierung von neuen Darstellungserfordernissen in sein ‚traditionelles‘ Schreiben, was den *Zauberberg* – aus literaturwissenschaftlicher Sicht – durchaus als Roman zwischen den Epochen wirken lässt. Eines dieser Erfordernisse ist vor allem das Einfügen von Reflexionspassagen in das Erzählen.

Einige Jahre vor den *Schlafwandlern* und auch vor dem *Mann ohne Eigenschaften* fand Thomas Mann mit dem *Zauberberg* eine künstlerische Ausdrucksform, die also Grundzüge

²⁵² Vgl. hierzu Marx, F.: „Lauter Professoren und Dozenten“. *Thomas Manns Verhältnis zur Literaturwissenschaft*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 91.

²⁵³ Vgl. etwa auch die Bewertung von Sabina Becker bezüglich einer Einordnung der Literatur Thomas Manns in die Kategorie der modernen Literatur. Becker, S.: *Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns*, in: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 104f.

des traditionellen Romans mit Passagen von Reflexion durchwebte, ja harmonisch zusammenfügte.²⁵⁴ In gewisser Weise ermöglicht die integrierte Reflexivität auch die ‚Krise des Romans‘ wenn nicht zu überwinden, doch zu umgehen, denn die vordergründige tradierte Erzählform erhebt nicht diesen Anspruch reflektiert darzustellen. Die Reflexion wird auf der ästhetischen Ebene zu einem modernen Beiwerk im Verhältnis zur traditionellen Erzählung; auf der inhaltlichen Ebene zur eigentlichen Aussage:

So kann gerade der Blick auf das Werk Thomas Manns verdeutlichen, dass sich das Verhältnis der avantgardistischen zur klassischen Moderne über die Gegenüberstellung von Konstruktion und Reflexion, von Konstruktivismus und Komposition (...) präzisieren lässt.²⁵⁵

Die Traditionalität des *Zauberbergs* ist nicht zuletzt auf die Intention Manns zurückzuführen, den Roman als unterhaltendes und möglichst allgemein verständliches Medium zu erhalten.²⁵⁶ Ob dies – wie Hermann Broch meinte – die Modernität der Werke Manns stark einschränkt,²⁵⁷ darf bezweifelt werden.²⁵⁸

Im *Ulysses* sah Hermann Broch demgegenüber das Vorbild in Bezug auf die Formen der Darstellung. Eine

²⁵⁴ Zur Bedeutung Thomas Manns für die Klassische Moderne vgl. Becker, S.: *Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 97. „Thomas Mann gilt als einer der wichtigen, wenn nicht sogar als der wichtigste Vertreter einer Klassischen Moderne. Vermutlich wird im Hinblick auf das Romanwerk dieses Autors überhaupt erst von einer solchen ‚klassischen‘ Form der Moderne gesprochen: Von einer Modernität also, die im Unterschied zur avantgardistischen Moderne auf experimentelle Schreibweisen und auf eine Fragmentpoetik verzichtet – eine weit reichende Entscheidung, mit der zum einen ästhetische Festlegungen einhergehen, und die zum anderen den Rekurs auf die Tradition und auf ein konventionelles realistisches Erzählen im Stil des 19. Jahrhunderts garantiert.“

²⁵⁵ Becker, S.: *Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 100.

²⁵⁶ Hervorgehoben seien an dieser Stelle Thomas Manns gesellschaftliche und ökonomische Ambitionen. Mann wollte vor allem als bürgerlicher Schriftsteller gesehen und anerkannt werden. Als ein Vertreter und Repräsentant eines Großbürgertums war ihm auch daran gelegen, die Figuren seiner Romane (vor allem die im *Zauberberg*) als Vertreter einer ökonomischen bzw. intellektuellen Elite darzustellen. Seine Repräsentativität wurde von ihm, in Bezug auf seine überschriftstellerische Bedeutung als intellektuelle Instanz und als Repräsentant eines humanistischen Deutschlands, sehr oft inszeniert. (Vgl. hierzu Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G.: *Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 3-14.)

²⁵⁷ Vgl. Reinhardt, H.: *Vom „guten Willen“ zur Konstruktion des „Ethos“*. *Hermann Brochs Schlafwandler-Trilogie: eine Antwort auf Thomas Manns Zauberberg?*, in: Kessler, M. / Lützel, P. M. (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk*. Tübingen 1987, S. 240.

²⁵⁸ Auch die von Mann selbst arrangierte Gegenüberstellung seiner Werke, im Kontrast zu denen von James Joyce sollte kritisch gesehen werden. (Vgl. hierzu Lützel, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, S. 218.) Wenn dagegen Broch sich mehr an Mann als an Joyce orientierte, sind doch zugleich parallele Momente in den Romankonstruktionen der drei Autoren bemerkenswert. Zumindest Broch sah sich in einem Zwiespalt zwischen den beiden großen schriftstellerischen ‚Polen‘ James Joyce und Thomas Mann, mehr noch: „Hin- und hergezerrt zwischen Joyceschem genial-avantgardistischem ‚Wahnsinn‘ und Mannscher genial-traditioneller ‚Sozialität‘ entschied er sich Mitte der 1930er Jahre, eher an der Mannschen Richtung zu orientieren.“ (Vgl. Lützel, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne*, S. 218.)

[s]ouveräne Darstellung aller Darstellungsformen, aller Stilarten, aller Symbole, ... diese ganze Vielfalt des Instrumentariums, mit welchem das Irrationale des Lebens ... zu Bewusstsein gebracht werden soll. Und auf dieses Irrationale allein kommt es an. Auf diese Heraushebung der tieferen Schichten des Gefühls und des Lebens. Denn erst in ihnen kann man den Wegweiser finden, der zu den neuen Werten zeigt, und in ihnen ist die unmittelbare Wendung zum Objekt zu finden, die das Wesen dieser Zeit ausmacht. (KW 1, S. 733)

Wenn Broch jedoch „diese ganze Vielfalt des Instrumentariums“ in ihrer Wichtigkeit neben die pluralistisch erzeugte Universalität stellt, sieht er kritisch Grenzen des *Ulysses*. Der Nihilismus und der Relativismus des damaligen Zeitgeistes würden im Werk dargestellt, ohne diese überwinden zu können. Demgegenüber wollte Broch eine neu begriffene Wirklichkeit erschließen, die seine ideelle Auffassung widerspiegelt.²⁵⁹ Trotz dieses Widerspruchs²⁶⁰ war die Ebnung und Wegweisung des *Ulysses* für Broch entschieden gegeben. Wobei in den *Schlafwandlern* – nach einer umfassenden und detaillierten Vergegenwärtigung – Raum geschaffen wird für Neues, indem mit der Darstellung eines Wertevakuums, die Notwendigkeit für ein neues Wertegerüst umso deutlicher hervortritt. Mit dem für die *Schlafwandler* die einheitsstiftende Perspektive der Romantrilogie gegeben ist.

Für das Schreiben Manns ist demgegenüber hervorzuheben: Der klassische Ausdruck und der traditionelle Inhalt werden von Mann ins 20. Jahrhundert hinüber transponiert, so wird das klassische Schreiben nicht in revolutionärer, so doch in evolutionärer Form verändert. Indem ein Spektrum zeitgenössischer Dispositionen im Sanatorium *Berghof* versammelt ist, werden Vergleiche, Widersprüche und ein Gesamtbild ansichtig und einschätzbar. Die komplexen interdependierenden Auffassungen und Befindlichkeiten werden wie durch ein Brennglas zusammengefasst und verdeutlicht; gleichzeitig ist die besondere Erzählsituation – eine große Anzahl von Personen unterschiedlichster Herkunft und Prägung an einem Ort festgehalten – durchaus im Rahmen des Realistischen. Die Figuren verhalten sich – aus ihrer Sicht und beeinflusst durch ihren Krankheitszustand – nachvollziehbar; zugleich wird das Spektrum unterschiedlichster Weltanschauungen offenbar: Die Krankheit lässt tiefsitzende Ansichten offen zutage treten, indem weniger Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen genommen

²⁵⁹ Vgl. Ritzer, M.: *Mythos versus Person. Kafka im Blick Brochs und Canettis*, in Engel, M. / Lamping, D. (Hg.): *Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, S. 199.

²⁶⁰ Vgl. hierzu Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag*, in: Lützel, P.M. (Hg.) *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1995, S. 88f., 91. „Formulieren wir, dass die Zeit des ethischen Kunstwerks angebrochen (...) [u]nd diese ethische Wendung ist nicht nur in einem Kunstwerk vom Format des *Ulysses*, sondern allenthalben in der Kunstproduktion zu verspüren. (...) Dichtung steht jenseits von Optimismus und Pessimismus, ihr Vorhandensein allein ist schon ethischer Optimismus, und das Vorhandensein eines Werkes von der künstlerischen und ethischen Größe des *Ulysses* trägt – auch wenn dies gegen den Willen seines Schöpfers geschähe – zu solchem Optimismus bei.“

werden muss; letztendlich bleibt ein insgesamt insofern fatalistischer Eindruck, als diese paradigmatischen Figuren für europäische Geisteshaltungen als Kranke dargestellt werden – und somit die Krankheit zu einer Diagnose des Zeitpanoramas wird. Und wenn zum Ende hin im *Zauberberg* die „große Gereiztheit“ zutage tritt, wird es insofern nachvollziehbar, wie es zum „Donnerschlag“ kommen konnte, wieso der Ausbruch des Ersten Weltkrieges von vielen Zeitgenossen als Befreiung empfunden wurde. Wenn am Ende des *Zauberbergs* – im Angesicht des Krieges und der Hoffnungslosigkeit – Thomas Mann eine Ahnung von Hoffnung aufscheinen lässt, ist dies nicht nur als Versuch eines erträglichen Schlusses zu werten; es scheint auch Disposition der zeitgenössischen Gesellschaft zu sein, welche – bei allen Verirrungen und Fehlleistungen – bereit und in der Lage ist einen Neuanfang zu wagen. Aus der Retrospektive des Erzählens im *Zauberberg* wird die – unzweifelhaft sehr vielfältige – Erscheinung der Epoche ersichtlich und reflektierbar.

Diese Phase der Klassischen Moderne ebenso prägend, jedoch in anderer Form angelegten Romankonstruktionen, repräsentieren die Romane *Die Schlafwandler* von Hermann Broch und *Ulysses* von James Joyce. Bei Hermann Broch stehen dabei die gesellschaftspolitischen Entwicklungen und seine daraufhin offerierten Wertvorstellungen ungleich stärker im Vordergrund, wie im Folgenden zu explizieren ist.

„Hat diese Zeit noch Wirklichkeit?
besitzt sie eine Wertwirklichkeit, in
der sich der Sinn ihres Lebens
aufbewahren wird?“²⁶¹

Hermann Broch

2. Hermann Broch

2.1. *Die Schlafwandler* – Drei Phasen des Zerfalls der Wertewirklichkeit

2.1.1. Von *Pasenow* zu *Esch*: Die ersten beiden Phasen des Zerfalls

Hermann Broch unternimmt es, die Pluralität von Wertvorstellungen in seiner Trilogie von den ‚Schlafwandlern‘ literarisch zu erfassen. Die Trilogie steht dabei im Zeichen einerseits eines Zerfalls der Werte und andererseits der Hoffnung auf deren Neubegründung und einer so zu schaffenden neuen kulturellen Einheit. Die zeitgenössische Krise wird von Broch werttheoretisch als ein moralisches Problem begriffen und zur Darstellung gebracht. Der Grundgedanke ist, dass Politik und Moral notwendig aufeinander bezogen sein müssten, und wird von Broch einer zeitentsprechenden Anpassung, einer Reformierung unterzogen. Der Roman soll so gegen den Zerfall der Werte in der Gesellschaft wieder zu einer ethischen Basis verhelfen. In Brochs Verständnis stellt sich die gegebene Welt wertneutral dar; der Mensch formt die Gesellschaft und insofern ist die kulturelle Ausarbeitung das Mittel, um die Gesellschaft und das Individuum den modernen Anforderungen anzupassen. Brochs Neuausrichtung von Werten thematisiert dafür unterschiedliche Begründungsansätze, wie vom „Wert als Überlebensbedingung der Erhaltung und Steigerung“, vom „Wert als quantifizierendes Ordnungsmaß des positiv Gegebenen“ oder vom „Wert als Dimension der Konkretisierung des Unvordenklichen“.²⁶² Das wird genauer Thema sein.

Der erste der drei Romane der Schlafwandlertrilogie – *Pasenow oder die Romantik* – spielt sich im sog. „Dreikaiserjahr“ 1888 ab und markiert inhaltlich wie in den Erzählformen den

²⁶¹ Broch, H.: *Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main 2005, S. 618.

²⁶² Bernáth, Á. / Kessler, M. / Kiss, E. (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*, Tübingen 1998, Vorwort, S. 18.

Anfang vom Ende des 19. Jahrhunderts. Der oft angestellte Vergleich mit Theodor Fontane begründet sich anhand der in diesem ersten Roman der *Schlafwandler* und bei Fontane vergleichbaren prototypischen Figurenkonstellationen und ihren Gesellschaftskonflikten.²⁶³ Im *Pasenow*-Roman werden – wie zu zeigen sein wird – dabei Scheinrealitäten insofern evoziert, als ein Missverhältnis zwischen Selbstdeutung der Figuren und Realität der Zeitverhältnisse erzählerisch zur Darstellung gebracht wird und so zu einem Bruch innerhalb des Erzählten und zu einer Doppelperspektive des Lesers führt.

Dies ist auch als eine Reaktion Brochs auf die Frage zu verstehen, ob ein künstlerisches Werk, welches harmonisch und in sich geschlossen ist, zeitgenössisch noch Legitimität besitzt. Tatsächlich ist das Erzählen in den Modalitäten des romantischen Selbstverständnisses, wobei der Autor ein ironisch-distanziertes Verhältnis zu seinen Figuren hat, in *Pasenow oder die Romantik* als Intention des Autors zu verstehen, sich vordergründig der Selbstdeutungs- und Artikulationsformen der Romantik zu bedienen, dabei aber mit dem romantischen Selbstverständnis zu brechen.

In vielerlei Hinsicht weist der *Pasenow*-Roman dabei zugleich Charakteristika der Romane Theodor Fontanes auf, stellt aber zugleich eine bewusst moderne Abgrenzung zum Roman des ‚bürgerlichen Realismus‘ dar. Einerseits: „Der *Pasenow* spielt im Berlin der Jahrhundertwende und die Optik erfasst eine märkische Adelsfamilie und ihre engsten Bekannten.“²⁶⁴ Während jedoch Fontane bei aller Kritik seiner Zeit seinen Figuren und Gesellschaftsbeschreibungen stets wohlwollend, ja in Teilen identifikatorisch gegenübersteht, ist bei Broch Distanz und fundamentale Kritik gegeben, mit der er das ‚bürgerliche Zeitalter‘ wie einen Abgesang auf traditionelle Werte und Gesellschaftskonstrukte persifliert. In den Romanen Fontanes stehen die Familie und der familiäre Ehrenkodex im Zentrum des Denkens, Fühlens und Handelns zahlreicher Figuren. Die Tradition wird allerdings zu einem

²⁶³ Auf die – schon kurz nach dem Erscheinen der *Schlafwandler* – angestellten Vergleiche mit Fontane reagierte Broch, indem er darauf hinwies, dass er niemals Fontane gelesen habe. Gleichwohl: Das Schema der unstandesgemäßen Liebesbeziehung und dem daraus resultierenden Konflikt zwischen Gesellschaftserwartungen und individueller Lebensplanung, zwischen Tradition und Liebe – so wie es in den *Schlafwandlern* anhand der Figuren Joachim und Elisabeth thematisiert wird –, stellt die zu Ende gehende Epoche des bürgerlichen Realismus idealtypisch dar. Die preußischen Wertvorstellungen (der Schauplätze Berlin und der Mark Brandenburg) stehen dabei für das Traditionale und auch Überholte.

²⁶⁴ Bertschinger, A.: *Hermann Brochs „Pasenow“-Roman – ein künstlicher Fontane-Roman?*, Zürich 1982, S. 129.

Hindernis der freien Entfaltung, etwa der Liebe; bei *Pasenow*, wie bei *Effi Briest* und *Frau Jenny Treibel*.²⁶⁵

Dabei ist die Intention Brochs für *Die Schlafwandler* programmatisch weiterreichend: nicht nur das erzählerisch zur Darstellung Gebrachte soll im Vordergrund stehen, sondern das Vordringen zu grundlegender Wertereflexion ist letztlich Ziel des Erzählens, wie dies für den *Pasenow*-Roman so artikuliert worden ist:

Ausgangspunkt der Trilogie ist die romantische Rückwärtsgewandtheit Joachim von Pasenows auf eine Zeit hin, in der christliche Glaubenshaltungen noch Bestand hatten, sein „Beharren in Werthaltungen, deren Geltung bereits aufgehoben oder deren Geltungsgebiet eingeschränkt ist“. Die Geisteshaltung als solche weist damit auf das – ehemalige – Bestehen eines ganzheitlichen Lebens- und Wertgefüges im Zeichen intakter und umfassender axiomatischer Bindungen an die Transzendenz hin.²⁶⁶

Dabei lässt Broch absichtlich die Frage offen, ob diese ‚alte Ordnung‘ nun wirklich eine bestehende war, oder ob nostalgische Sehnsucht der Auslöser einer individuellen Selbsttäuschung Joachims von Pasenow ist. Wenn Broch über den *Zerfall der Werte* schreibt, impliziert dies das ehemalige Bestehen von Werten; jedoch scheint Broch eine ambivalente Absicht der Erinnerung und der Kritik zu haben: eine Beschwörung der alten Zeiten mit dem Ziel, eine ‚Stimmung‘ des Lesepublikums zu treffen wie kritisches Aufweisen ihrer bereits aufgehobenen Geltung. Die ‚alte Ordnung‘ scheint so weder eindeutig als historische Gegebenheit noch als nostalgische Wertewelt konzipiert zu sein. Eine derartige ‚Mehrdeutigkeit‘ des Erzählten bündelt sich insbesondere in diesem ersten Teil der Trilogie.

Joachims Erinnerungen an seine Kindheit, die geschlossene harmonische Welt symbolisierend, werden beispielhaft durch einen Kirchgang am Sonntag ausgelöst: „Er trat ein und suchte nach der Stimmung seiner Kindheit und ihrer Kirchenbesuche, da er vor Gottes eigenem Antlitz hier gestanden hatte.“ (KW 1, 52) Die Erinnerung an diese Kindheit bekommt einen Sprung, als ihm die Abwesenheit von Frömmigkeit auf den Gesichtern der Kirchgänger

²⁶⁵ Während es bei *Effi Briest* die tradierte Vorstellung eines bürgerlichen Ehrenkodex und bei *Frau Jenny Treibel* die Gräben zwischen den standesgesellschaftlichen Hierarchien sind, welche – mittels des Motivs von unerfüllter Liebe – intensivierend verdeutlicht werden, ist in den *Buddenbrooks* nicht mehr nur ein bestimmter Missstand auszumachen, an dem sich das Lebensschicksal ins Tragische wendet. Im *Pasenow* letztendlich sind es die – paradigmatisch dargestellten – Figuren, die in ihrem mental anachronistischen Gefühlszustand nicht in der Lage sind, ihrem eigenen Willen bzw. Sehnen nachzugeben, sondern in dem Korsett ihrer tradierten ‚Rollen‘ verhaftet bleiben.

²⁶⁶ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 85.

auffällt: das Erleben der früheren Zeit ist noch erhalten geblieben, die Verfallserscheinungen sind jedoch schon vage zu spüren, partiell auch schon deutlich ersichtlich.²⁶⁷ Die moderne Zeit, welche offenbar keiner klaren Logik und keinen konstanten Werten folgt, wirkt auf den religiös geprägten Joachim entfremdend, der sich vielmehr als Werkzeug eines höheren Willens zu begreifen sucht. Diese Unfähigkeit Joachims, die brüchige Unlogik der modernen Gesellschaft zu durchschauen, gibt ihm den tragikomischen Charakter eines Ungleichzeitigen; seine Gedanken und Taten sind bejahenswerter und gleichzeitig rührender Natur. Joachim ordnet etwa – im tradierten Antagonismus von Gut und Böse verhaftet – die ihm begegnenden Personen als Heilsfiguren oder dämonische Verführer ein.²⁶⁸ Seine Wertvorstellungen, welche durch christliche Nächstenliebe und preußische Ehre geprägt sind, werden von Broch erzählerisch entfaltet und zugleich als überlebt und anachronistisch zu verstehen gegeben.

Eben diese Dissonanz ist grundlegend für den *Pasenow*-Roman: Die aufkommenden Bruchstellen in der heilen Welt werden am noch wertevermittelnden Lebensambiente Pasenows im Kontext moderner Irritationen hervorgehoben. Der sich vollziehende Weg in die zeitgenössische Moderne wird etwa so zur Geltung gebracht:

Wenn von der Geborgenheit des Baddensenschen Gartens die Rede ist, „dessen Zäune durch Hecken verdeckt waren“, wird das ästhetizistische Sich-Hinweglügen über die eigen Be- und Gefangenheit in nur noch imitativ aufrechterhaltenen, überlebten Ordnungen mit Händen greifbar.²⁶⁹

Beispielhaft gibt die Uniform Joachim physischen und psychischen Halt. Sie steht für ein altes und traditionsbehaftetes Wertesystem, für klare Hierarchien und ein entsprechendes Selbstbild. Diese Geisteshaltung und dieses Gesellschaftsbild prägen das Denken und Handeln des – mittels der Figur Pasenow entworfenen – traditionell sozialisierten Bürgertums. Gezielt ist damit aber auf einen umfassenden Prozess, den Broch im *Pasenow*-Roman in historischer Perspektive so reflektiert:

Einstens war es bloß die Kirche, die als Richterin über den Menschen thronte, und ein jeglicher wusste, dass er ein Sünder war. Jetzt muss der Sünder über den Sünder richten, auf dass nicht alle Werte der Anarchie verfallen, und statt mit ihm zu weinen, muss der Bruder dem Bruder sagen: „Du hast unrecht gehandelt.“ Und es war einst die bloße Tracht des Klerikers, die sich als etwas Unmenschliches von der

²⁶⁷ Vgl. das religiöse Motiv der heilen Welt mit Joachims späterer Negation der Anwesenheit Gottes, kurz vor der Katastrophe: „Wir haben ihn [Gott] verlassen und er hat uns allein gelassen ...“ (*KW I*, S. 548)

²⁶⁸ Vgl. Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 87.

²⁶⁹ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, S. 89.

der anderen abhob, und schimmerte damals selbst in der Uniform und in der Amtstracht noch das Zivilistische durch, so musste, da die große Unduldsamkeit des Glaubens verloren ward, die irdische Amtstracht an die Stelle der himmlischen gesetzt werden, und die Gesellschaft musste sich in irdische Hierarchien und Uniformen scheiden und diese an die Stelle des Glaubens ins Absolute erheben.

(KW 1, S. 23)

Die alte Welt des Klerus musste einst den neuen Machtverhältnissen weichen. Mit dieser Erfahrung sind Joachim und die Figuren des Romans aufgewachsen. Joachim ist jedoch nicht in der Lage sich vorzustellen, dass auch die scheinbar in Erz gegossene Gesellschaftsordnung jetzt ebenfalls in Auflösung begriffen ist, dass die Gesetze von Aufstieg und Niedergang vor keiner bestehenden Ordnung haltmachen. Joachims Verharren in der Passivität, seine Unfähigkeit, die neuen Begebenheiten als Ausdrucksformen einer neuen Zeit zu begreifen, sind symptomatisch für die Art Dämmerzustand, die im *Pasenow*-Roman ihn zu einem ‚Schlafwandler‘ macht. Symptome dieses Dämmerzustandes sind etwa Regression, Eskapismus und mystische Ästhetisierung. So projiziert Joachim auf die einfache Junkerstochter Elisabeth die himmlische Aura eines Engels, die Ehe mit ihr könnte die (christliche) Erlösung bedeuten. (Vgl. KW 1, S. 172-178) Die Ideale der alten Werte – wie christliche Nächstenliebe und preußische Tugenden – bekommen etwas Zweifelhafte angesichts derartiger Symptome, wie diese in *Pasenow oder die Romantik* beim verwirrten und hilflosen Individuum unwillkürlich in Erscheinung treten.

An dieser Stelle soll ein Vergleich mit der Figur August Esch im zweiten Teil der Trilogie einbezogen werden. Esch ist bereits Teil einer weiterentwickelten Welt- und Gesellschaftsanschauung: So ist die Wahrnehmung Eschs schon losgelöst von Glaubenshaltung und Traditionsgewissheit. Sein Denken ist an der Praxis ausgerichtet, der Pragmatismus seines Wesens tritt im Rahmen dessen hervor, dass er sich selbst in der Rolle eines Freidenkers sieht. (Vgl. KW 1, S. 193f.) Eine zwangsläufige berufliche Veränderung geht mit einer Veränderung seines Wohnsitzes einher, womit der Abbruch und die Aufgabe des alten Lebens versinnbildlicht ist. Die Ungerührtheit Eschs demgegenüber zeigt seine Flexibilität aber auch Losgelöstheit, die Abwesenheit von Bindungen an Ort, soziale Umgebung und eben auch an Werten. Das manifestiert sich im Verhalten und Selbstverständnis von Esch gegenüber Pasenow. Die Aussage über die neue Zeit am Beispiel Eschs ist eindeutig: Die alte Ordnung, welche von Gott geprägt und geleitet wird, löst sich auf; der Mensch wird sein alleiniges Maß aller Dinge. Dabei vollzieht sich diese Wandlung

keineswegs dramatisch oder gar revolutionär; vielmehr erscheint Esch seine Wahrnehmung und Einstellung völlig angebracht, ja ganz und gar alternativlos:

Zu guter Letzt ärgerten ihn sogar auch noch seine Gewissensbisse; schließlich war er kein kleines Kind, er scherte sich einen Dreck um die Pfaffen und die Moral; er hatte schon allerlei gelesen (...) So sind die Menschen; nun, Esch konnte es auch egal sein. Zu guter Letzt tat er das Vernünftigste; er reiste termingemäß ab. (KW 1, S. 193f.)

Dem fügt sich auch das wiederkehrende Motiv des Auswanderns nach Amerika ein. Der Traum vom Verlassen der alten Welt und vom Leben in der neuen Welt ist eine die Figur Esch stets aufs Neue befallende Sehnsucht nach Erlösung, allerdings vage und unerreichbar. Eschs Auswanderungsplan ist so zu verstehen: als Wunsch nach einem anderen Sein und Flucht in eine andere Welt. Eschs Wahrnehmung ist damit nicht die eines rein rationalen Menschen; seine vordergründige Rationalität ist von Wünschen und Tagträumen durchdrungen, Esch wandelt – wie man sagen könnte – an der Grenze zwischen sachlicher ‚Tagwelt‘ und emotionaler ‚Nachtwelt‘.

2.1.2. ‚Schlafwandler‘-Figuren

Hermann Broch, der die zeitgenössische Kunst der Moderne als neu wertsetzend begreift, konstatiert zur Zeit des Ersten Weltkriegs aber auch Anzeichen von deren Ende. Fetz erläutert diese Sicht Brochs: Die moderne Darstellung sei von Joyce, Picasso und Schönberg ausgereizt, der Film würde nun zum dominierenden Medium werden.²⁷⁰ Die Zeit des ‚Nicht-Mehr‘ und ‚Noch-Nicht‘ hinterlässt somit ein Vakuum, welches sich gesellschaftlich, psychologisch und medial ausdrückt. Von Broch werden die – mit der Romantik des Joachim von Pasenow – in der Romantrilogie beginnenden Zerfallserscheinungen zum ‚Schlafwandeln‘ sehr grundsätzlich geltend gemacht. Das führt zu einer kardinalen Problematik seines Denkens, die Fetz so erläutert:

Hermann Brochs Denken steht im Spannungsfeld eines universalistisch formulierten Humanitarismus, der sich in einem ständigen Widerstreit mit partikularen Gegenbewegungen befindet. (...) Die problematischen Konsequenzen der Broch'schen Wertezersetztheorie werden offensichtlich, sobald diese nicht mehr Analyseinstrument, sondern Begründungsinstanz für einen kommenden neuen Mythos

²⁷⁰ Vgl. Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2009, S.236.

sein soll: Erst nach dem Durchgang durch den Nullpunkt des totalen Wertezerfalls könnte die Menschheit wieder empfänglich werden für eine neu zu begründende Ethik.²⁷¹

Die drei zentralen Figuren der Trilogie stehen dabei paradigmatisch für diese Entwicklung. Der Beginn der Irritationen und im Folgenden der Auflösungserscheinungen wird im *Pasenow*-Roman anhand kleiner Unpässlichkeiten und Disharmonien verdeutlicht. Der spät-preußische Fetisch der Huldigung der Uniform – einst ein Symbol der Stärke und einer martialischen Grundhaltung – gibt dem jungen Joachim von Pasenow Halt und Gewissheit. Die ersten Anzeichen der Auflösungserscheinungen haben im verstärkten Suchen Joachims nach alten Gewissheiten – ob es der durchreglementierte Tagesablauf oder die verstärkte Berufung auf die ‚alten Werte‘ ist – ihre Entsprechung. In der Darstellung der Wirkung dieser Auflösungserscheinungen verweist der Romantext auf Vielgestaltigkeit und Umfassendheit dieses Umbruchs. Die Divergenz zwischen Tradition und Realität, zwischen Anspruch und Wirklichkeit, lässt Joachim zu einem Menschen werden, der nur unzureichend mit den Irrationalitäten in der augenscheinlich nach wie vor bestehenden ‚alten Ordnung‘ umzugehen imstande ist. Diese individuellen Irritationen führen zu mentaler Verwirrung und bringen illusionäre Fluchträume hervor. Das überforderte Individuum wird zum Schlafwandler:

Der Begriff „Schlafwandeln“ kennzeichnet in Brochs Roman eine bestimmte menschliche Erlebnis- und Erfahrungsweise, die sich weder mittels logischer noch mittels psychologischer Kategorien zureichend erfassen und umschreiben lässt. Sie steht gleichsam an der Grenze des durch das Wort noch Mitteilbaren und ist die Reaktion auf den plötzlichen und unvermittelten Einbruch des Irrationalen in eine scheinbar rationale, geordnete und sichere Welt.²⁷²

Die Reaktion auf den Niedergang der tradierten Wertvorstellungen äußert sich im Allgemeinen nicht in pragmatischer Gestaltung oder gar vitalem Aufbäumen; in der Stunde der Prüfung suchen die einzelnen Figuren Schutz und Zuflucht in altbekannten Ritualen, ihre tatsächliche Ohnmacht lässt sie in einen Dämmerzustand der Lethargie und des anachronistischen Träumens versinken.²⁷³ Dies geschieht, obwohl die Figuren immer wieder aufs Neue aus ihren vertrauten Vorstellungen und Denkmustern herausgerissen werden. Es

²⁷¹ Fetz, B.: Das *unmögliche* Ganze, S. 233.

²⁷² Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman, Heidelberg 1962, S. 68.

²⁷³ Wie von Giebel und Meier erläutert worden ist: Die lethargische Träumerei kann auch als moderne Abgrenzung zur antiken Ausprägung einer Visionsvorstellung zu verstehen sein, welche den Visionär am Punkt der höchsten Hellsichtigkeit in Entrückung versetzt. Während die antike Thematik des Träumens in Erkenntnis führende Visionen einleitete, ist in der Moderne das Träumen als Flucht und als Unzulänglichkeit des Individuums zu verstehen. Vgl. hierzu Giebel, M.: *Träume in der Antike*, Leipzig 2006, S. 14-59; Meier, C. A.: *Die Bedeutung des Traumes*, Einsiedeln 1995, S. 66-74.

bleibt aber bei dem Zustand ihres ‚Schlafwandeln‘, weil die Gründe für dieses Herausgerissenwerden der einzelnen Figur nicht verfügbar sind, sondern in der Personalisierung und als die so sichtbar werdenden Veränderungen der Zeit im Anbruch einer neuen Epoche entworfen sind.²⁷⁴

Im zweiten Teil der Trilogie *Esch oder die Anarchie* ist die Figur des Esch nicht als sympathisch entworfen. Trotzdem ist in der Milieuschilderung Brochs eine durchaus gegebene Anteilnahme an dieser Figur und ihren Problemen zu spüren. Der Buchhalter August Esch wird – neben all seinen charakterlichen Defiziten – als jemand dargestellt, der versucht, den Widrigkeiten des Alltags zu begegnen. Es sind vor allem empfundene Ungereimtheiten und Ungleichgewichte, welche die Figur Esch – durch seinen Beruf geprägt – versucht zu interpretieren und zu verarbeiten. Der von Esch imaginierte ‚Buchungsfehler‘,²⁷⁵ welcher ihn aus seinem gewohnheitsmäßigem Leben wirft, wird zur Zwangsvorstellung: dass das Leben, wie es sich in den Kriterien von Soll und Haben bzw. Aufwand und Ertrag darstellt, nichts mit der Realität zu tun hat. Er wittert darüber hinaus hinter Ansichten und Absichten seiner Mitmenschen eine versteckte Intention, die sich hinter dem Augenschein verbirgt.²⁷⁶

Durch seinen Beruf des Buchhalters ist es Esch gewohnt, dass ‚Inputfaktoren‘ und ‚Outputfaktoren‘ in einem stimmigen Verhältnis stehen müssen.²⁷⁷ Diese übergeordnete Sichtweise von kalkulierbarer Ursache und Wirkung gibt Esch Sicherheit und Halt. Nachdem er feststellen muss, dass in der Irrationalität des modernen Alltagserlebens dieses Prinzip nicht vorherrscht, treten bei Esch Überforderung und Ohnmacht ein.²⁷⁸ Da es Esch nicht möglich ist – anders als Pasenow – sich in eine anachronistische Scheinwelt zurückzuziehen, sucht er den

²⁷⁴ Während bei Kafka die Traumwelten von den Figuren nicht verlassen werden, wechseln die Figuren bei Broch stets zwischen ‚Traum‘ und Wirklichkeit. Dies führt zu einem Zustand des individuellen Verlustes, zu einem Zwischenzustand von Vergangenheit und Gegenwart, von Realitätsannahme und Realitätsverweigerung. Vgl. Alt, P.-A.: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Geschichte der Neuzeit*, München 2002, S. 362f.

²⁷⁵ „Er [Esch] hatte auf Ilona verzichtet, nun aber musste er zusehen, wie sich Erna von ihm abwandte und ihr Herz jenem Idioten anbot. Das war gegen jede buchhalterische Regel, die bekanntlich zu jeder Post ihrer Gegenpost verlangt.“ (*KW I*, S. 242.)

²⁷⁶ Vgl. Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie*, S. 95.

²⁷⁷ In der Figur des Esch ist eine umfassende Ökonomisierung des Wahrnehmens, Denkens und Handelns zusammengefasst. Diese Durchdringung seines Wesens ist ihm selbst nicht bewusst; sie wirkt sich dabei prägend auf sein Weltbild und seine Entscheidungen aus.

²⁷⁸ So wie es in der ‚Romantik‘ die Uniform ist, welche dem preußisch geprägten Menschen den Halt in der Gesellschaft gibt, ist es in der ‚Anarchie‘ das ‚buchhalterische‘ Denken, welches letztendlich Stimmigkeit und daraus folgende Sicherheit erwirken soll. Esch erweist sich als unfähig, den ‚Buchungsfehler‘ in den Ausprägungen der modernen Gesellschaft zu finden, ja, er ist nicht in der Lage, der Irrationalität der Moderne anders als mit seinen ökonomisch geprägten Denkmustern zu begegnen.

völligen Bruch mit der Vergangenheit. Dieser Traum von einem Neubeginn – durch die Freiheitsstatue auf seinem Schreibtisch symbolisiert – ist jedoch als eskapistische Flucht zu werten; es führt in der Interdependenz zwischen realem Handeln und irrealem Träumen zum ‚Schlafwandeln‘:

An die Stelle der „Sehnsucht nach Festigkeit, Sicherheit und Ruhe“, die für Pasenow das notwendige Korrelat der Bedrohung, Verwirrung und Einsamkeit ist, der er sich ausgesetzt fühlt, tritt bei Esch der „Wunsch nach Eindeutigkeit und Absolutheit“. Dieser Wunsch gipfelt in der Vorstellung von einem „Stand der Unschuld“ (...) dem religiös-utopischen Gegenbild zu der Erfahrung einer ins Chaotisch-Anarchische taumelnden Welt.²⁷⁹

Broch entwirft das Schlafwandeln aber auch in anders interpretierbarer Weise. Dieser Zustand kann auch als eine ‚Überwachheit‘ inszeniert sein, in dem es dem Individuum möglich wird, die rationalen Erkenntnisse des Wachzustandes zu überwinden und die zersplitterten ‚Wahrnehmungspartikel des Tages‘ zusammenzufügen.²⁸⁰ Die geminderte Rationalität führt hier zu einer übrationalen Evidenz, die sich an einem instinkthaften Urzustand des menschlichen Wahrnehmens orientiert. Für den *Schlafwandler*-Roman hat Dittrich die Ambivalenz des Schlafwandeln so charakterisiert:

Der mentale Zustand des „Schlafwandeln“ [ist] in den *Schlafwandlern* einerseits als Zustand geminderter Rationalität und geminderten Selbstwissens charakterisiert, andererseits als Bedingung für spezifisches „Wissen“ über die Bezweifelbarkeit des gemeinhin als „Erkenntnis“ Ausgewiesenen: das „Wissen des Nicht-Wissens.“²⁸¹

Dieses ‚Nicht-Wissen‘ ist offenbar eine Übergangsstufe zu dem im Zustand der ‚Überwachheit‘ zugänglichen Wissen. Zwischen den beiden Polen der geminderten Erkenntnis und der überhöhten Eindringlichkeit der Erkenntnis bewegt sich das Individuum in einem Schwebезustand, der als Befindlichkeitscharakteristikum Brochs Roman eingeschrieben ist.

Die Thematik des Niedergangs, begleitet von utopischen Träumen, wird von Broch generalisiert. Eschs vordergründig ablehnende Haltung gegenüber der Religion, sowie seine

²⁷⁹ Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, S. 97.

²⁸⁰ Eben dies gelingt jedoch dem modernen Individuum letztlich nicht. So lässt sich sagen: Im Gegensatz zum antiken/biblischen Visionär bleibt der moderne Schlafwandler im eskapistischen Träumen behaftet; er sucht den Schutz, nicht den Wandel.

²⁸¹ Dittrich, A.: *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im „Zauberberg“, in den „Schlafwandlern“ und im „Mann ohne Eigenschaften“*, Tübingen 2009, S. 124.

vordergründige Realitätsbezogenheit lassen die Figur in den Hintergrund und die auf sie einwirkenden gesellschaftlichen, religiösen und psychologischen Zwangsvorstellungen als bedingend in den Vordergrund treten.²⁸² Die Flucht des agnostisch-atheistischen Esch in die religiöse Irrationalität stellt sich bei ihm, der vordergründig (ökonomisch) rational denkenden Figur, besonders drastisch dar. In der erzählerischen Verwebung von realitätsnaher Milieuschilderung und religiös motivierter Utopie des Esch inszeniert Broch die Auflösung und Vergeblichkeit der Such nach Halt gebenden Sinnkonzepten.

Bei Esch setzen sich so in anderer Weise die Reaktionsformen schon von Joachim von Pasenow fort. Es ist für Pasenow eine große Verlockung der starr geordneten Welt – mittels der Uniform versinnbildlicht – zu entfliehen und sich seiner Geliebten Ruzena hinzugeben.²⁸³ Darin kommt ein wesentliches Moment des (gesellschaftlichen) Verfalls zum Vorschein: Joachims Zweifel doch schon gegenüber Halt gebenden alten Gewissheiten, die dazu führen, dass er neue Illusionen auf Ruzena projiziert, seine Flucht ins Mystische, indem er Ruzena zur Heiligen stilisiert, ist bezeichnend für die Brüchigkeit überlebter Traditionen. So kontrastieren in der Figur Pasenow die tradierten religiösen Vorstellungen sowie die modernen Verfallserscheinungen und gehen in einander über.

Die dritte ‚Phase‘ des Huguenau sei hier schon einbezogen: Während bei Esch die Vorstellungen von Liebe und Erlösung noch unmittelbar miteinander verbunden sind, treiben im dritten Teil der Roman-Trilogie bei Huguenau Wirklichkeitserfahrung und Möglichkeitssinn auseinander. Dies mündet in der Darstellung des Huguenau als vollkommen unmoralischer Mensch, ja als Antichrist. Broch personalisiert hier die Darstellung des völligen Wertezerfalls, den Huguenau als Träger einer ausschließlichen Selbstorientierung verkörpert. Der von Huguenau begangene Mord ist als das radikalisierte Prinzip dieser Selbstwahrnehmung zu verstehen. Insofern zeichnet schließlich diese zentrale Figur des dritten Teils der Romantrilogie manifest den Weg für das von Broch dem gegenübergestellte neue Geltung beanspruchende Wertesystem. Die sich progressiv steigenden Auflösungserscheinungen kommen in *Huguenau oder die Sachlichkeit* in dieser Funktion in

²⁸² Diese Brüchigkeit der Selbstwahrnehmung und Weltanschauung Eschs lässt dann auch diese Motive bei Pasenow in einem anderen, jedoch ähnlichem Licht erscheinen. Mittels der – bei Esch – offen zutage tretenden Verwirrungen, welche die eskapistischen Reaktionen auslösen, werden auch die Wurzeln dieser Regression – in Form von Verlust von Halt – beim jungen Pasenow deutlich. Esch fungiert dabei allerdings als Figur eines agnostischen, gar atheistischen Charakters, dessen religiöse Bindung evident, ihm aber nicht bewusst ist.

²⁸³ „Der Roman signiert die Unfestigkeit der Lebensverhältnisse, welche eine solche Einstellung zur Uniform voraussetzt, als objektive Gegebenheit.“ (Reinhardt, H.: *Erweiterter Naturalismus. Untersuchungen zum Konstruktionsverfahren in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Köln 1972, S. 108.)

voller Intensität zum Tragen. Broch wendet hier – in kritischer Auflösung der tradierten Romanform – die Krisis konsequent auch auf einen Neuanfang der Modalitäten des Roman-Schreibens. Mit dem im *Huguenau* vergegenwärtigten ‚Nullpunkt‘ ist zugleich dieser Schritt in der Ausarbeitung des literarischen Erzählens erreicht:

Gottfried Benns so oft missverstandenes Wort von der „formfordernden Gewalt des Nichts“, dieses Wort steht auch über dem Werk Brochs, wenn schon die letzten Antriebe, denen beide Dichter folgten und die ihren Weg bestimmten, diametral entgegengesetzt sind und sie zu den vielleicht extremsten Vertretern einander antitypisch gegenüberstehender Auffassungen vom Sinn der Dichtung und vom Amt des Dichters in der modernen deutschen Literatur machen. Während für Benn das Ziel der Dichtung die Gewinnung der Form in ihrer absoluten Reinheit und konstruktiven Artistik gewesen ist, war das Dichten Brochs von Anfang an auf die Überwindung der Form durch die Form gerichtet.²⁸⁴

Beiden Schriftstellern ist gemein, dass sie – in Anbetracht der gesellschaftlichen Krise, sowie der Krise des Ausdrucks – die Problematik von Individuum und Umwelt direkt thematisieren: Die Zerrissenheit der Realität soll durch eine ‚zerrissene Dichtung‘ ausgedrückt werden. So entbehrt im *Huguenau* die Handlung jeder Einheitlichkeit, es werden – so lässt sich sagen – kaum Ausgangspunkte für eine Identifikation gesetzt. Die verschiedenen Handlungsstränge folgen keiner offensichtlichen Form mehr, die Reflexion nimmt überhand, was jedoch keineswegs zu einer ‚Formlosigkeit‘ des *Huguenau*-Romans führt.

Indem mit diesem dritten Teil der Trilogie hier derselbe gesellschaftliche Zustand aus den unterschiedlichsten Perspektiven (subjektiv-persönlich bei der Figur Hannah Wendling, subjektiv-distanziert bei Huguenau und philosophisch-essayistisch im gesamten *Huguenau*-Roman) geschildert wird, wobei die unterschiedlichen Figuren und Gedanken einen Ausdruck des Zeitgeistes repräsentieren, wird zugleich eine lose Leserlenkung in einer komplex organisierten Erzählform wirksam:

Der Roman gliedert sich in fünf selbstständige Erzählgruppen, denen der große gedankliche Exkurs zur Seite tritt. Von den (...) 88 Abschnitten entfallen nur mehr 36 auf die eigentliche Huguenau-Handlung; die übrigen Abschnitte verteilen sich auf die das Grundthema variierenden oder kontrapunktisch ergänzenden Erzählteile: die Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin (16 Abschnitte); die Lazarett-Handlung (10 Abschnitte); die Hannah Wendling-Studie (9 Abschnitte) und die Geschichte des Landwehrmannes Gödicke (7 Abschnitte).²⁸⁵

²⁸⁴ Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1962, S. 130f.

²⁸⁵ Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, S. 131.

Hinzu kommen noch die zehn Abschnitte des essayistisch-erkenntnistheoretischen Exkurses über den *Zerfall der Werte*. Diese Abschnitte werden nicht in stringenter Abfolge erzählt, so dass nicht der Eindruck einer wirklich zentralen Erzählgruppe, wohl aber eines zentralen Themas entsteht. Die dennoch ähnliche Bedeutsamkeit aller Erzählgruppen wird durch die mit den Abschnitten doch als gleichzeitig präsentierte Darstellung des Geschehens noch verstärkt.

Die dabei sukzessive Zunahme an erkenntnistheoretischem Exkurs führt zugleich zu einer verstärkten Interpretation des Geschehens seitens des Autors. Dieses ausdrückliche Positionsbeziehen wird auf die Spitze getrieben, wenn zum Ende des Romans hin die erzählerische Darstellung und die philosophische Theorie ineinander übergehen und die Handlung sich in den Dienst der Theorie stellt. An dieser Stelle entwirft bzw. bewertet der Standpunkt des Erzählers das Geschehen, um die Vorstellung einer alternativen Zuständlichkeit der Lebensverhältnisse als Überwindung des vergegenwärtigten epochalen Zeitpanoramas zu entwerfen.

Auch die Figuren Pasenow und Esch werden im *Huguenau*-Roman vollends zu Paradigmen dieser Vorstellung. Während im *Pasenow*-Roman bzw. *Esch*-Roman diese Figuren noch eine durchaus realistische Charakterisierung erfahren, weicht diese im *Huguenau*-Roman zugunsten paradigmatischer Vertretung eines Wertesystems. Indem diese Disposition der Figuren sich in der Trilogie sukzessiv wie auch in der Intensität steigert, erweist sich dies zugleich als von Anfang an der Erzählabsicht Brochs inhärent für sie leitend.

Die drei *Schlafwandler*-Romane bilden eine – als drei Entwicklungsschritte – Brücke von der ‚alten Romantik‘ zur ‚modernen Sachlichkeit‘. Die gleichwohl gegebene Stringenz besteht in dem roten Faden der Thematik von Auflösung und Zerfall, dargestellt anhand von unterschiedlichen Repräsentanten ‚ihrer‘ Zeit in deren Verhältnis zu ihrer Umwelt. Trotz aller Abstraktion in den ‚essayistischen‘ Kapiteln der *Schlafwandler* bedient sich Hermann Broch dabei dichterischen Ausdrucks: Zur epochalen Vergegenwärtigung des Zeitpanoramas realisiert sich dies in umfassend vielfältigsten Erzählmodalitäten, die zur Erschließung der Epoche in ihrer Entwicklung führen:

Das Überwiegen der reflexiven und gedanklichen Komponente (...) bedingt nicht, wie man erwarten könnte, ein Zurücktreten der dichterischen Ausdrucksmittel, eine Verarmung der stilistischen und sprachlichen Möglichkeiten. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Die Steigerung der stilistischen und architektonischen Vielfalt, die wir bereits für den zweiten Band gegenüber dem ersten feststellen konnten, erreicht im dritten Band gewissermaßen ihren Höhepunkt, indem der Roman hier zum Gefäß

aller dichterischen Darstellungsformen wird. Neben die epische Form des Erzählens tritt das Gedicht und die Transformierung der Erzählhandlung in die dramatische Szene. Diese Verbindung epischer, lyrischer und dramatischer Bauformen gibt dem Roman sein auf Totalität der dichterischen und gedanklichen Aussage zielendes Gepräge ...²⁸⁶

Diese Akkumulation von unterschiedlichen Erzählformen ermöglicht eine umfassende Repräsentation der Zuständlichkeit des modernen Alltagserlebens. Im Folgenden soll diese Literarisierung der Epoche in den *Schlafwandlern* auf ihre Relativität oder Allgemeingültigkeit untersucht werden. Gerade auch um diese Repräsentation zu analysieren und zu bewerten.

2.1.3. Brochs Wertesystem: relativ oder allgemeingültig?

Dem Geltungsanspruch von Hermann Brochs Wertesystem steht entgegen, dass die Fülle von Figuren der Romantrilogie zunächst einmal eine Vielfalt von Standpunkten demonstriert. Broch hat durchaus gesehen, dass ein allgemeingültiges Wertesystem immer nur Konstruktion sein kann und bloß die Richtung auf ein Ziel vorgibt, nur Paradigma sei und mit der bestehenden Realität offenbar unvereinbar.

Was Broch zum Grundproblem seines in der Einschätzung Thomas Bernhards besten Buches, des *Esch*-Teils der *Schlafwandler*-Trilogie, machte, ist sein eigenes. Der Buchhalter Esch verzweifelt darüber, dass in der Welt die Rechnungen nicht ebenso glatt aufgehen wie in den Kontobüchern. Der Schriftsteller Broch musste die Erfahrung machen, dass im literarischen und essayistischen Schreiben die Rechnungen der strengen Logik und Erkenntnistheorie nicht aufgingen.²⁸⁷

Die Frage, wie in einer fragmentierten, differenzierten Welt umfassende Kohärenz philosophisch begründbar und im literarischen Werk darstellbar ist, war eine immer wieder verhandelte Thematik in den Werken Brochs, die Fetz als das ‚unmögliche Ganze‘ problematisiert hat:²⁸⁸

²⁸⁶ Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1962, S. 132f.

²⁸⁷ Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2009, S. 17.

²⁸⁸ Vgl. hierzu Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2009, S. 157; Lützel, P.M.: *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs*, Würzburg 2000, S. 15; Žmegač, V.: *Kunst und Ethik*, in: Lützel, P.M. (Hg.): *Brochs theoretisches Werk*, Frankfurt am Main 1988, S. 16.

Der Gleichgewichtszustand zwischen Ich und Welt, zwischen den Partialsystemen und einem transzendentalen Fluchtpunkt, zwischen Wirkungsabsicht und Autonomie der Kunst ist nur durch die permanente Erzeugung von Ungleichgewichten, man könnte auch sagen von Differenzen, überhaupt erst als Möglichkeit denkbar und vor allem darstellbar. Die Zerrissenheit, die Widersprüchlichkeit, das Unabgeschlossene und Unabschließbare des Werkes ist nicht nur den äußeren Umständen geschuldet, es ist systemimmanent; dem System der Kunst und dem System Broch immanent.²⁸⁹

Neben dieser Problematik – gerade auch des Geltungsanspruchs von Brochs Wertetheorie – ist das zeitgenössische Aufkommen totalitären Denkens und des politischen Totalitarismus’ virulent geworden.²⁹⁰ Eine hohe Anzahl von Schriften zeitgenössischer Intellektueller, haben dieser Entwicklung Vorschub geleistet, wie Blasberg mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg und Nietzsche geltend gemacht hat:

Zudem dokumentieren die „Ideen von 1914“, in welchem Ausmaß die zeitgenössischen Intellektuellen dazu bereit waren, ihre rationalitätskritischen Argumentationen in den Dienst einer aggressiven staatlichen Macht- und Kriegspolitik zu stellen. (...) mit Nietzsches Philosophie der „Umwertung aller Werte“ (hat) ein kultureller Prozess eingesetzt, der definitiv nicht mehr hinter die prinzipielle Fiktionalität und Widerrufbarkeit aller Werte zurückgehen kann.²⁹¹

In diesem Kontext – von einerseits totalitärem Denken und andererseits dem Befund von der Widerrufbarkeit aller Werte – versuchte Hermann Broch mit den *Schlafwandlern* einen literarischen Gegenentwurf zu konstruieren, mit dem eine den Folgen ‚prinzipieller Widerrufbarkeit‘ von Werten begegnende Neuausrichtung möglich werden sollte.

Die spezifische ‚Totalitätsperspektive‘ in Brochs Roman ist nicht allein durch die Wertetheorie gegeben. Sie durchzieht auch die erzählerische Inszenierung, wie beispielhaft im *Esch*-Roman: Einerseits ist das Erzählen fast ausschließlich im Präteritum gehalten: „Esch fuhr in die Stadt zurück, ärgerte sich, weil der Straßenbahnschaffner uniformiert war, und holte seine Sachen von Fräulein Erna.“ (KW 1, S. 328). Zugleich kommt es aber gelegentlich zu Einschüben, wie im Anschluss an das gerade Zitierte, in denen der Ton des Erzählens in

²⁸⁹ Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2009, S. 158.

²⁹⁰ Vgl. dazu insbesondere Arendt, H.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 1996, S. 11-14; Sontheimer, K.: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*, München 1978, S. 114-123; Fischer, F.: *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914-1918*, Düsseldorf 1984, S. 101-177.

²⁹¹ Blasberg, C.: *Ist die Klassische Moderne totalitär? Fragen an Rainer Maria Rilkes Texte um 1900*, in Hebekus, U. / Stöckmann, I. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, München 2008, S. 395f. Zur Rationalitätskritik siehe auch Blasberg, C.: *Krise und Utopie der Intellektuellen: Kulturkritische Aspekte in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Stuttgart 1984.

ein allgemeingültiges Feststellen wechselt: „Der Mann, der in weiter Ferne nach seiner Frau sich sehnt (...) steht am Beginn des Schlafwandeln“ (KW 1, S. 328).²⁹²

Diese zeitliche und perspektivische Heterogenität bedeutet nicht nur eine stilistische Brechung; vielmehr wird die zeitgebundene Darstellung des Geschehens in eine übergeordnete Zeitlosigkeit transponiert, mit der eine Verkündung von allgemein menschlicher Existenzform quasi mythischer Geltung erhoben wird. Diese Inszenierung der Erzählweise und Leserlenkung durchzieht die gesamte *Schlafwandler*-Trilogie. Dabei scheint die inflationäre Zunahme derartiger Leserlenkung im Laufe der Trilogie nicht nur in einer zunehmenden Dramatisierung und Häufung von mythischen Denkskizzen begründet zu sein; vor allem die philosophisch-gesellschaftliche Intention des Autors hinsichtlich der Wertetheorie wird so zunehmend in die Erzählung eingewoben.

In Brochs Trilogie variieren die unterschiedlichen Erzählerperspektiven beträchtlich: Der nüchterne erzählerische Ton weicht in den bewusst tendenziösen Textstellen einem prophetischen Verkünden oder einem beschwörerischen Mahnen. Darin manifestiert sich der Anspruch des Textes, variierende Darstellungsformen einzusetzen, um mittels dessen einerseits polyperspektivische Zugänge und Sichtweisen zu ermöglichen, die auf Brüchigkeit und Fragilität der modernen Gesellschaft zielen. In den *Schlafwandlern* ist diese Fragilität der Wahrnehmung und die Relativität der Wirklichkeitsdeutung Zeitdiagnose der Epoche. Dies ist aber auch Ausgangspunkt für Brochs Reaktion darauf: dass ein neues Wertesystem daraufhin imstande sein soll, eine neue Vereinheitlichung, Verbindlichkeit und Stabilität hervorzurufen.

Dieses Vorgehen Brochs lässt sich als ‚zeitgemäßer Aktivismus‘²⁹³ bezeichnen. Nachdem der „Zerfall der Werte“ ein Wertevakuum hat entstehen lassen, kann und soll im darauffolgenden ein neues Wertesystem errichtet werden. Dieses soll – als ‚Totalperspektive‘ – mit den in das Erzählen eingewobenen Einschüben eine zeitlos allgemeine Existenzform der Menschen aufzeigen. Dass diese Existenzform ein Wertesystem sein muss – das ist der allgemeingültige Geltungsanspruch der von Broch entwickelten Wertetheorie. Dass dies aber auch nur relativ sein könne, da Brochs Erzählen von den Zeitverhältnissen ja immer auch deren Diagnostik ist.

²⁹² Vgl. hierzu Martens, G.: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*, München 2006, S. 85f.

²⁹³ Der Begriff „Aktivismus“ soll hier so verstanden werden, wie er von Karl Popper definiert wurde: als „Neigung zur Aktivität und die Abneigung gegen jede Haltung des passiven Hinnehmens.“ (Popper, K.: *Das Elend des Historizismus*, Tübingen 2003, S. 7.)

Und die Wertetheorie als Gegenentwurf zu diesen Verhältnissen sich konstituiert als auch zur Wertsetzung formierte Theorie dieser Diagnostik.

2.2. Zeitdiagnose und Werteaktivismus

2.2.1. Ein neues Wertesystem

Der Kaufmann Wilhelm Huguenau ist in Brochs Roman geradezu Personifizierung des „Zerfalls der Werte“, sein Denken und Handeln ist von traditionellen Werten gelöst. Er steht paradigmatisch für die Auflösung der gesellschaftlichen Werte, welche sich an den christlich-traditionalen Wertvorstellungen orientierten. Broch vergegenwärtigt in seiner Trilogie insgesamt, wie die Komplexität der Gesellschaft und deren Selbstreflexion zunimmt, wie Widersprüchlichkeiten und Irritationen vermehrt wahrgenommen werden. Das entfaltet Broch in den drei Etappen der Trilogie erzählerisch, um dem mit seinem Werteaktivismus entgegenzutreten. Die erzählerische Zeitdiagnose führt dabei nicht etwa einsinnig plan zu einem resignierenden Fatalismus: Das Vorgewiesene richtet sich – mit Broch Werteaktivismus – zugleich auch gegen die Virulenz zeitgenössischer Totalitätskonzepte, Theorien mit nomothetischem Geltungsanspruch werden kritisch reflektiert.²⁹⁴

Für Huguenau ist Broch von einigen grundlegenden Überzeugungen und Annahmen ausgegangen. Demnach muss die Vernunft sich stets mit den Realitäten auseinandersetzen. Die Literatur, welche sich als Kunstwerk darstellt, soll in dieser Auseinandersetzung eine zweite Realität mit dem Ziel entwerfen, Orientierung im Sinne von verbindlichen Werten zu schaffen. Damit Werte klar definiert werden können, erschien es Broch unabdingbar, gerade auch die Gegenwerte (wie sie etwa in der Figur des Huguenau zur Darstellung gebracht werden) zu benennen. Zugleich sah er das Dilemma, die als gültig gesetzten Werte gegenüber anderen Wertesystemen als solche auszuweisen. Dieses mit der Wertetheorie verbundene Dilemma hat Hannah Arendt mit den Begriffen „Dichten – Erkennen – Handeln“ und in Bezug auf den Antagonismus von Gut und Böse so beschrieben:²⁹⁵

Wer stets das Gute will, gerät zwangsläufig in den Bannkreis des Bösen. Brochs Werk besitzt Züge eines verzweiferten Exorzismus: So vehement das Böse zur Vordertüre des Broch'schen Wertgebäudes hinausgetrieben wird, so hartnäckig schleicht es sich zur Hintertüre wieder herein. Denn strukturell zu ähnlich sind sich Wert und Antiwert. Einen Ausweg beschwor Broch wiederholt in einem parareligiösen Begriff der „Erlösung“; er spielt bereits in den *Schlafwandlern* von 1932 eine zentrale Rolle. (...) Der Schriftsteller, Erkenntnistheoretiker und Liebhaber Broch war zum Gutsein verurteilt. Er stand unter dem Diktat einer „übergeordneten Instanz“, die dem unter der Moralitätslast Zusammenbrechenden

²⁹⁴ Vgl. Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2009, S. 159f.

²⁹⁵ Vgl. Arendt, H.: *Briefwechsel. Einleitung zu den Essay-Bänden von Hermann Broch*, S. 185.

immer neue Verpflichtungen auftrag: Selbstaussbeutung im Dienste einer Humanisierung der Welt wurde ihm zur ersten Pflicht.²⁹⁶

Die Ambivalenzen der an Werten orientierten Zeichnung und Beurteilung schon der Figuren zeigt sich – vom theoretischen Wertesystem auf die Figuren übertragen – in den *Schlafwandlern* auf vielfältige Art. So verbindet sich etwa mit dem traditionsbehafteten Pasenow sukzessiv ein widersprüchlicher Eindruck. Selbst der verhältnismäßig ‚werteorientierte‘ Pasenow zeigt Unsicherheiten und Eskapismusvorstellungen, welche sich beispielsweise so äußern: Die sexuelle Offenheit Ruzenas, gepaart mit ihrer Unbedarftheit, kontrastiert mit der gebildeten und neurotischen Reflexion Elisabeths – so nimmt es zumindest der junge Joachim von Pasenow wahr. Die Wertorientierungen der einzelnen Figuren sind ambivalent. Sie sind eben nicht nur Zeitdiagnose, sondern auch Problematisierungen gegenüber dem Wertesystem. In diesem Sinne werden die Rationalitätsvorstellungen Eschs mit den realen Irrationalitäten des modernen Gesellschaftslebens konfrontiert. Fetz macht darauf aufmerksam, wie etwa die Figur des Esch sein eigenes Wertesystem entwickelt, welches ein Wahnsystem ist und gleichzeitig die Brochsche Wertphilosophie zur Anschauung bringt:

Für Esch in den *Schlafwandlern* ist die Welt ein Kontobuch, in das sich ein Buchungsfehler eingeschlichen hat, der nicht mehr rückgängig zu machen ist: „Und ohne Ordnung in den Büchern gab es auch keine Ordnung in der Welt.“ (KW 1, 243) Im handlungsbestimmten realen Leben geht die Buchhaltung Eschs nicht mehr auf. „Denn immer versagt die Erfüllung im Realen“, heißt es in einem Erzählkommentar ganz zum Schluss des „Esch“. (KW 1, 243) (...) Esch ist gefangen in seinem Wahnsystem und gleichzeitig Träger der Broch'schen Wertphilosophie.²⁹⁷

Der gewissenhafte Buchhalter wird aus seiner sicheren Welt der Buchhaltung herausgezerrt. Er reagiert auf die ihm zunehmend fremd erscheinende Welt der Informationen und Meinungen gereizt und hilflos: Der Schritt in die Moderne führt nicht nur zum Verlust der alten Ordnung; er ist in die Irre und zu psychischer Verwirrung führend. Indem die Figuren mit derartigen Konsequenzen den Verlust der Werte vergegenwärtigen, sind sie zugleich Instanzen der ganzen Notwendigkeit des Geltendmachens gültiger Werte.

²⁹⁶ Zitiert bei Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze*, S. 190f. Vgl. zu Brochs psychischer Selbsteinschätzung: Broch, H. / Meier-Graefe, A.: *Der Tod im Exil. Briefwechsel 1950 bis 1951*, hg. v. Lützeler, P.M., Frankfurt am Main 2001; Broch, H.: *Psychische Selbstbiographie*, hg. v. Lützeler, P.M., Frankfurt am Main 2001.

²⁹⁷ Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze*, S. 211.

Vom Krieg geprägt ist die Figur Huguenau demgegenüber vollkommen im Nützlichkeitsdenken verhaftet; den hier totalen Verlust von moralischer Vorstellung stellt Broch letztendlich als Weg in die Barbarei dar. Paradoxe Weise ist es gerade der verzweifelte Esch, der, mit sich kämpfend, den Mord in Erwägung zieht, welcher zum Mordopfer Huguenaus wird. Hermann Broch schildert schließlich das Ende des Ersten Weltkrieges als apokalyptische Raserei der Masse. Das von Broch dem entgegengesetzte Wertesystem erhebt den Anspruch prinzipiell gültig zu sein und beschwört damit die Reibung an der Realität geradezu herauf: innerhalb der Roman-Trilogie mit den Zentralfiguren und außerhalb des Brochschen Weltbildes mit den zeitgenössischen ideologischen Gegenbewegungen, die gleichzeitig einen permanenten Kampf um Legitimität führen.

Der Wertethematisierung und deren von Broch vorgeführter Auflösungserscheinung ist aber auch die Thematik des „Mythos“ an die Seite und gegenüber zu stellen: Einheitliche Sinngebungssetzungen und Erlösungsperspektiven werden im Werk Brochs mit den Mitteln des Mythos erlangt. Die Mythisierung dient der ordnenden Darstellung und als Fixpunkt zur Orientierung.²⁹⁸ Broch sieht in der Rückwendung zum Mythos zunächst noch kein stimmiges Wertegerüst:

Dies aber ist eben bloß Rückkehr ... zum Mythos in seinen alten Formen (selbst wenn diese so modernisiert werden wie bei Joyce) und stellt vorderhand noch keinen wirklich neuen Mythos dar, ... (KW 9 / 2, 229).²⁹⁹

Der Mythos ist für Broch in seiner religiösen und anthropologischen Natur statisch und überzeitlich, eine Urform jeglicher Erkenntnis. Er ist Ausdruck der menschlichen Natur *a priori*, als Mythos der Menschlichkeit besonders nahe kommend. Grabowsky-Hotamanidis macht auf Brochs Auffassung bezüglich Thomas Mann aufmerksam, welcher den „Mythos in seiner vermeintlichen Essentialität mit dem Hinweis auf seine elementare humanisierende Potenz“ rettet.³⁰⁰ Broch bedient sich des Mythos in gleicher Richtung, aber spezifisch in der Absicht, seiner Zeitdiagnose des Wertezerfalls damit entgegen wirken zu können.

²⁹⁸ Vgl. hierzu Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 72. „Worum es dem Autor geht, ist der Versuch, anthropologisch verstandene mythische Strukturen als poetisches Instrument für die Bewusstseinslage der eigenen Gegenwart fruchtbar zu machen, ihre Problematik und ihre Entwicklungsmöglichkeiten auf der Folie des Mythos transparent werden zu lassen ...“ (Ebd. S. 73.)

²⁹⁹ Grabowsky-Hotamanidis sieht in dieser Aussage vor allem eine Abgrenzung zu James Joyce und Thomas Mann, deren Rückgriff auf tradierte Mythenstoffe Hermann Broch nicht gerechtfertigt erscheint.

³⁰⁰ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, S. 75.

2.2.2. Der Erlösungs-Mythos

Zum Verständnis von Brochs Gebrauch des „Mythos“-Begriffs, ist das Spektrum der Begriffsprägung zu beachten.³⁰¹ Paul Michael Lützeler unterscheidet – in Anlehnung an Kurt Hübner – zwischen „literarischem Mythosbegriff“ und „literarischer Mythologie“:

Während der Mythos für die Kultur, die er prägt, eine allgemein akzeptierte Form der Wirklichkeitsdeutung ist, besteht die auf seinem Boden wachsende Mythologie aus Illustrationen und Ausschmückungen ohne vergleichbare Verbindlichkeit. Die mythologischen Geschichten sind es gewesen, derer sich die Kunst und Literatur früh bemächtigten. Sie leben auch dann noch fort, wenn die Macht des Mythos schon längst gebrochen ist.³⁰²

Brochs Intention ein Wertesystem zu erstellen, nimmt für sich unterschiedliche Mythosbegrifflichkeiten in Anspruch: Die Initiierung einer neuen *Mythologie* aus dem Geist der Literatur soll den Weg für einen darauffolgend fest in der Gesellschaft verankerten *Mythos* ebnen.³⁰³ Die Literatur kann es leisten, mythologische Thematiken aufzugreifen, zu transformieren und in die moderne Zeit zu transponieren; die Gesellschaft würde im Folgenden ihren eigenen Mythos – im Zentrum ihres Wertesystems – erschaffen.

Um jedoch eine Neuerrichtung möglich zu machen, soll in der *Schlafwandler*-Trilogie zuerst die Auflösung der alten Werte veranschaulicht werden; womit zugleich der Nährboden für ein neues Wertesystem – mit der Mythologie als Träger und dem Mythos als Zentralwert – geebnet werden soll. In diesem Sinne lässt Broch die Romantrilogie mit einem Funken der Hoffnung enden, wenn „aus der schwersten Finsternis der Welt, aus unserer bittersten und schwersten Finsternis (...) die Stimme des Trostes und der Hoffnung“ dringt: „Tu dir kein Leid! denn wir sind alle noch hier!“ (KW 1, S. 716)³⁰⁴ Die drei einschneidenden Jahre 1888, 1903 und 1918 der Roman-Trilogie, welche auch als Signum je eigener epochaler

³⁰¹ Vgl. hierzu die Unterscheidungen zwischen polemischem, historisch-kritischem, funktionalistischem, alltäglichem, narrativem, literarischem und ideologischem Begriff. (Vgl. Assmann, A. /Assmann, J.: „Mythos“, in: Cancik, H. (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Stuttgart 1998, S: 179-200; vgl. auch Lützeler, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, S. 107f.)

³⁰² „Als Romancier war Broch davon fasziniert, wie Joyce im *Ulysses* und Thomas Mann in den *Josephromanen* mit mythischen Themen umgingen. Was Joyce und Mann betrieben, war literarische Mythologie, war ein dichterisches Geschichtenerzählen, ein Weiterspinnen der endlosen Fäden, die antike und biblische Story's ausgelegt hatten und die seit Jahrtausenden aufgegriffen worden waren, ohne dass von ihnen Sinnstiftung im Sinne von Religion und Mythos erwartet worden wäre.“ (Lützeler, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, S. 108.)

³⁰³ Vgl. Gottwald, H.: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien*, Würzburg 2007, S. 19-27.

³⁰⁴ Wie auch im *Zauberberg* – nach einer inszenierten Apokalypse – die hoffende Frage nach einem Neuanfang gestellt wird. „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?“ Mann, T.: *Der Zauberberg*, S. 984.

Entwicklungsschritte gelten können, bekommen in diesem Zusammenhang den Charakter eines Weges zur Erlösung: Von der – im *Pasenow* erzählten – noch gegebenen Einheit und ihrer Transzendenz, in der es noch ein zentrales theoretisches Wertesystem auf der Grundlage der christlichen Gottesvorstellung gab, über die – im *Esch* dargestellte – Auflösung, Entfremdung und den Wertezerfall des Individuums, welche – im *Huguenaou* – in Mord, Krieg und Revolution münden, zu einer Utopievorstellung eines Wiederaufstiegs, getragen von einem neuen Bewusstsein, sich äußernd in ethischen Wertvorstellungen.

Dieses umfassende Zeitpanorama und deren Diagnose hat nicht nur zu den von Broch evozierten Werteentwicklungen in seinem Romanerzählen geführt; darüber hinaus will er eine Art Gegen-Mythos initiieren, um den gesellschaftlich tief verwurzelten Gründen der Entwicklung kritisch und überwindend begegnen zu können. Dieser Mythos geht – in Brochs Einschätzung von Kafka – von der Erfahrung von „Hilflosigkeit“ aus:

Es ist die Situation einer äußersten Hilflosigkeit, und Kafka nicht Joyce ist ihr gerecht geworden; in Kafka finden sich Ansätze zu dem ihr adäquaten Gegen-Mythos, in dessen Instrumentarium die Heldensymbole, die Vater- und sogar die Muttersymbole nebensächlich oder ganz überflüssig werden; weil es um die Symbolisierung der Hilflosigkeit an sich, kurzum der des Kindes, geht.³⁰⁵

Der moderne Mythos in Gestalt des Gegen-Mythos stellt so nicht mehr das seiner selbst bewusste Subjekt als beherrschendes Moment in den Mittelpunkt, sondern zeigt zunächst dessen Hilflosigkeit im Angesicht komplexer Prägung der Gesellschaft oder inflationärer Zunahme der Informationen. Den Weg zum Umgang damit entwirft Broch – in der Zeichnung seiner Figuren – etwa mit der eine besondere Stellung einnehmenden Figur des Bertrand, welcher dabei zwar gesellschaftlichen Veränderungen distanziert gegenübersteht, gleichzeitig aber der Einzige im *Pasenow*-Roman ist, welcher die Realität vollständig annimmt. Auf Joachim und Ruzena wirkt er befremdlich und fast ein wenig unheimlich. Sein Charakter nimmt den Menschen als denjenigen vorweg, welcher emotionslos die Realität annimmt und für sich zu nutzen weiß. Bertrand wirkt als Person auffallend autonom, er ist als Charakter nicht von äußeren Umständen und Determinationen geleitet, er erscheint als ein in sich geschlossenes Subjekt.³⁰⁶

³⁰⁵ Broch, H.: *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt am Main 2001, S. 164.

³⁰⁶ Vgl. Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 116. Zutreffend ist aber auch, was Grabowsky-Hotamanidis herausstellt: Bertrand erscheint „als der große Drahtzieher im Hintergrund, an dessen Fäden die Menschen wie Marionetten auf der Bühne des Lebens tanzen.“ (Vgl. Ritzer, M.: *Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1988, S. 250)

Damit sind Bertrands Beziehungen zu anderen Figuren im *Pasenow*-Roman besonders aufschlussreich: Die Wahrnehmung Joachims ist ja noch in der tradierten christlichen Vorstellung verhaftet. Er fühlt sich als Spielball fremder Mächte, seine Annahme der Geschehnisse ist nicht die Selbstwahrnehmung eines Individuums mit demgegenüber selbstständigen Willen. Bertrand fungiert in diesem Zusammenhang als Wegweiser in die Mündigkeit, seine Gespräche mit Elisabeth ermöglichen ihr die Entdeckung des eigenen Willens und ihrer Selbstbestimmtheit: es wird die emanzipatorische Tat ermöglicht. Diese Erkenntnis der Selbstbestimmtheit bringt dem Individuum die Erkenntnis der Wahl, aber eben auch die Unsicherheit des Gefühls der Alleingelassenheit. Damit wird am Beispiel von Elisabeths Entscheidung in der Frage ihres Eheentschlusses, ermöglicht durch Bertrand, eines der wichtigsten Themen der Moderne erläutert: der moderne Mensch, zwischen Mündigkeit und Hilflosigkeit. Bertrands Liebeserklärung an Elisabeth ist vor allem platonisch, ja thematisch zu verstehen: Elisabeths Anziehungskraft auf ihn ist nicht in erster Linie geschlechtlicher Natur, sondern es wird die Liebe *a priori*, die Menschenliebe paradigmatisiert. Bertrands befreite Existenzform bleibt aber eine Ausnahmeerscheinung. Zudem ist auch er keineswegs in der Lage, den Weg in eine moderne Existenzform zu weisen, er zeigt nur die anachronistischen Charakterzüge seiner Zeitgenossen auf.³⁰⁷ Der Tod Bertrands symbolisiert somit letztendlich auch das Verschwinden des in ihm erkennbaren befreiten Vernunftdenkens, das heterogene Gemisch aus nostalgischer Rückgewandtheit und naiver Zukunftsgläubigkeit bricht sich in der weiteren Entwicklung Bahn. Einen zentralen Aspekt des Erlösungs-Mythos stellt die christliche Heilsvorstellung dar, welche sich der Figur des Esch unvermittelt, dafür umso eindringlicher bemächtigt.³⁰⁸ Dieser Aspekt wird beispielweise mit dem Bild der Kreuzigung verdeutlicht:

Wenn Esch im Hinblick auf Bertrand begreifend anmerkt: „Ans Kreuz geschlagen“ (...) und Bertrand dieses Bild bestätigt und bis ins kleinste Detail auf die biblische Schilderung der Kreuzigung Christi abstimmt, gewinnt das Symbol des Kreuzes vor dem Hintergrund seiner [Eschs] resignativen Verweigerungshaltung eine veränderte Bedeutungsdimension, wird im Sinne Benjamins geradezu zur Allegorie. Es ist nicht mehr Zeichen der Erlösung der Welt durch Gottes eingeborenen Sohn, sondern

³⁰⁷ Vgl. Ritzer, M.: *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*, S. 284.

³⁰⁸ Broch inszeniert Eschs Besuch in einem Varietétheater und seinen aufkommenden Wunsch, Ilona vor den Dolchen des Jongleurs zu retten als Kreuzigungs- und Erlösungsmotiv. „Der Jongleur aber prüft bereits einen der langen Dolche in der mörderischen Hand; er legt den Oberkörper zurück, und er ist es jetzt, welcher den rauen exotischen Schrei ausstößt, da das Messer pfeifend seiner Hand entfliegt, quer über die Bühne saust und neben dem Körper des gekreuzigten Mädchens mit dumpfen Aufschlag im schwarzen Holze stecken bleibt. (...) Fast hätte Esch die Arme selber gegen den Himmel erhoben, selber gekreuzigt, hätte er gewünscht, vor der Zarten zu stehen, mit eigenem Körper die drohenden Messer aufzufangen ...“ (*KW I*, S. 203)

Wahrzeichen der „Bankerott(erklärung)“ des zur Ebenbildlichkeit unfähigen „Menschen vor seinem Schöpfer.“³⁰⁹

Allerdings: Die zeitgenössische Gegenperspektive zum Erlösungs-Mythos entwickelt Broch in ihrer ganzen Bedeutsamkeit: An Esch wird deutlich, dass die christliche Heilsvorstellung ihre verheißende und auch tröstende Wirkung verloren hat. Esch sieht das Kommen des Erlösers bereits vollzogen ohne dass die Erlösung erfolgte. Die vermeintliche geistige Freiheit Huguenaus erscheint als dialektischer Selbstbetrug, in seiner Ich-Bezogenheit befangen produziert er nur noch Monologe, seine Aufgeklärtheit führt zur Weltabgewandtheit. Dass dieser *Zerfall der Werte* jedoch nicht die Schuld von bestimmten Charakteren ist, sondern der Ausdruck der neuen Zeit und der Veränderungen in der Gesellschaft, macht Broch dagegen am Scheitern Bertrands, Werte eigens zu setzen, deutlich:³¹⁰

Sein Bemühen, Nuchem und Marie, die er für seine Geschöpfe hält, in Liebe einander zuzuführen und so ihr Handeln zu bestimmen, scheitert (...). Mit diesem Faktum verbindet sich zugleich eine bedeutsame metaphysische Aussage des Romans; denn Bertrands Scheitern in dieser Hinsicht liegt nicht nur in der Konsequenz erzähltheoretischer Erwägungen, denen zufolge einmal ‚gesetzte‘ Handlungsprämissen sich ihrer eigenen, immanenten Logik gemäß verselbstständigen und mithin vom Erzähler nicht mehr willkürlich manipulierbar sind.³¹¹

Vielmehr stoßen nicht nur die Charaktere des Romans an ihre Grenzen der Selbstbestimmtheit und ihrer autonomen Entscheidungen; auch Broch sieht sich darin Grenzen gesetzt, dem Geschehen jedwede beliebige, seinen Wegweisungen genehme, Wendung zu geben. Nach seiner Aufklärung muss das nachaufklärerische moderne Individuum erkennen, dass an die Stelle des religiös geprägten Menschen kein – auffällig gesprochen – befreiter und gestaltender „Prometheus“ (Goethe) oder „Übermensch“ (Nietzsche) getreten ist; der freie Mensch ist den Irritationen und Unwägbarkeiten der modernen Welt, von Metaphysik befreit, schutzlos und überfordert ausgeliefert.

³⁰⁹ Vgl. Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, S. 124.

³¹⁰ Der später auftretende Privatgelehrte Dr. phil. Bertrand Müller wird – in seiner Koexistenz zu Bertrand im *Huguenau*-Roman – von Broch als Theoretiker über das gesellschaftspolitische System dargestellt. Der Zerfall des europäischen ‚Kultursystems‘ ist von dem Punkt an seiner Kohärenz beraubt, an dem die Frage nach den ‚Antinomien der Unendlichkeit‘ (*KWI*, 533) nicht mehr mit der Existenz Gottes beantwortet werden kann. Eben diese essayistische ‚Aufbereitung‘ wird mittels der Figuren Pasenow, Esch und Huguenau exemplifiziert und in das alltägliche Leben transponiert.

³¹¹ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, S. 131f.

Einem deterministischen Selbstverständnis angesichts des hilf- und schuldlosen Menschen tritt Broch jedoch klar entgegen: allein die Freiheit des individuellen Denkens, die unterschiedlichen Intentionen der Personen machen sie zu Individuen, zu selbstbestimmten Charakteren, denen das stete Streben, in all ihrer Unvollkommenheit, zugestanden wird. Das zeigt die Ausprägung des neuen Wertesystems für den Weg des mündigen Menschen auf: Indem hinter jeglichen gesellschaftlichen Entwicklungen die autonomen Taten der einzelnen Individuen stehen, bekommt die mentale und handelnde Ausprägung des Menschen – ob dieser nun scheitert oder reüssiert – eine zentrale Stellung in Brochs Verständnis einer Gesellschaftstransformation. Tatsächlich sind die als zeitgenössisch geschilderten Zuständlichkeiten aber aporetisch verwickelt.

Broch vergegenwärtigt eindringlich – etwa mithilfe der Figur des Buchhalters Esch – die Brüche, Zwänge und Komplexitäten der Epoche und deren unerbittliche Auswirkungen auf den Menschen:

Eschs schlafwandlerisch delirierender Gang durch verschiedene Wirklichkeiten – ökonomische, religiöse, alltägliche und Traumwirklichkeiten – konterkariert jede Vorstellung einer nach dem Muster der Buchhaltung geordneten Welt.³¹²

Dabei bewegt sich Esch in seinem Wahn durchaus auf dem von Broch (Werte-) theoretisch dargestellten Weg zu einer neuen Geisteshaltung. Der Erlösungsgedanke Eschs fungiert als Leitmotiv und Leitempfindung, welches dann reales Denken und Handeln beeinflusst. Aber die Utopie des Zieles ist nicht erreichbar; das haltgebende Glaubensfundament wird zum Weg allenfalls für einen individuellen Halt in den Komplexitäten der Moderne. Esch selbst jedoch zerbricht an dieser Zerreißprobe zwischen tradierten Vorstellungen und den neuen Komplexitäten.³¹³ Indem Esch versucht mit den neuen Begebenheiten fertig zu werden, er selbst jedoch noch zu sehr in der ‚alten Zeit‘ verwurzelt ist, um wirklich Träger der neuen

³¹² Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze*, S. 217.

³¹³ Diese – anhand der Figur Esch – personifizierte (Gesellschafts-) Entwicklung, ist keineswegs ein Spezifikum des Schreibens von Broch. Im Vergleich etwa zwischen den *Schlafwandlern* und der *Blendung* von Elias Canetti drängt sich die Parallele zwischen dem Buchhalter Esch und dem Gelehrten Kien auf. Beide sind von einem Eifer getrieben, der auf ihre verschüttete religiöse Prägung zurückzuführen ist, und beide streben eine Erlösung von den zeitgenössischen Zuständen an. Der Gelehrte Kien ist von einer harten Strenge geprägt. Diese Strenge führt bei ihm zu einer absoluten Unerbittlichkeit gegenüber der sich abzeichnenden Dominanz des Geldgeschäftes über das geistige Gut. Dieser ‚Kampf‘ endet für Kien im Wahn, seine messianischen Vorstellungen scheitern, sie sterben mit ihm zusammen. Bei Esch verbindet sich das religiöse Denken mit moderner Sachlichkeit, indem er die Erlösung Ilonas von den Messern anstrebt, dafür aber, im buchhalterischen Sinne, eine Belohnung auf der Haben-Seite erwartet. An dieser Stelle wird die Funktion der Esch-Figur deutlich. Er stellt eine Schnittstelle zwischen der tradierten religiösen Glaubensgesellschaft und der modernen Rationalgesellschaft dar. Dabei ist die Figur Esch selbst durch Hilflosigkeit und Unfähigkeit gekennzeichnet.

philosophischen Werte zu sein, wird sein Scheitern in einer bestimmten Weise auch als eine Opferhandlung stilisiert. Die moderne Epoche bringt also keineswegs gerade in dieser Zeit jeder Problematik gewachsene Menschen hervor. Deren Modernität und Sachlichkeit sind einerseits in den alten Glaubensvorstellungen verwurzelt, andererseits von intuitiven Reflexen geprägt, die es dem Menschen ermöglichen sollen, in der modernen Zeit zu bestehen. Um dies zu verdeutlichen, wird der rein sachliche Mensch auch als Antichrist dargestellt, worauf noch einzugehen sein wird. Huguenau wird mit diesem in Verbindung gebracht, indem er sich von jeglichem Glauben, Träumen und Moralisieren gelöst hat. Eben dieser Relativismus führt mit Huguenau zu einem Verlust von Werten und entsprechender Nivellierung von Gut und Böse; bis dahin, dass die Unmoral nicht nur Loslösung von der Religion, sondern vielmehr aktive Negation der Religion ist. Offensichtlich ist insofern für Broch die Bedeutsamkeit der Religion ein fortwährend bedeutsamer Faktor der Persönlichkeits- und Gesellschaftsprägung; vielmehr noch: Die Religionskrise und die Krise des Ersten Weltkrieges werden von Broch in einem kausalen Zusammenhang gesehen.³¹⁴

Der Lauf der Welt wird in den *Schlafwandlern* auch als eine Wiederkehr von Geburt, Kreuzigung und Auferstehung dargestellt. Die Paralyse der Figur Esch verdeutlicht die Widersprüchlichkeit gerade auch als die fast nicht mögliche Vereinbarkeit zwischen der ‚alten‘ und der ‚neuen‘ Zeit. Dieses epochale Aufeinandertreffen manifestiert sich nicht in selbstlosen Märtyrern oder revolutionären Helden; in Brochs Zeitpanorama werden die großen Umwälzungen mithilfe von Kleinbürgern und Charakteren simpler Prägung verdeutlicht:

Esch, der vom notwendigen Mord träumte, der den Buchungsfehler wieder aus der Welt schaffen sollte, wird im Widerschein des brennenden Rathauses im dritten Teil der *Schlafwandler* zum Mordopfer des skrupellosen Huguenau, der vorher Mutter Hentjen vergewaltigt hat. In den Umsturztagen 1918 kommt die Revolution in Brochs Schilderung als Siegeszug des Mobs zu sich, die wahnhafte Rebellion Eschs in seiner Ermordung.³¹⁵

Indem jedoch diese alltäglichen Charaktere in das – im *Huguenau* – ausbrechende Chaos des Zerfalls und des ‚apokalyptischen‘ Ausbruchs des Ersten Weltkrieges versetzt werden, wird aus den vorderhand einfachen Figuren eine stellvertretend paradigmatische Versinnbildlichung von zeitgenössischen Denkmustern, Psychosen und

³¹⁴ Vgl. Lützel, P. M.: *Hermann Brochs Kulturkritik: Nietzsche als Anstoß*, in: Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne, Berlin 2009, S. 183f.

³¹⁵ Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze*, S. 221.

Gesellschaftsströmungen: In den *Schlafwandlern* findet sich ein fließender Übergang von charakterlicher Ausprägung der Figuren zu thematischer Versinnbildlichung der Kulturentwicklung seit Ende des 19. Jahrhunderts.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wird in repräsentativen Romanen der Klassischen Moderne als Zeit des ‚Nicht-Mehr‘ und des ‚Noch-Nicht‘ entworfen. Die Dualismen Ideologie und Utopie, sowie Wissenschaft und Mythos sind kulturelle Bestandteile einer Gesellschaft, die nach neuen Wegen in die Moderne sucht: Die moderne Gesellschaft scheint – so ist in diesem Kontext Brochs *Schlafwandler*-Trilogie zu verstehen – einen Erlösungsmythos zu benötigen, welcher über das ‚Alte‘ hinwegtröstet und auf das ‚Neue‘ verweist. Dieser Erlösungsmythos schafft somit Voraussetzungen für Brochs neues eigens entwickeltes Wertesystem.

2.2.3. Die neue Zeit: Ein ‚paradoxe‘ Entwurf

Auch mit der Zeichnung der Figur des Huguenau thematisiert Broch seine Zeitdiagnose und seinen Werteaktivismus in deren europäischer Reichweite. In dieser Reichweite ist grundlegende Fragestellung Brochs der Umgang mit dem nicht mehr aufzuhaltenen Verlust des Absoluten. Orientierende Auseinandersetzung damit ist einerseits Brochs Werttheorie und andererseits seine Massenwahntheorie, welche stets im politisch-historischen Kontext zu sehen sind. Ratschko hat diese Zusammenhänge und die darin gründende Bedeutung Brochs als einem wegweisenden Deuter der Zeit so herausgestellt: Die Wertetheorie kann als direkte Reaktion auf die gesellschaftliche Krise, ja auf das Fehlen eines Wertegerüsts in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gesehen werden.³¹⁶ Die Massenwahntheorie ihrerseits kann nicht ohne Bezug auf die Verbreitung des Faschismus ab den 20er Jahren analysiert werden.³¹⁷ Beide Theorien sind also eine direkte Reaktion auf politisch-gesellschaftliche Umwälzungen; dem entspricht die gesellschaftspraktische Ausrichtung der Brochschen Wertephilosophie. Deren Träger die Dichtung sein soll: Denn erst der dichterische Zugang zum Unterbewusstsein des Menschen ermögliche die fundamentale und nachhaltige Veränderung des Wertebewusstseins innerhalb einer Gesellschaft.³¹⁸

³¹⁶ Vgl. hierzu Ratschko, K.: *Robert Musil und Hermann Broch*, in: Hermann Brochs literarische Freundschaften, Tübingen 2008, S. 123; Ritzer, M: Mythos versus Person. Kafka im Blick Brochs und Canettis, in: Engel, M. / Lamping, D. (Hg.): *Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, S.193-210.

³¹⁷ Vgl. zu Brochs Massenwahntheorie Vollhardt, F.: *Hermann Brochs geschichtliche Stellung: Studien zum philosophischen Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Tübingen 1986, S. 2f.

³¹⁸ Vgl. Ratschko, K.: *Robert Musil und Hermann Broch*, S. 132.

Ethik und Ästhetik sind für Broch zusammengehörig und bedingen einander. Insofern ist seine skeptische Haltung gegenüber einer Literatur des *l'art pour l'art* nur zu verständlich.³¹⁹ Ohne die praktische Intention, ohne das Wissen um die Wirkung der Literatur auf die Gesellschaft, sind für Broch keine Dichtung und keine Philosophie von Wert. Der Schriftsteller wird zum Verkünder und zum Deuter der neuen Zeit, wie Broch in Anmerkungen zu den *Schlafwandlern* im Hinblick auf den Rang dieses Werkes deutlich gemacht hat:

Die *Schlafwandler* [bilden] nicht nur einen ganz neuen Typus des Romans, sie bedeuten nicht nur einen Markstein und einen Wendepunkt in der Entwicklung deutscher Erzählkunst, sondern weit darüber hinaus: in ihrer wissenschaftlichen und seherischen Präzision erheben sie sich zu einer Höhe, die ihren Dichter zum wegweisenden Deuter dieser Zeit macht. Der Rhein-Verlag stellt mit aller Verantwortung dieses deutsche Werk neben das des großen irischen Revolutionärs Joyce, stellt neben die Monumentalität des *Ulysses* die *Schlafwandler* Hermann Brochs. (KW 1, S. 735)

Soweit dieser Rang mit Brochs „Wertetheorie“ verbunden ist, ist deren Problematik in Betracht zu ziehen, in Anlehnung hier an die von Helmut Koopmann entwickelten ‚Wertesystemtheorien‘.

Ein Wertesystem im Sinne eines „Gesamtwertesystems“ ist dem Vorwurf ausgesetzt, dass es Absolutheit postuliert und dadurch keinerlei Nachbar- oder Oppositionssysteme duldet.³²⁰ Dann können – so Koopmann – auch evolutionäre Metamorphosen oder die Integration von neueren geistigen Strömungen nur bedingt oder gar nicht berücksichtigt werden. Broch wäre sich dieser Problematik bewusst gewesen und hätte versucht ihr zu begegnen, indem die unterschiedlichen Standpunkte der Charaktere in den *Schlafwandlern* deutlich als subjektiv gekennzeichnet und perspektivisch inszeniert sind. Wie sich schon darin zeige,

dass etwa in den drei Teilen der *Schlafwandler* nicht eine Figur dominiert, sondern die Relativität der Standpunkte schon formal dadurch augenscheinlich wird, dass die drei Romane wechselnde Helden haben; und es kommt ganz im Sinne der Brochschen Wertphilosophie hinzu, dass diese Helden wiederum auf wechselnde Vergangenheiten zurückblicken, die ihre eigenen Gegenwarten widerlegen – so wie diese umgekehrt die verschiedenen Vergangenheiten.³²¹

³¹⁹ Vgl. Ratschko, K.: *Robert Musil und Hermann Broch*, S. 133.

³²⁰ Vgl. Koopmann H.: *Der Einzelne und das Ganze. Brochs Romanhelden und Brochs Wertphilosophie*, in: Kessler, M. / Lützelner P.M. (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*, Tübingen 1987, S. 80f.

³²¹ Koopmann H.: *Der Einzelne und das Ganze. Brochs Romanhelden und Brochs Wertphilosophie*, S. 81.

Es sind also nicht bloß drei Zeitromane, die von der ‚Harmonie‘ der preußischen Adelszeit über den virulenten Wilhelminismus zur darauf folgenden Individualisierung der Moderne führen; diese auf ihre Weise jeweilig in sich formiert und konsistent gezeichneten Welten erscheinen durch die Inszenierung Brochs zugleich relativiert. Sie stellen letztendlich keine autonomen und in sich stimmigen Wertwelten dar; vielmehr sind sie Teile bzw. Wegbereiter dessen, was die Problematik der Epoche prägt und ausmacht.

Die Protagonisten in den *Schlafwandlern*, ob sie nun Pasenow, Esch oder Huguenau heißen, demonstrieren nicht die ganze Vielfalt dessen, was in einer fragmentierten Darstellung der Gesellschaft möglich werden könnte. Sie veranschaulichen vielmehr die Unhaltbarkeit von grundlegenden Standpunkten, die Ohnmacht, bestimmte Werte in einer neuen Zeit zu leben, ohne dadurch zu einem Anachronismus zu werden:

Wenn Broch derart immer wieder die Relativität von Teilweltbildern und Wertsystemen aufdeckt, wenn er in der Weltgeschichte nur den Ersatz eines Wertsystems durch ein anderes sieht, so wäre diese Einsicht als ganze, absolut genommen, fast schon wieder das Fundament eines neuen Weltbildes. Aber es ist der Paradoxität des Brochschen Denkens angemessen, es nicht auf eine derartige Quintessenz festzulegen. Und wenn einerseits also das Aufkommen eines neuen Wertsystems damit zugleich die Relativität aller vorher absolut gesetzten Werte zu demonstrieren und das alles letztlich auf ein fast chaotisches Nebeneinander oder Nacheinander verschiedenster Wertsysteme und Weltbilder hinauszulaufen scheint, so ist Broch, der von der Aufklärung enttäuschte Aufklärer, andererseits aber immer noch Aufklärer genug.³²²

Somit ist – in Bezug auf Broch als Aufklärer – der Drang zum Aufklären mehr als Treibkraft und weniger als stimmiges philosophisches und gesellschaftliches Postulat zu werten. Dies bedeutet, dass Broch – trotz aller Problematiken, die sich mit dem Aufklären ergeben – trotzdem daran festhält.

Die Paradoxie des mit der ‚Wertetheorie‘ Entworfenen liegt offensichtlich darin: Brochs These vom Geltungsanspruch seines Wertesystems, die seiner Wertephilosophie gesellschaftliche Verbindlichkeit geben soll, ist – wie in den singulären Figuren des Erzählens sich immer wieder zeigt – nicht schon gegeben. Vom Gesamtwerk der *Schlafwandler* her gesehen stellt sich diese Geltung aber gleichwohl als überfigürliche ‚Imagination‘ her. Einerseits ist Brochs Gesellschaftsvorstellung von klaren ethischen Postulaten geleitet; flexibler Pragmatismus hat in seinem Wertesystem keinen Platz. Allerdings mit dem

³²² Koopmann H.: *Der Einzelne und das Ganze*, S. 82f.

Bewusstsein der Einschränkung, dass die Absolutheit seines Wertekonstruktes immer nur die Richtung angeben kann, nicht aber als endgültiges Ziel erreichbar sei.³²³ Deswegen versucht Broch in seinem Roman stets, eine gewisse Balance zwischen kategorischen Geltungsanspruch und Relativitätswissen zu halten.³²⁴ In diesem Sinne soll der polyhistorische Roman, als Darstellungsform der Vielheit der Wertesysteme und – in Abgrenzung zu einem „Totalsystem“ (KW1, S. 704) – zu einem Werk führen, das dennoch allen fragmentierten Relativismus überwindet und den Weg aus einem Irrgarten von Wirklichkeitsdeutung weist. Anders gesagt: Die Dichtung soll die Welt in ihrem Pluralismus darstellen und vereinen. Diesen Widerspruch enthalten die *Schlafwandler* als darin auf einen höheren Sinn verweisend und diese Paradoxie wird nicht prinzipiell aufgelöst. Sie ist gegeben mit dem konzeptionellen Entwurf des Romans.

Aufschlussreich ist dafür auch: Die *Schlafwandler*-Trilogie literarisiert nicht nur Rückerinnerungen an eine verloren gegangene Zeit und Vorausentwürfe für die Gestaltung der kommenden. Sie nutzt das Erzählen zugleich auch – wie Koopmann festhält – für die Relativität der Intellektualwelt und die Kraft des Fühlens, Ahnens und Träumens.³²⁵ Perspektive für einen derartigen Protagonisten im Sinne gerade dieses Erzählens ist bei Broch nicht etwa der rationale und kalkulierende Mensch, sondern der träumende Mensch, der zu Visionen für ein zukünftiges Gesellschaftsmodell befähigt ist.³²⁶ Dieser Erzählinszenierung bedient sich Broch, wie in jeweiliger Weise auch Mann und Joyce. Anders als bei Thomas Mann – der von Sigmund Freud beeinflusst war –³²⁷ sind die Charaktere im *Schlafwandler*-Roman keine Intellektuellen, die durch Träume ihre Gedanken erweitern, vielmehr sind sie Gefangene und Überforderte ihrer Träume. Während Mann den Traum als unterbewusste Ergänzung zum Intellekt literarisiert,³²⁸ zeigt Broch, anhand der Fülle unterbewusster Eindrücke, wie hilflos das Individuum sich gegenüber seinen Wünschen und Trieben befindet.

³²³ Vgl. Durzak, M.: *Gedanken über den Tod bei Elias Canetti und Hermann Broch*, in: Angelova, P. / Gruber, M. / Lützel, P. M.: *Elias Canetti und Hermann Broch*, St. Ingbert 2009, S. 71.

³²⁴ Als Beispiel für diese von Broch gehaltene Balance ist etwa auf Lützelers Einschätzung von Brochs Stellungnahme zu Nietzsches Kritik am Christentum zu verweisen: „In Nietzsches Werk sah Broch (...) auch eine Gefahr, der er selbst nicht erlag, nämlich bei aller Kritik am Christentum, bei allem ‚antitheologischen‘ Denken (KW 9/2, 185) nicht dem ‚Anti-Christ‘ (KW 9/1, 264) das Wort zu reden, nicht das ‚Rüstzeug zur Dämonie‘ (KW 13/3, 214) (...) zu werden.“ (Lützel, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, S. 106.)

³²⁵ Vgl. Koopmann H.: *Der Einzelne und das Ganze*, S. 85.

³²⁶ Die Bezeichnung „Antichrist“ für die Person des Huguenau soll nicht im Nietzscheschen Verständnis (des sich befreienden Überwinders) gebraucht werden; der Antichrist ist – in der Broch’schen Vorstellung – ein geradezu banaler Zerstörer jeglichen zivilisatorischen Wertekanons.

³²⁷ Vgl. Böschstein, R.: *Analyse als Kunst. Thomas Mann und Sigmund Freud im Kontext der Jahrhundertwende*, in: *Literatur und die Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914)*. Die Davoser Literaturtage 2000, Frankfurt am Main 2002, S. 73.

³²⁸ Pfeiffer, J.: *Tod und Erzählen: Wege der literarischen Moderne um 1900*, Tübingen 1997, S. 209.

Gleichwohl ist es gerade der Traum, welcher den Figuren Brochs den Ausbruch aus ihrer begrenzten Welt ermöglicht. Gegenüber dem zeitgenössischen Werterelativismus ist mit den *Schlafwandlern* auch eine Darstellung des Menschen unternommen, der Ohnmacht und Befreiungsversuche in sich vereint und darin zu einem Repräsentanten der Epoche wird. Koopmann erläutert dies als Brochs Einordnung des Individualismus in ein Kollektiv.³²⁹

Der Traum von einer neuen kollektivistischen Gemeinschaft ist einer der Schwerpunkte von Brochs Erlösungsphilosophie, welchen er mittels Zerfall und Zusammenfügung darstellt:

Die Struktur des „Epilogs“, die intensive Verknüpfung erzählender und reflektierender Einzelaspekte zur Einheit, ist auf formaler Ebene Brochs Lösungsversuch, das Weltmodell, das in zahlreiche einzelne Wertgebiete zerfallen ist, nicht nur oberflächlich zu kitten, sondern zu einer neuen Ganzheit zusammenzufügen. Im Bereich der Thematik des Romans entspricht der formalen Einheit Brochs Postulat einer neuen Ganzheit des Weltbildes, einer neuen Einheit, basierend auf einem dominierenden Wertsystem.³³⁰

Darin drückt sich auch Sehnsucht nach Stimmigkeit und Kohärenz bezüglich der Gesellschaft aus. Diese Sehnsucht Brochs wird in der Forschungsliteratur vielfach mit dem Verweis auf die grausame und barbarische Entwicklung nach den *Schlafwandlern* kommentiert. Als vom historischen Kontext gegebene Aktualität und strittige Einschätzung des Romans ist das bis heute ein Gesichtspunkt für die Beurteilungen des *Schlafwandler*-Romans.³³¹ Insofern also die Idee der neuen Einheit, obgleich utopisch, für Broch die Basis ist, auf der er seine Zukunftsphantasien aufbaut. Demnach ist der Wunsch nach dieser Einheit, in seiner Unerreichbarkeit, in den *Schlafwandlern* die leitende Imagination, welche in der Lage ist die fatalistisch-pessimistische Selbstdeutung der Figuren zu überwinden. Insbesondere die bewusste Offenheit des Endes der *Schlafwandler* ist es, welche die Wendung zum Positiven ermöglicht, indem diese Wendung – ob dieser Offenheit des Endes – imaginiert werden kann.

³²⁹ „Brochs Theorie zufolge ist der Weg aus der Partialität von Teilweltbildern in eine Ganzheit mit einem Ausgleich zwischen Rationalität und den Irrationalismen des Lebens verbunden. Doch es ist zugleich für Broch immer ein Weg aus dem Individualismus, der ja nichts anderes als ein personengewordenes Partialsystem darstellt, in etwas Ganzes, in soziologischen Termini gesprochen: in eine Gruppe, in ein Kollektiv.“ (Koopmann H.: *Der Einzelne und das Ganze*, S. 90.)

³³⁰ (Hasubek, P.: „Konzessionen an den Leser“ oder die wiedergewonnene Einheit? Zu den Schlüssen von Hermann Brochs *Schlafwandler-Trilogie*, in: Kessler, M. / Lützeler P.M. (Hg.): Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen, Tübingen 1987, S. 96.)

³³¹ Vgl. Bendels, R.: *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ und Robert Musils „Drei Frauen“*, Würzburg 2008, S. 73; vgl. Mitterbauer, H.: „Totalitätserfassende Erkenntnis“: Hermann Broch im Spannungsfeld der Künste, in: Stašková, A. / Lützeler, P. M.: Hermann Broch und die Künste, Berlin 2009, S. 235.

Zu dem von Broch angestellten Vergleich mit dem *Ulysses* wäre eigens das Ende von Joyces Roman in Betracht zu ziehen: Nach der richtungssuchenden ‚Odyssee‘ durch den 16. Juni 1904 wird in Joyces Figur der Molly als Penelope die Möglichkeit einer insgesamt bejahenden Haltung präsent. Der tröstende Schluss Brochs kann in Relation gesehen werden mit dieser letztlich entschiedenen Bejahung Joyces sowie auch mit dem hoffenden Ende des *Zauberbergs*. Dass alle drei Autoren diese Wendung zum Positiven – wenngleich gegenüber einer jeweils anders entworfenen Fatalität – pointieren, ist bemerkenswertes Zeugnis dafür, in welchem Maße dieses Romanerzählen der epochalen Zuständlichkeit auch vom Motiv einer neuen Hoffnung geprägt waren.³³² Wobei die drei Romanschlüsse – der jeweiligen Gesamtkonzeption gemäß – gerade auch Unterschiedlichkeiten in der Artikulation dieser Hoffnung aufweisen. Broch insinuiert nicht eine sich ins Unendliche ausweitende Unbegrenztheit der Situierung des Menschen im Universum – somit der bejahenden Einordnung in alles ‚Seiende‘ – wie es Joyce tut. Die Unklarheit des Schicksals Hans Castorps dagegen inszeniert Thomas Mann als etwas Mystisches; das Panorama des Schlachtfeldes, in dem Castorp verschwindet, mutet wie eine bildnishaft Darstellung des Höllenfeuers an, was mit dem hoffnungsvollen Lied vom Lindenbaum kontrastiert. Brochs Beschreibung des Krieges wirkt dagegen vielmehr wie ein philosophisch durchsetzter Abgesang einer – bei aller tragischen Intonation – letztendlich ‚überlebten‘ Welt. Dabei ist es stets das Motiv von Hoffnung im Kontext von ‚Ende und Neuanfang‘, welches am Ende der Romane angedeutet wird, deren Fortführung der Imagination des Lesers überlassen wird.

Diese Hoffnung ist allerdings konträres Moment gegenüber der zur Darstellung gebrachten Krise, welche in den *Schlafwandlern* so stark thematisiert wird. Ein gewisses ‚Endzeitbewusstsein‘ war allerdings schon in der Vorkriegsepoche vorhanden. Das macht sich auch in der psychologischen Grundhaltung der Charaktere bemerkbar. Die Figuren der *Schlafwandler* ähneln in bestimmten Bereichen denen der Personen im *Zauberberg*. Irritation, Überdruß und Sehnsucht nach dem einen erlösenden Ausweg werden im *Zauberberg* als die fragwürdigen Stimulanzen dargestellt, welche den Nährboden für einen ausbrechenden Bellizismus bilden. Eben diese Befindlichkeiten bilden in den *Schlafwandlern* die Disposition einer Bewusstseinskrise, welcher sich die moderne Gesellschaft in psychologischer

³³² Es stellt sich die Frage, inwieweit der Romanschluss der *Schlafwandler* als eine Versöhnung an den Leser verstanden werden kann. Mit Vermerk auf das „vollkommen unliebenswürdige[s] Buch“ *Ulysses*, wollte Broch dem Leser, „nach soviel Kälte und Herzlosigkeit[,]ein warmes und menschliches Klopfen auf die Schulter“ mitgeben. Dies könnte als Zugeständnis an den Rezipienten, aber auch als eine konsequente Weiterführung des Broch’schen Menschenbildes interpretiert werden. Vgl. hierzu Hasubek, P.: „Konzessionen an den Leser“ oder die wiedergewonnene Einheit?, S. 104f.

Verwirrung gegenübersteht. Damit wird bei Broch – wofür auch auf Kafka zu verweisen ist – offen die Angst des Individuums thematisiert:

Was Broch und Kafka eint, ist das ihnen gemeinsame Grunderlebnis der Angst, das bei beiden Dichtern sowohl eine erkenntnistheoretische als auch eine (...) psychologische Dimension besitzt. Die Überlagerung des existenziellen Erlebnisses des gefährdeten oder ohnmächtigen Ichs durch die theologisch-philosophische Krise, d.h. durch den Verfall des religiösen Weltgebildes und der idealistischen Tradition, hat zur Folge, dass diese beiden Bedeutungsstrukturen, die existenziell-psychologische und die erkenntnistheoretische, sich gegenseitig verstärken und ein hermetisches Gebilde entstehen lassen, das das Subjekt gefangen hält und dem es nicht mehr zu entrinnen vermag.³³³

Broch entwirft dies und lässt in den drei Schritten seiner Trilogie eine Endphase des Vergangenen entstehen, die einen gesellschaftlichen und psychologischen Nullpunkt darstellt. In diesem Sinne wird auch ein geschichtlicher Nullpunkt literarisiert, der den Schnittpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft markiert. Das von Broch dargestellte Zeitpanorama wird zur literarisch konzentrierten Paradigmatik zunächst der Geisteshaltungen der wilhelminischen Gesellschaft – und dann der Folgeerscheinungen. Diese Inszenierung der Entwicklungsschritte wird als epochale Zuständlichkeit zu einem exemplarischen Fall der hier untersuchten Romane dieser Phase der Klassischen Moderne.

Das jeweilige Ende des *Pasenow*-, *Esch*- und *Huguenau*-Romans setzt einen Schlusspunkt, was bedeutet: es erscheint formal ein ‚traditionelles‘ Romanende erreicht. Gleichzeitig sind die jeweiligen Romanenden von einer inhaltlichen ‚harmonischen‘ Geschlossenheit so weit entfernt, dass etwas dem Erzählten Folgendes angebracht erscheint. Es gibt eine gewisse Parallelität zwischen den drei Romanenden wenn die jeweiligen Protagonisten sich letztendlich zu einer ‚Wiedereinkehr‘ in ihre gewohnte Umgebung entschließen: Joachim entscheidet sich mit der Heirat Elisabeths – nach der Liaison mit Ruzena – letztendlich für die adlige Gesellschaftssphäre. Esch nimmt am Schluss wieder die Arbeit des Buchhalters auf, nachdem er sich eigentlich von dieser Tätigkeit losgesagt hatte. Auch Huguenau wendet sich letztendlich seiner Geschäftswelt zu.³³⁴ Die tradierten Gewohnheiten scheinen in den jeweiligen Figuren so prägend angelegt, dass die angestellten Versuche aus dem gewohnten Leben auszubrechen nur temporärer Natur sind.

³³³ Bartram, G.: *Moderne und Modernismus in der Schlafwandler-Trilogie*, in: Kessler, M. / Lützel, P.M. (Hg.): Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen, Tübingen 1987, S. 187.

³³⁴ Vgl. Hasubek, P.: *Der mehrfach abgestufte Schluss*, in: Finis coronat opus. Studien zur Typologie des Romanschlusses am Beispiel von Romanen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2007, S. 67.

Broch hatte sich eingehend mit adäquaten Schlüssen der drei Romanteile auseinandergesetzt:

Intensiv beschäftigte sich Broch vor allem mit dem Schluss des „Huguenau“ – Teils der Trilogie, der für ihn zeitweise eine „unlösbare Aufgabe“ (KW 13/1, S. 173), eine „Qual“ (KW 13/1, S. 211) war. Schließlich befriedigte ihn aber der Schluss des „Huguenau“ doch in hohem Maße, und in dem Schreiben von 23. Februar 1932 an Willa Muir fasste er die wichtigsten Gesichtspunkte zusammen, auf die es ihm bei der Gestaltung des Schlusses der gesamten Trilogie ankam. Wichtig war dabei für Broch der Zusammenhang des Gesamtschlusses des Romans mit den Teilschlüssen und die „Linie“ der wichtigsten Geschichten und Aspekte des dritten Teils zum „Gipfel“ und zur „Einheit“ zu bringen, sowie „formale Probleme“ architektonisch befriedigend zu lösen. (KW 13/1, S. 179)³³⁵

Da das Ende des *Huguenau*-Romans auch das Ende der gesamten Roman-Trilogie darstellt, ist dessen Wirkung und Resümieren entscheidend für den bleibenden letztendlichen Eindruck aller drei Romane. Das Ende des *Huguenau* enthält Szenen, welche sich geradezu opernhaf – die Bezeichnung „Opernschluss“ wurde von Broch selbst benutzt – auswirken. Auffällig erscheint in diesem Zusammenhang die sprunghafte Erzählweise und das häufige Wechseln von Figuren und Orten. Es entsteht so der Eindruck von dynamischer Gleichzeitigkeit des Geschehens, aber auch von ‚bühnenhaft‘ inszenierter Darbietung.

Diese Zusammenführung von unterschiedlichen Erzählfragmenten kann als Versuch einer Herstellung von Ganzheit aufgefasst werden. Die von Broch angestrebte „neue[n] Einheit von Denken und Sein“ (KW1, S. 705) wird darstellerisch realisiert, indem sich die dargestellte Partialisierung zu einer inszenierten Einheit transformiert. Diese neue Einheit ist zwar aus Partikeln des ‚Alten‘ zusammengesetzt, trägt in ihrer Zusammensetzung aber eine neu zukunftsweisende Komponente in sich. Beispielsweise sind die philosophischen Gedankengänge im *Zerfall der Werte* einerseits, sowie die radikal selbstbezogenen Handlungen der Figur Huguenau andererseits unvereinbarer Natur. Erst in der abwechselnden Kombination von Teilen der essayistischen Einschübe des *Zerfalls der Werte* und von Teilen der Erzählung über Huguenau wird eine Kombination dieser Erzählstränge möglich: Brochs Philosophieren über ein neues Wertesystem erscheint gerade erst vor dem Hintergrund der unmoralischen und grausamen Handlungen Huguenaus von dringender Bedeutung und notwendiger praktischer Umsetzung.

³³⁵ Hasubek, P.: *Der mehrfach abgestufte Schluss*, S. 55.

Indem die Figur Huguenau einerseits radikal überspitzt dargestellt wird, andererseits paradigmatisch für gesellschaftliche Tendenzen hin zu Egoismen steht, welche sich immer weiter von ‚humanistischen‘ Wertvorstellung lösen, stellt Broch die Radikalität und Umfassendheit der von ihm konstatierten Missstände dar. Hinzukommend inszeniert er das Ende der Ersten Weltkrieges in Form eines – wie man sagen könnte – ‚opernhaften Pandämoniums‘ als Hintergrund für diese gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen. In diesem Sinne geht die physische Gewalt des Krieges einher mit der mentalen Inhumanität der Figur Huguenau: Diese Kombination wird von Broch als Zeitgeist dargestellt; die Gedankengänge des *Zerfalls der Werte* werden dabei zu einem mentalen Überbau, welcher die Missstände analysiert und Lösungswege aufzeigt.

Krieg und Revolution begleiten den Übergang vom Kaiserreich zur Republik. Was Broch letztendlich darstellt, ist die Gleichzeitigkeit von Niedergang und Aufstieg; indem sich die tradierten Strukturen auflösen, bricht sich die Modernisierung Bahn. In diesem Sinne sind die vielfältig widersprüchlichen und paradoxen Entwicklungen gerade auch anhand der komplexen Veränderungen dieser Modernisierung begründet und zu verstehen. In Gegenüberstellung und Zusammenspiel von Tradition und Modernisierung, von Niedergang und Neuanfang stellt sich die neue Zeit – auch in ihrer ‚widersinnig‘ erscheinenden Ausprägung – als ein ‚paradoxe‘ Entwurf dar. Dieser wird von Broch – mittels seines ‚Wertegerüstes‘ – in ordnende und humanistische Bahnen gelenkt, welche die neue sinnstiftende und werteorientierte Richtung vorgeben sollen.

2.3. Modi einer Sinnkonstituierung

2.3.1. Ein erstes Resümee im Vergleich der Romane

Hermann Broch versteht den modernen Roman als eine Manifestation des höchsten ethischen und künstlerischen Anspruchs.³³⁶ Mittels dessen soll eine gesellschaftsrelevante Philosophie – im Vollzug polyhistorischen Erzählens – vermittelt werden. In den Vergleich von *Der Zauberberg* und *Die Schlafwandler* einzutreten, führt an Beispielen erläutert auf diesen Befund: Die theoretisch-essayistischen Kapitel im *Huguenau*-Roman stellen einen Gegensatz zu Thomas Manns relativierenden und komplexen geistigen Expeditionen dar, welche Hans Castorp in die weiten Sphären wissenschaftlicher Forschungen führen, oder die Disputanten Settembrini und Naphta ihre intellektuellen Streitgespräche ausufern lassen. Demgegenüber bedient sich Brochs theoretisch-essayistische Explikation des *Zerfalls der Werte* klarer Postulate zum Zwecke der gesellschaftspolitischen Reflexion. So wird von Broch eine neue Ordnung entworfen, wobei die ‚Paradoxie‘ der Wertetheorie in Kauf genommen wird. Ebenso signifikant sind die Affinität und Differenz von Schlafwandeln und Traum in den Erzählwelten der beiden Romane.

Thomas Mann entwirft im *Zauberberg* den Traum als Möglichkeit, das banale Bewusstsein zu erweitern und Hans Castorp so zu lehren, zwischen den paradiesisch inszenierten bejahenden Menschen und den grausamen Ritualen der Vorhölle zu unterscheiden; wie zugleich: den unzertrennlichen Zusammenhang zwischen beiden Welten wahrzunehmen. Dagegen wird in den *Schlafwandlern* das Motiv des Schlafes zu einem unzulänglichen Dahindämmern, welches die Unfähigkeit des modernen Menschen in seiner komplexen Umgebung hervorhebt. Im *Zauberberg* wie in den *Schlafwandlern* ist dabei eine krankhaft-fiebrige Überhöhung des körperlichen Befindens und des Denkens bzw. eine verminderte Zurechnungsfähigkeit zur Darstellung gebracht. Allerdings in dem Zusammenhang, dass zugleich das Problem der Auflösung normativ gültiger Orientierung – die den Figuren jeweilig und unterschiedlich eingeschrieben ist – verwissenschaftlicht wird.³³⁷ Indem die beiden Romane diese Auflösung auch als verwissenschaftlicht erscheinende Thematiken elaboriert darstellen bzw.

³³⁶ Vgl. Stašková, A.: *Nächte der Aufklärung. Studien zur Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie in „Voyage au bout de la nuit“ von Louis-Ferdinand Céline und „Die Schlafwandler“ von Hermann Broch*, Tübingen 2008, S. 291.

³³⁷ Vgl. hierzu Dittrich, A.: *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im „Zauberberg“, in den „Schlafwandlern“ und im „Mann ohne Eigenschaften“*, Tübingen 2009, S. 131.

paradigmatische Repräsentanten dafür einsetzen, ist das Erzählen diskursiv gewendet und zugleich ‚geerdet‘.

Thomas Mann in partieller Ausprägung, deutlich weniger Hermann Broch bringen in ihren Erzählungen den Traum im psychoanalytischen Sinne Sigmund Freuds ein.³³⁸ Im Traum werden Erkenntnisse möglich, die den geistig eher einfachen Protagonisten von *Zauberberg* und *Schlafwandlern* sonst verwehrt blieben. Der Traum ermöglicht – gerade in Bezug auf die *Schlafwandler* und das ‚Schlafwandeln‘ als Signum der Epoche – diese erweiternde Erkenntnis, indem die Charaktere plötzlich Eindrücke von ursprünglichen Daseinszuständen erfahren, die eigentlich für die zeitgenössischen Menschen nur Vorstellungen und Ahnungen sein können. Der ‚Schneetraum‘ im *Zauberberg* überwindet aber die dualistischen Streitgespräche von Settembrini und Naphta nicht; denn die Erkenntnisse des träumenden Castorp sind erwägender Natur: eine emotionale Kehrtwendung, eine praktische Konsequenz bleibt aus. Ausgenommen ist der Tod, der zwar im Zentrum des Weltbildes Castorps bleibt, seine Gedankenexperimente jedoch sind vage und tastend:

Herz und Tod also, Liebe und Gedanken: Schon die Überkreuzstellung der Korrelate lässt darauf schließen, dass die Traumvision des *Zauberbergs* nicht zu einer humanen Synthesis findet, sondern allenfalls zu einer Gleichgewichts-Konstellation, die unter eine sollensethische Anspannung gerückt wird. Sie bewahrt jedoch auch Züge des Konstruierten, des Illusionären, für die sich der Blick in den letzten Jahren merklich geschärft hat. Hier sei nur betont, dass zu dem ‚Gedankentraum‘ – der die Botschaft formuliert – der vorangegangene Bildertraum keineswegs kontinuierlich hinleitet. Dieser Bildertraum besteht aus zwei Teilen, einem schönen und einem scheußlichen: Zunächst leuchtet die arkadische Idylle der „Sonnenleute“ auf, dann wird der Träumende vor den grässlichen Anblick des Blutmahls in der „Tempelkammer“ geführt.³³⁹

Die Harmonie der ‚Sonnenleute‘ ist durch das Grauen im Hintergrund begründbar. Das überaus freundliche Verhalten ist also kein Selbstzweck, sondern hat seine Wurzeln in der Befürchtung einer schrecklichen Alternative. Die Vorstellung einer selbstlosen und rücksichtsvollen Gesellschaft bleibt eine vage Ahnung, die in der Realität, gewissermaßen im Wachzustand, sofort erlischt. Die folgenden und zunehmenden Gereiztheiten der Gesellschaft des Sanatoriums, stellvertretend für die europäische Gesellschaft bis hin zum Ausbruch des

³³⁸ Vgl. Böschstein, R.: *Analyse als Kunst. Thomas Mann und Sigmund Freud im Kontext der Jahrhundertwende*, in: *Literatur und die Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914)*. Die Davoser Literaturtage 2000, Frankfurt am Main 2002, S. 73ff.; vgl. Wohlleben, D.: *Der Aeneas Mythos*, in: Heuer, W. / v. d. Lühe, I. (Hg.): *Dichterisch denken. Hannah Arendt und die Künste*, Göttingen 2007, S. 81.

³³⁹ Reinhardt, H.: *Vom „guten Willen“ zur Konstruktion des „Ethos“*, S. 242.

Krieges, zeigen die Fragilität, ja die Zerbrechlichkeit der Ahnung, welche vom Erzähler als „Liebe“ (GKFA, Bd. 5, S. 984) bezeichnet wird. Dieses Postulat der Liebe erweist sich so in seiner komplexen Natur und ist fragil. Was jedoch als bleibende Aussage über die Wahrnehmungen und Erlebnisse des – mittels Castorp paradigmatisierten – modernen Menschen hinaus bleibt, ist schwer zu sagen. Ausgehend von den *Schlafwandlern* urteilt Reinhardt:

... innerhalb des Schlafwandeln kommt eine temporäre Hellsicht zustande, eine Erkenntnis des „überwach Träumenden“, der im Zuspruch Bertrands „plötzlich Bescheid“ weiß „wie noch nie“ (KW 1, S. 337). Broch gestaltet mit höchster Steigerung seiner erzählerischen Mittel eine Initiation, durchaus vergleichbar jener, die Hans Castorp im Schneetraum der Hochgebirgswelt zuteil wurde. Dort wie hier senkt sich „der Vortraum des Todes“ (KW 1, S. 328) auf den Träumenden herab, dort wie hier spricht sich ihm ein Hoffnungswort zu, dem das Grauen über die ursprüngliche Vernichtungsgewalt des Lebens eingeschrieben bleibt.³⁴⁰

Diese Initiation ist aber mehrsinnig: Für die Romanfigur Hans Castorp steht die ethische Vision einer funktionierenden Gesellschaft im Vordergrund, während aus der Sicht des Autors Broch die geträumte Ahnung des Ethischen in der Realität seine Entfaltung finden soll. Dementsprechend treibt Broch die Möglichkeiten des literarischen Entwerfens weiter, explizit mit seiner in den Roman integrierten Wertetheorie.

Diese von Broch entwickelte Problematik ist jetzt weiter zu analysieren. So folgt der Konstatierung des Niedergangs der Werte die Lehre der Erlösung. Vor apokalyptischem Hintergrund wird die Erlösung durch den vorhergegangenen Opfertod des Esch, in der Form eines grausamen und zugleich ‚banalen‘ Mordes versinnbildlicht. Dieser Mord markiert den Nullpunkt, die totale Negierung jeglicher Werte, um dann auf diesen Trümmern das neue Wertegerüst zu errichten. Personifizierung dieses Nullpunktes ist der – wie man sagen könnte – ‚wertfrei-amoralische‘ Huguenau.³⁴¹ Innerhalb der Forschungsliteratur ist eine Fülle von unterschiedlichen und gegensätzlichen Interpretationen in Bezug auf den Charakter des Huguenau vertreten worden. Eindeutig sollte das moralische Urteil über ihn sein, wenn seine

³⁴⁰ Reinhardt, H.: *Vom „guten Willen“ zur Konstruktion des „Ethos“*. *Hermann Brochs Schlafwandler-Trilogie: eine Antwort auf Thomas Manns Zauberberg?*, in: Kessler, M. / Lützelner P.M. (Hg.): Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen, Tübingen 1987, S. 246.

³⁴¹ Erläuternd dazu schreibt Broch in einer Anmerkung zur Huguenau-Figur „... Huguenau ist der wahrhaft „wertfreie“ Mensch und damit das adäquate Kind seiner Zeit. Er allein kann daher fortbestehen, er allein ist in der „Autonomie dieser Zeit“, in der sich ein revolutionäres Ringen nach Freiheit ausdrückt. (...) Sicherlich hat er, bloß der Form des Autonomen nach ethisch, sonst aber völlig amoralisch, noch keineswegs die Freiheit der neuen Göttlichkeit, des neuen Glaubens errungen ... (Broch, H.: *KW 1*, S. 726).

Reaktion unmittelbar nach dem Mord an Esch lautet: „Es war alles gut.“ (KW 1, S. 689): ‚Rationale‘ Handlungen vor dem Hintergrund der völligen Unmoral führen – so insinuiert es Broch – in letzter Konsequenz zum Mord.

Für den Bezug zwischen Thomas Mann und Hermann Broch entwirft Wienold etwa die These, dass diese beiden Autoren in einem gewissen Dialog zueinander stehen. „Einzelne Motive, deren Wahl und Platzierung entsprechen sich so genau, dass man fast meinen könnte, einer rufe die Rede des anderen herauf, der andere antworte dem einen.“³⁴² Generell macht Wienold dafür dem „Erzählvorgang“, „indirektes und direktes Zitat“ sowie die Tatsache geltend, dass „Traditionen und Bildungszusammenhänge evoziert und damit literarische[r] und historische[r] Beziehungsreichtum involviert“ wird.³⁴³

Das einschneidende Erlebnis, welches Broch – als Weg aus der modernen Unmündigkeit – die unbedingte Notwendigkeit eines Wertegerüsts vor Augen führte, war das Erleben des Ersten Weltkrieges. Er folgerte daraus, dass Individuum und Gesellschaft einem radikalen Souveränitätsverlust ausgesetzt sind und dass das Erkennen der Realität stets Verblendungen ausgesetzt sein wird. Deswegen dürften Bejahungen und Verneinungen nicht willkürlich sein. So zu verfahren ist für Broch immer auch moralisch-ethisch begründet. Tragfähig will Broch dies machen durch die von ihm entworfene wertetheoretische Orientierung der Lebenspraxis als allgemeingültig.

Broch war sich der zeitgenössischen Hinderungsgründe für das Einlösen dieser Perspektive sehr bewusst. Er konstatierte eine tiefe Skepsis der Intellektuellen vor ihren eigenen Wissensgebieten, mit der Folge, dass die Unfähigkeit der Intellektuellen, den Anti-Intellektuellen entgegenzutreten, zu einer steten Abwesenheit von Geist und Intellekt in Politik und Gesellschaft führte.³⁴⁴ Dieses Schaffensproblem der Intellektuellen registrierte Broch als Problem seiner Zeit und der gesamten Epoche. So sollten die *Schlafwandler* als Dichtung eben jene Probleme des einfachen Menschen behandeln, die von wissenschaftlichem Rationalismus und moderner Philosophie nicht erörtert wurden. Es sind gerade auch diese Grenzen der Wissenschaften, die Broch zur literarischen Darstellung führen. In diesem Sinne ist für Broch die zu generierende Erkenntnis ein Produkt des

³⁴² Wienold, G.: *Hermann Brochs Der Tod des Vergil und Thomas Manns Doktor Faustus: Ein Dialog?*, in: Kessler, M. / Lützel, P.M. (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*, Tübingen 1987, S. 254.

³⁴³ Wienold, G.: *Hermann Brochs Der Tod des Vergil und Thomas Manns Doktor Faustus: Ein Dialog?*, S. 254.

³⁴⁴ Vgl. hierzu Picht, B.: *Erzwungener Ausweg*, S. 49.

Zusammenspiels von Wissenschaft und Kunst. Vor hier aus führt auch der Weg zu der grundlegenden Inszenierungsform der *Schlafwandler*, in der Broch die klassische Form des Romans mit modernem literarischem Schreiben und ‚essayistischen Einschüben‘ verbindet.³⁴⁵

Zugleich stellt sich das Problem des Fehlens evidenter Einheitlichkeit innerhalb der Epoche, dem literarisch Rechnung getragen werden musste. So ist der erste Teil der Romantrilogie noch in Anlehnung an das traditionelle Romanerzählen geschrieben. Das stilistische Spektrum im zweiten Teil zeigt die ausbrechenden anarchischen Zustände, welche das Individuum prägen und überfordern. Im dritten Teil ist es gerade der sachlich-nüchterne Stil, welcher die ‚rationale‘ Unmoralität des Protagonisten so eindringlich schildert. Somit ist die Erzählinszenierung zentrales Interpretament des Entwurfs der Epoche: Das feste Gerüst eines einheitlichen Weltbildes hat sich aufgelöst; die Charaktere in den Romanen sind Ohnmächtige und Abhängige der äußeren Umstände.

Dabei stellt sich für den Leser die Frage, inwieweit die von Broch geschilderte Realitätswahrnehmung der Protagonisten nicht so zugespitzt ist, dass sie in Bezug auf die Geltung von Brochs Wertesystem zu kritischen Infragestellungen seitens des Lesers führt. In den *Schlafwandlern* soll aber als gerade auch erkenntnistheoretischem Roman, in Verbindung mit der Polyhistorisierung, Urteilsbildung ermöglicht werden. Dabei bereitet aber erst das im Roman vergegenwärtigte zeitgenössische Geschehen – flexibel in Sujet und Gestalt der drei Teile des Romans – letztendlich den Boden der Zeitdiagnose und ist Auslöser für diese Erkenntnisprozesse.

Broch hat stets auf seine Prägung durch die idealistische Philosophie Immanuel Kants aufmerksam gemacht. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Broch dabei weniger vom neukantianischen Streben nach sachlich-methodischen Anknüpfungspunkten für die modernen Wissenschaften geprägt war; vielmehr galt seine Aufmerksamkeit den ethischen Prinzipien, eng verbunden mit dem Leitbild von der Mündigkeit des Individuums. In diesem

³⁴⁵ Der zeitgemäße Roman soll klassisch-modern sein. Dabei stellt sich Broch das Problem der Abbildbarkeit von Realität durch Worte bzw. die Frage, ob das Medium Roman noch in der Lage ist, der Komplexität der Wirklichkeit Herr zu werden. (Vgl. Bezug nehmend auf Hermann Broch Schmidt-Schütz, E.: *Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne*, Frankfurt am Main 2003, S. 39.)

Sinne scheint für Broch die ethische Botschaft einer neuen Weltanschauung für eine neue Gesellschaft Priorität zu haben.³⁴⁶

Im Vergleich der Romane *Der Zauberberg* und *Ulysses* erläutert Hartmut Reinhardt:

Es handelt sich um Zeitromane, in denen Epochenprobleme verhandelt werden, die in der Bindung an individuelle Exponenten gleichwohl in ihrem transindividuellen Charakter erscheinen. Und beide Romane versuchen sich zwischen Realismus und Metaphysik an experimentellen Initiationen, an der Einweisung in neue und erst im Aufbrechen der gewohnten Wahrnehmungsmuster zugänglich werdende Erfahrungen, um ein Hoffnungspotenzial für die geschichtliche Zukunft sichtbar und formulierbar zu machen. Wir haben es hinsichtlich der Epochenthematik und auch der je eingesetzten künstlerischen Mittel mit exponierten Repräsentanten des „klassisch-modernen Romans“ zu tun.³⁴⁷

In dieser vergleichenden Sicht ist für Brochs Diagnose der Epoche mit dem Ziel zukunftsweisender ‚Überwindung‘ seine Einbeziehung des Mythos, gerade in dessen differentem Gebrauch gegenüber Mann und Joyce von besonderer Bedeutung. Insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Literatur James Joyces wuchs in Broch die Absicht, sich in seinen Romanen der mythischen Darstellung zu bedienen. Im Kontext auf seine Erkenntnis, dass zu Zeiten eines fundamentalen Kulturumbruches stets, von den Erzählern und Dichtern über diese Zeit, ein Mythos heraufbeschworen wurde, möchte Broch einen solchen Mythos initiieren, um eine Zeitenwende herbeizuführen.³⁴⁸

Broch sah sich dabei als einsamer Wegbereiter, denn den vorhergehenden zeitgenössischen Romanen, die sich des Mythos bedienten, bescheinigt er keine reale Auswirkung auf die Gesellschaft, sondern nur eine Darstellung mythischer Vergangenheiten, wie Durzak geltend macht:

Während er bei Mann und Joyce den „religiösen Nihilismus und Relativismus der Zeit“ in der Gestaltung dominieren sieht, gehört für ihn zum Begriff des Mythos das Element der Utopie, die

³⁴⁶ In diesem Zusammenhang erhält Hermann Brochs Prägung durch Otto Weininger eine besondere Bedeutung. Für die Beeinflussung der Literatur Brochs durch Kants Philosophie und Weiningers Gesellschaftsvorstellung vgl. Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart 1968, S. 16-21.

³⁴⁷ Reinhardt, H.: *Vom „guten Willen“ zur Konstruktion des „Ethos“*, S. 240. Vgl. bezüglich der Gemeinsamkeiten zwischen *Zauberberg* und *Schlafwandler* Koopmann, H.: *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch*, Stuttgart 1983.

³⁴⁸ Gottwald, H.: *Der Mythosbegriff bei Hermann Broch*, in: Angelova, P. / Gruber, M. / Lützel, P. M. (Hg.): *Elias Canetti und Hermann Broch*, St. Ingbert 2009, S. 151f.

Vorahnung einer neuen ethischen Werthaltung: „Die mythische Gestalt aber ist immer eine des Trostes und der Religion.“³⁴⁹

Der Mythos im *Ulysses* stellte für Broch eine traditionsbehaftete Mythologisierung der Vergangenheit dar.³⁵⁰ Die andere Position Brochs – in Bezug auf den Mythos – wird ganz deutlich in seiner Einschätzung von Kafka, in dessen ernüchternder Darstellung er einen Gegenmythos geschaffen sah. Eine derartige Literarisierung durch Mythen hätte die Möglichkeit mit der neuen Zeit gestalterisch und human umzugehen. In den Formen polyhistorischen Erzählens soll diese Vorstellung von Humanität und Einheit initiiert werden. Der Ausdruck dieser Einheitlichkeit kumuliert in dem, was man das ‚Sinnkonzentrat‘ des Mythos nennen könnte. In Bezug auf den Mythos ist es, mit Brochs Worten, der „traditionelle Mythos“³⁵¹, welcher noch bei Mann und Joyce literarisch verarbeitet wird. Der neue Mythos soll dagegen mit sämtlichen tradierten mythischen Vorstellungen brechen und eine Bewusstseins-ebene für die Untrennbarkeit von Mythos und Logos schaffen.³⁵²

Dieser von Broch so gegen die Zeittendenzen des Werteverfalls intendierte ‚Gegen-Mythos‘ sei in den Dienst einer modernen Aufklärung zu stellen, dem modernen Individuum soll seine erlangte Unmündigkeit vor Augen geführt werden, welche sich in der extrem zunehmenden Komplexität der modernen Gesellschaft herausgebildet hat.³⁵³ Die Literarisierung der Ohnmacht und Hilflosigkeit des Individuums soll nicht nur eine realistische Darstellung von zeitgenössischer Zuständlichkeit sein, diese schonungslose Bestandsaufnahme soll vielmehr die Basis für daraufhin folgende Wege aus der Unmündigkeit sein.

Manns Mythos-Vorstellungen waren eng mit seiner Auffassung von „Klassik“ verbunden. Die „Zeitlosigkeit“ und die „Wiederkehr“ seien es, welche die klassischen Werke zu einem Mythos machen. So schreibt Thomas Mann über „das Klassische“, es sei

³⁴⁹ Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart 1968, S. 67.

³⁵⁰ Gottwald, H.: *Der Mythosbegriff bei Hermann Broch*, S. 151.

³⁵¹ Vgl. hierzu Broch, H.: *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt am Main 2001, S. 164f.

³⁵² Vgl. hierzu Durzak, M.: *Hermann Broch*, S. 71.

³⁵³ „Brochs Vorstellung, dass es die Aufgabe der Moderne ist, einen Gegenmythos zu schaffen, lässt sich (...) einordnen in Äußerungen und Texte anderer moderner Autoren. Nicht nur Kafka und Joyce, auch Döblin und die französischen Surrealisten wären zu nennen. In dieser Hinsicht ist Brochs Konzept eindeutig von der Thomas Mannschen Ironie abzugrenzen. Während sich für Th. Mann die Kunst an moralischen Grundsätzen orientieren soll, die in der ironischen Distanz als Stilform zum Ausdruck kommen, geht Broch (...) einen anderen Weg. Seine eher konservative Haltung in der Ausrichtung der Kunst an Moral und Erkenntnis wird hier ergänzt durch eine moderne Antwort auf den Symbolismus. Dagegen lehnt Thomas Mann den Symbolismus generell ab.“ (Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007, S. 96f.)

die anfängliche Gründung einer geistigen Lebensform durch das Lebendig-Individuelle; es ist ein erzväterlich geprägter Urtypus, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird – ein Mythos also denn der Typus ist mythisch, und das Wesen des Mythos ist Wiederkehr, Zeitlosigkeit, Immer-Gegenwart.³⁵⁴

Der Mannsche Mythos-Gebrauch ist demgemäß eng mit der Erschaffung einer überzeitlichen Darstellung in der Form der Wiederkehr verbunden. Damit scheint eine Nähe in der Mythenverarbeitung zu der James Joyces im *Ulysses* und dessen ‚Folie‘ der homerischen Odyssee gegeben zu sein. Allerdings nicht – im Gegensatz zu Hermann Broch – in Anlehnung an den *Ulysses*: „Thomas Mann hat wiederholt versichert, er habe (...) James Joyces 1927 in deutscher Übersetzung erschienenen epochalen Roman nicht gekannt ...“³⁵⁵

Thomas Mann sah sich nicht in der Tradition des großen Wegbereiters *Ulysses*; sein offenes Desinteresse an diesem Werk kann auch als Wunsch interpretiert werden, ein eigenes künstlerisches Schreiben zu entwickeln, welches nicht einem zeitgenössischen Vorbild folgt. Bekanntlich verhält es sich mit Broch entschieden anders. Mandelkow etwa sieht vor allem den *Esch*-Roman durch James Joyces Literatur geprägt. Weiter geht die zeitgenössische Veröffentlichung von Vietta aus dem Jahre 1934, mit der Auffassung, dass die *Schlafwandler* ohne den *Ulysses* nicht denkbar seien.³⁵⁶ Broch selbst hat bestritten, James Joyce nachzueifern; vielmehr sei sein Œuvre von einer steten Suche in der Kunst, Politik, Philosophie und Mathematik gekennzeichnet, sodass eine Zuordnung auf ein bestimmtes Vorbild zu einseitig sei. So ist beispielsweise von Stössinger auf die Einseitigkeit des interpretatorischen Joyce-Einflusses in der Broch-Forschung aufmerksam gemacht worden³⁵⁷ oder aber – bei Ziolkowski – gar keinerlei Beeinflussung in der literarischen Spätphase Brochs konstatiert worden.³⁵⁸ Tatsache ist, dass sich Hermann Broch mit keinem anderen Autor so sehr beschäftigt hat wie mit James Joyce. Dabei sah Broch im *Ulysses* das prototypische Modell des modernen Romans.³⁵⁹

³⁵⁴ Mann, T.: *Rede über Lessing*, GKFA Bd. 14, S. 244.

³⁵⁵ Selbmann, R.: Realistisches Schreiben im Zeichen des Idealismus? Zur literarischen Rezeption der Weimarer Klassik in der Weimarer Republik, in: Kyora, S. / Neuhaus, S. (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg 2006, S. 18.

³⁵⁶ Vgl. Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1975; vgl. Vietta, E.: *Hermann Broch*, in: *Neue Rundschau* 45.5 (1934), S. 619.

³⁵⁷ Vgl. Stössinger, F.: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Gestalten und Strukturen*, (Hg.) Friedmann, H. / Mann, O., München 1967.

³⁵⁸ Vgl. Ziolkowski, T.: *Zur Entstehung und Struktur von Hermann Brochs ‚Schlafwandlern‘*, Köln 1972. Ziolkowski sieht kaum eine Beeinflussung der *Schlafwandler* durch den *Ulysses*.

³⁵⁹ Die Übersetzung ins Deutsche von 1928 ermöglichte dem des Englischen nicht ausreichend mächtigen Broch, den Zugang zum zentralen Roman von Joyce. Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, S. 80.

Broch erkannte in Joyces *Ulysses* den Versuch eines neuen Ausgleichs der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, und prinzipiell zwischen Subjektivität und Objektivität. Der Subjektivität des Ich-Erzählers, welche im Roman des 19. Jahrhunderts oft als Objektivität ausgegeben wurde, stelle Joyce multiperspektivische Erzählformen entgegen, die konstitutiv für den *Ulysses* seien.³⁶⁰ So sah Broch im *Ulysses* die Komplexität der Realität in einem literarischen Kunstwerk stimmig dargestellt. Das Hauptaugenmerk legte er dabei auf das künstlerische Handwerk des Autors, auf die architektonische Machart; denn seine Stimmigkeit erhält der Roman, nach Broch, vor allem durch sein austariertes Bezugssystem von Sprachstilen, Leitmotiven und Symbolketten. Diese Darstellung aber ist es, nach Brochs Einschätzung, welche Überzeitlichkeit und Einheit vermittelt; es entstehe so auch das Gefühl für eine neue persönliche Perspektive und für Offenheit gegenüber einer – von Broch in Bezug auf Joyce konstatierten – humanen Botschaft.

Die Utopie, gegenüber der verlorenen eine neue Totalität im modernen Roman aufleben zu lassen, ist für Broch eine Intention, die auch aus dem ‚Vorläufer‘ *Ulysses* entsprungen ist. Broch urteilt aber, dass Joyces Versuch der Darstellung eines neuen Totalhorizontes letztendlich einen unzureichenden Eindruck hinterlässt, da im *Ulysses* gerade auch die Unzulänglichkeit von Sprache gegenüber der Wirklichkeit inszeniert wird. Brochs Absicht seinerseits, einen literarisch-künstlerischen Totalhorizont wiederherzustellen, erreicht sein Ziel allerdings auch erst als unerschütterlich zielgerichtetes Unterfangen im ethischen Bereich seiner Werttheorie.

Zur Prägung von Broch und seinem Werk durch das Œuvre von Joyce kann – trotz der unterschiedlichen Auffassungen innerhalb der Forschungsliteratur – ein immenser Einfluss von Joyces künstlerischer Ästhetik konstatiert werden:

„Das erscheint als Äußerlichkeit, ist vielleicht aber darum wichtig, weil die Funktionalität der Bild- und Motivzusammenhänge im *Ulysses* gerade die Kenntnis der sprachlichen Details voraussetzt. Broch ist auf Grund dieser Tatsache weniger in der Lage gewesen, die schriftstellerisch-handwerkliche Seite des *Ulysses* zu beachten als Absicht und Ziel des Romans im Allgemeinen.“

³⁶⁰ Diese Interpretation Brochs zum *Ulysses* ist vor dem Hintergrund seiner eigenen Auffassung von modernem Zerfall und Neuausrichtung zu sehen: Der *Ulysses* war insofern ein Leitbild für Broch, um mit dem traditionellen Roman zu brechen und dem einen polyhistorischen Roman gegenüber zu stellen. Broch postuliert keine kategorische Ablehnung des traditionellen Romans, aber seiner Meinung nach ist in der modernen Zeit die geschlossene Darstellung der höheren und gebildeten Gesellschaftsschichten nur noch ein Anachronismus. Die adäquate Darstellung der zeitgenössischen Wirklichkeit soll das Ziel des neuen Romans sein. Die Begründung dafür ist auch: Die ideelle Verkörperung eines Wertenzentrums war, nach Broch, im Mittelalter gegeben. Es gab einen unangefochtenen obersten Wert: den christlichen Gott. Durch Renaissance und Aufklärung wurden die alten Werte in Zweifel gezogen und letztendlich marginalisiert. In diesem Sinne ist für Broch auch der traditionelle Roman vom *Zerfall der Werte* geprägt.

Überblickt man die romanästhetische Auseinandersetzung Brochs mit Joyce, so ist ihre Bedeutung für die theoretische Klärung seines eigenen Kunstwillens nicht hoch genug einzuschätzen. Auch wenn Broch sich nicht in allen Zügen mit Joyce einig erklärt (...) so weiß er sich in der generellen Absicht mit Joyce einig und bezeichnet ihn nicht von ungefähr als sein „schriftstellerisches Über-Ich“.³⁶¹

Brochs Sicht, Joyces Vorbildfunktion als Konstrukteur des modernen Romans betreffend, hat sich aber auch gewandelt. Dass seine Prosa nicht einfach der von Joyce nachstrebt, hat Broch selbst betont. Während es im Jahre 1930 durchaus noch sein schriftstellerischer Ehrgeiz war, dem *Ulysses* etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen, stellte er über zwanzig Jahre später fest, dass es nicht seine Absicht sei, Joyce nachzufolgen.³⁶² Dies hat nicht zuletzt mit einer gewissen Distanzierung von Joyce in dem Sinne zu tun, dass Broch nicht mehr vor allem das Ästhetische gegenüber der Ethik als eine zeitgemäße Form des modernen Ausdrucks verstand.³⁶³ Wenn Broch jedoch den *Ulysses* als unerreichbare Darstellung dessen, was in einem Roman überhaupt darstellbar ist, emporhebt, bleibt dieser Roman für Broch eben nicht nur ein Sonderfall, sondern auch ein Leitbild.³⁶⁴ Sicher ist, dass Joyces Schreiben im *Ulysses* den Weg für Brochs Intention ebnete – für seine Form des eine Totalperspektive darstellenden Romans.

Der Vergleich kann am Beispiel des Huguenau-Romans präzisiert werden: Die Kapitel im *Huguenau*-Roman, ob sie nun – wie man pointieren könnte – die ‚völlige Emotionalität‘ oder die ‚absolute Rationalität‘ thematisieren, sind Berichte über die Einsamkeit des Individuums in der modernen Zeit. Ob nun das „Heilsarmeemädchen“ sich von seinen religiösen Gefühlen leiten lässt und an der Realität scheitert, oder der *Zerfall der Werte* essayistisch analysiert wird, letztendlich wird eine ohnmächtige Hilflosigkeit des modernen Menschen diagnostiziert.

³⁶¹ Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart 1968, S. 94.

³⁶² Brochs Bemühen, den Unterschied zu Joyce deutlich zu machen, geht sogar so weit, dass er den mythologischen Odysseus-Rahmen, der in den *Ur-Huguenau* hineingearbeitet ist, „mit Rücksicht auf den ‚Ulysses‘“ (GW 8, S. 28) entfernte. (Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart 1968, S. 102.)

³⁶³ Vgl. Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart 1968, S. 95.

³⁶⁴ Ziolkowski vertritt die Meinung, dass der *Pasenow* und der *Esch* erst zwischen den beiden *Huguenau*- Fassungen geschrieben wurden. Dies wiederum würde bedeuten, dass das Konstrukt des *Ulysses* keinerlei Einfluss auf die *Schlafwandler* hatte. Vgl. hierzu Ziolkowski, T.: *Zur Entstehung und Struktur von Hermann Brochs „Schlafwandlern“*, Köln 1972, S. 50. Dagegen erscheint Durzaks These plausibler dergestalt Broch Philosophie und Ausdrucksformen nutzt, welche im *Ulysses* vorgezeichnet, in den *Schlafwandlern* noch eingängiger literarisiert wurden. Vgl. hierzu Durzak, M.: *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart 1968, S. 101. Mandelkow ist gar der Meinung, dass der *Huguenau* sich bewusst an den *Ulysses* anlehnt; dies jedoch in dem Sinne, dass Broch auch politisch-gesellschaftliche Intentionen verfolgt. Was die Parallelen zwischen *Ulysses* und *Schlafwandlern* anbelangt, verweist Mandelkow auf die Figurengestaltungen des Annoncenaquisiteurs Leopold Bloom und dem Buchhalter August Esch, die er, betreffend „Milieuschilderung“ und „typologische Überhöhung“, als ähnlich gestaltet sieht. Vgl. hierzu Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1975, S. 94.

Die einzelnen Individuen handeln jeder für sich durchaus stimmig und rational; es sind die unterschiedlichen und auch konträren Wertorientierungen der Figuren, welche die Unvereinbarkeit und Konfrontation zur Folge haben. Indem Broch den Bereich zwischen den Antipoden Emotionalität und Rationalität literarisch ‚abdeckt‘, zeigt sich das ganze Ausmaß dieser Gesellschaftsumwälzung. In diesem Zusammenhang ist Brochs Absicht einer Weiterentwicklung von Joyces literarischen Ausdrucksformen erkennbar. Es sollen nicht nur alle denkbaren Stile des Romanschreibens durchlaufen werden und auch antagonistische Stilmittel gegenübergestellt werden (wie im *Ulysses* etwa der ‚katechetische‘ Stil in der *Ithaka*-Episode gegenüber dem ‚weiblichen‘ Monolog in der *Penelope*-Episode), sondern Broch möchte die Umfassendheit der neuen gesellschaftlichen Zustände anhand von multiplen literarischen Stilen versinnbildlichen, um dann zur Änderung dieser Zustände aufzurufen.

Hermann Broch war – verglichen mit zeitgenössischen Schriftstellern – vom Willen zur Überwindung des gegebenen Weltzustandes getrieben. Zwischen den Polen von – so Frank / Scherer – ‚Vorzivilisatorischem‘ und ‚Überzivilisatorischem‘ sucht Broch nach einer werthaltigen Perspektive, welche in spezifischer Weise mit den tradierten Modernitätsvorstellungen bricht. Dies laufe auf eine Verbindung zwischen Realismus und erneuerter Modernität hinaus; eine Art moderner ‚komplexer Realismus‘.³⁶⁵

Brochs komplexer Realismus richtet sich gegen die Verselbstständigung des erzählten Details, aus der die anti-mimetischen Verfahren der Moderne ihre Energie bezogen haben. Denn Broch deutet das Ende des mimetischen Illusionismus zugleich als notwendiges Ende jeglicher ‚materieller Wertethik‘.³⁶⁶

Letztendlich verweist Brochs Darstellung eines komplexen Realismus mit diesem Romanerzählen auf eine Gesellschaft, in der die Pluralität der Wahrnehmungen, Interpretationen und Handlungen die Unmündigkeit des Individuums nahelegen. Daraufhin zeigt Broch Wege aus dieser Unmündigkeit auf, dargestellt als künstlerisches Erzählen und Philosophieren eines neuen Wertegerüsts. Anders gesagt: Indem ein umfassendes Verständnis von interdependierenden Komplexitäten möglich wird, sind Brochs ‚Wege aus der Unmündigkeit‘ besonders deutlich sichtbar – und erscheinen ihm dringend erstrebenswert. In diesem Kontext werden die *Schlafwandler* zu einem Wegweiser für das moderne

³⁶⁵ Vgl. Frank, G. / Scherer, S.: *Komplexer Realismus in der Synthetischen Moderne: Hermann Broch – Rudolf Borchardt*, in: Kyora, S. / Neuhaus, S. (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg 2006, S. 111-122.

³⁶⁶ Frank, G. / Scherer, S.: *Komplexer Realismus in der Synthetischen Moderne*, S. 117.

Individuum. Diese Wegweisung mittels des Wertegerüsts artikuliert sich zugleich entschieden – implizit wie auch zugespitzt – als zur Darstellung gebrachte Beurteilung des vergegenwärtigten Zeitpanoramas.

2.3.2. Das Ende der Epoche (Broch): Anarchie – Nullpunkt – Neuordnung

Die in den Schlafwandlern von Broch herbeigeführte Diagnose, des als Roman zur Anschauung gebrachten Zeitpanoramas, tritt beispielhaft in Erscheinung in der Figur des Huguenau. Das vordergründig sachliche Denken und Handeln Huguenaus, welches ihm selbst stets stimmig und nachvollziehbar erscheint, ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die aus einer amoralischen eine unmoralische werden lässt. Anhand der Illusion einer sachlich aufgeklärten Wiedereinkehr von Ordnung – von Huguenaus unumwundenem und diesseits bezogenem Denken verkörpert – entsteht vorderhand der Eindruck eines neuen und tragfähigen Ordnungsgerüsts, das nach der *Anarchie* des *Esch*-Teils neue und ordnende Werte schafft. Was allerdings schon eingangs eine ernüchternde merkantile Ausrichtung zu haben scheint:

Die nüchterne, nur auf kommerzielle Ausbeutung und bürgerliches Wohlansehen gerichtete Weltanschauung Huguenaus findet in dem Stil, in dem seine Lebenswelt sich erzählerisch darstellt, ihren adäquaten Ausdruck.³⁶⁷

Diese Ordnungssillusion zerplatzt, indem Huguenau als vollkommen unmoralischer und traumloser Mensch, als der Antichrist dargestellt wird. Nach einer irritierend ruhigen Phase der scheinbaren Ordnung und Stimmigkeit entlädt sich eine exzessive Barbarei in Form des Krieges im Allgemeinen; des Mordes und der Vergewaltigung seitens Huguenaus im Einzelnen. Im *Huguenau*-Roman ist der Werte- und Weltzerfall an seinem Höhepunkt angelangt, dergestalt, dass der ‚Nullpunkt‘ jeder werthaltigen Gesellschaftsvorstellung erreicht ist.

Von diesem Punkt aus beginnt das Revolutionäre in Form des Endes des Ersten Weltkrieges und den sich daraufhin bahnbrechenden neuen politischen, gesellschaftlichen und darin auch ‚philosophischen‘ Strömungen und Geisteshaltungen. Auf der gesellschaftspolitischen Ebene bedeutet dies ein Ende der Wertvorstellungen, welche auf tradiertem humanen Denken und

³⁶⁷ Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1962, S. 135.

Empfinden fußen. An diesem Punkt postuliert Broch sein neues Wertesystem, welches – wie oben in seiner Problematik diskutiert – das Vakuum des Verlustes von tradierten Vorstellungen ausfüllen soll. Indem so die Endzeitstimmung des *Fin de siècle* im Grauen des Krieges ihre reale Bestätigung gefunden hat, wird es möglich, dass Broch auf das brutale Chaos eine Hoffnung folgen lässt – in der Erwartung auf eine der Not gehorchende Bereitschaft, einen Neuanfang zu wagen.

Broch lässt das Kriegsgeschehen mehr im Hintergrund des *Huguenau*-Romans spielen; die der Wertfreiheit Huguenaus folgenden Gewalthandlungen stehen dabei im Mittelpunkt, für die der Krieg den apokalyptischen Hintergrund bildet. Was Broch hier erzählt, richtet sich darauf die letzte Konsequenz vom Zerfall der Werte zu verdeutlichen, indem er – als Huguenau personifiziert – so den Zeitgeist überhöht und dramatisch auf die Spitze treibt: Das scheinbar rationale Nutzdenken lässt Broch – in letzter Konsequenz – in eine unmenschliche Barbarei einmünden. Von den anachronistischen Vorstellungen Pasenows, über den ohnmächtigen Eskapismus Eschs hinaus, wird die Illusion Huguenaus zur Wahnvorstellung. Die noch als menschliche Unzulänglichkeit verstehbaren Verwirrungen Pasenows und Eschs werden bei Huguenau zur brutalen Realität. Die Relativierungen durch die Brüche und Irritationen innerhalb der *Romantik* und der *Anarchie* führen in der *Sachlichkeit* zum illusionsbrechenden und letztendlich zu brutalem Verhalten führenden Erwachen. Diese Chronologie soll im Folgenden rekapituliert werden.

Die instinktive Abwehrhaltung Pasenows gegenüber den neuen Realitäten, gegenüber dem Verlust alter Ordnungen und Gewissheiten, ist bei Esch einer fast vorbehaltlosen Annahme der Realität gewichen. Dabei ist Esch jedoch keineswegs in der Lage, die vermeintliche Realität zu deuten oder gar zu handhaben; seiner Logik gemäß muss jeder Vorgang seinen letztendlichen Sinn haben, muss in ein großes Konzept zu deuten und einzuordnen sein, an dem Esch sich orientiert. So kommt es, dass das ‚buchhalterische Denken‘ Eschs genauso unzeitgemäß, genauso tragikomisch ohnmächtig wirkt, wie Pasenows religiöse Weltvorstellungen.

Wenn Esch seinen Lebensweg bis ins Kleinste vorausplanen möchte, wenn er für jede geplante Tat eine antizipierte Wirkung erwartet, so erscheint diese Übersteigerung von Logik und Rationalität gegenüber den Komplexitäten der Realität als unzureichend und irreführend. Hinzu kommt, dass Esch keineswegs so rational ist, wie er glaubt. Er kann den alten

religiösen Instinkten nicht entkommen, wenn sein Unterbewusstsein die Zirkusaufführung, in der die junge Ilona sich den Messerwürfen ausgesetzt sieht, als eine Art Kreuzigung wahrnimmt und er den Drang verspürt, sie zu erlösen. Die Wahrnehmungen von Pasenow bzw. Esch sind somit tradierte Verhaltensmuster, welche intellektuell rationalisiert und scheinbar sachlich plausibilisiert werden.

In ihrer Konsequenz verurteilen derartige Verirrungen des Individuums, angesichts der fragmentierten Komplexität der modernen Zeit, in welcher Ursache und Wirkung nicht kausal und die Zusammenhänge multipel erscheinen, zur Hilflosigkeit und zur Ohnmacht. Was die Disposition schafft, wie Esch in tradierte religiöse Vorstellungen oder in utopische Tagträume zu flüchten. Die Grabowsky-Hotamanidis als „radikale Transzendenz“ beschreibt:

Die Hinwendung auf radikale Transzendenz, wie Esch sie vollzieht, hat zur Folge, dass der Protagonist sich buchstäblich ‚versteigt‘, wo sie dazu führt, dass er seine Anstrengungen auf die „Löslösung aus dieser irdischen Gemeinschaft“ richtet. Als vorzüglichen Ausdruck seiner gnostischen Daseinshaltung bringt Esch nunmehr seine gegenweltliche Orientierung auf den Punkt, wenn er feststellt: „Die Wahrheit hat mit der Welt nichts mehr zu tun“. Damit bleibt der antithetische Dualismus von Immanenz und Transzendenz, den das gnostische Denken impliziert, erhalten.³⁶⁸

Dieser von Grabowsky-Hotamanidis beschriebene antithetische Dualismus ist einer der zentralen Gründe für empfundene Entfremdung und Hilflosigkeit, welche das moderne Individuum prägen und leiten. Letztendlich führen Entfremdung und Hilflosigkeit zur eskapistischen Träumerei; die Zeit gebiert Menschen, welche zwischen Verzweiflung und Trost schwankend zu Schlafwandlern werden, deren Extremform in der Figur des Huguenau verdeutlicht wird:

In Huguenau als dem Protagonisten des 3. Romans verkörpert sich die Notwendigkeit des „radikalen Bis-zu-Ende-gehen(s)“ des Weges durch die Entfremdung bis dorthin, wo die „Kruste“ der Verdinglichung „vor innerer Leere“ von selbst platzt (Lukács), erreicht jener unausweichliche „Durchmarsch durch das Nichts“ in dessen Notwendigkeit sich Broch mit Lukács und Bloch einig weiß, seinen Kulminationspunkt. In einer Vorausdeutung von Eschs Ermordung durch Huguenau formuliert Pasenow: „Je ärger das Übel, je tiefer die Finsternis, je schärfer das sausende Messer, desto näher das Reich der Erlösung“.³⁶⁹

³⁶⁸ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 98f.

³⁶⁹ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, S. 101.

Mit Huguenau ist der Sinngehalt von ‚Erlösung‘ aber nicht mehr gegeben. Die Person Huguenau hat nichts Transzendentes mehr an sich, sie ist völlig gegenwartsbezogen und pragmatisch.³⁷⁰ Das fungiert als Verdeutlichung der Charakteristik dieser, nach Broch, extremen Form des modernen Menschen: Er ist vollkommen losgelöst von Traditionen und Wertbindungen, er steht für eine Person gewordene sachliche Weltlichkeit.

Das korrespondiert mit der Technisierung und Objektivierung als Ergebnissen des Fortschrittes durch die Maschine und des Drangs nach Ausweitung der Grenzen von technischer Machbarkeit.³⁷¹ Huguenau ist durch diese veränderte soziale Umwelt so sehr geprägt, dass das Selbstverständnis von Pasenow wie aus einer längst vergangenen Zeit erscheint, und Esch – geprägt von den Brüchen und Ungereimtheiten der Übergangsphase zu dieser Moderne – als gereizt erscheint und nicht in der Lage ist mit dieser Realität zurechtzukommen.

Broch lässt bewusst diese drei Protagonisten im *Huguenau*-Roman hauptsächlich separiert voneinander auftreten: Die von ihren Erfahrungen geprägte Kluft zwischen den Figuren als Repräsentanten jeweils ihrer Zeit ist so groß, dass sie kaum miteinander agieren und kommunizieren können. Dort wo diese Figuren miteinander in Dialog treten, kommt eine Fülle von mentalen Disparitäten der unterschiedlichen Generationen zum Vorschein. Nicht zuletzt sind es auch die unterschiedlichen sprachlichen Ausdrucksweisen der drei Protagonisten, welche die Polyhistorie des Romans ausmachen. Die insofern unabhängig erscheinenden Erzählungen sind, wenn sie als Ganzes betrachtet werden, mit allen ihren Widersprüchen und Unvereinbarkeiten, aber gemeinsam Ausdruck der Epoche:

Die Divergenz von Denken und Sein, Geist und Leben ist in dieser historischen Phase so tiefgreifend, dass der Roman die Geschichte ihrer jeweiligen Repräsentanten nicht mehr in einer umspannenden Handlung darstellen kann, sondern sie in der Form voneinander unabhängiger Erzählungen in den Blick bringen muss, deren Beziehung zueinander das Epochentotalität stiftende Erzählverfahren des polyhistorischen Romans herstellen soll.³⁷²

³⁷⁰ Vgl. Lützel, P. M.: *Hermann Broch – Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, München 1973, S. 101.

³⁷¹ Vgl. Lützel, P. M.: *Hermann Broch – Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, München 1973, S. 98ff, vgl. Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 103.

Broch lässt Esch die Maschine gar als das moderne Symbol für das Böse beschreiben: „Manchmal ist es, als sei die Welt nur eine einzige furchtbare Maschine, die nie still wird (...) oh, die Maschine ist das Böse und das Böse ist die Maschine. Ihre Ordnung ist das Nichts, das kommen muss ...“, *KW I*, S. 556.

³⁷² Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 103f.

Eben diese Wandlungen und Entfremdungserscheinungen der modernen Zeit sind aber für Huguenau gar nicht wahrnehmbar. Im Gegensatz zu Pasenow und Esch hat er die gesellschaftlichen und psychologischen Umstände so sehr verinnerlicht, dass ihm Alternativen nicht annehmbar sind und er gar nicht auf die Idee kommt, dass es welche geben könnte. Die Kritik am materialistischen Huguenau ohne ideelle Werte äußert Broch, indem er diese Denkungsart bis ins Äußerste treibt: Huguenaus Tat, die Ermordung Eschs, ist von vermeintlicher Rationalität getragen. Ohne ideelle Werte – so insinuiert es Broch – wird der moderne Mensch zur Maschine, seine Taten sind von jeglicher Humanität losgelöst, was letztendlich nur zu dem führen kann, was Broch dann auch als Hintergrund für Huguenaus Mord an Esch über die Anarchie der Werte hinaus inszeniert: die Apokalypse.

Unwiederbringlich entschwindet ihm das Gewesene, uneinbringlich entweicht ihm das Künftige, und das Dröhnen der Maschinen weist ihm keinen Weg zu dem Ziel, das unerreichbar und küstenlos im Nebel der Unendlichkeit die schwarze Fackel des Absoluten erhebt. Furchtbare Stunde des Todes und der Zeugung! Furchtbare Stunde des Absoluten, getragen und ertragen von einem Geschlecht, das sich ausgelöscht hat ... (KW 1, S. 713)

Den Anfang der Genealogie der Apokalypse bildet die Isolation des Individuums. Infolge der sukzessiv zunehmenden Irritationen und Widersprüchlichkeiten der Moderne zieht sich das Individuum in eine Art innerer Immigration zurück. Diese wird bei Broch vor dem Hintergrund von partikularen Weltbildern dargestellt, in denen dieser Rückzug in seinen unterschiedlichen Ausprägungen gezeigt wird. Diese ‚Privatisierung‘ des Erzählens von den Romanfiguren in ihrer Individualität geht aber mit einer Universalität anstrebenden Perspektivierung des Weltbildes einher.³⁷³

Nachdem sich das mündige Individuum herausbilden konnte, sich dann aber mit den Unwägbarkeiten und Widersprüchlichkeiten modernen Erkennens bzw. Gestaltens konfrontiert sah, stilisiert Broch daraufhin etwas, was man vormodernen Universalismus, gar einen ‚prä-aufklärerischen Kollektivismus‘ nennen könnte. Indem das Individuum in der Masse aufgeht, verschwinden die partikularen Weltansichten, die zersplitterte Moderne wird zu einer neuen Einheit zusammengefügt. Dabei richtet Broch sich entschieden gegen ein deterministisches Weltbild, welches – aus dem Naturalismus hervorgehend – ein naturwissenschaftlich interpretiertes Menschenbild verkündet. Die Vorstellung eines

³⁷³ Vgl. Ritzer, M.: *Mythos versus Person: Kafka im Blick Brochs und Canettis*, in: Engel, M. / Lamping, D.: *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, S. 194f.

Menschen, der – mittels Erbanlagen, Milieu und gesellschaftlichen Umständen – determiniert, als Element der Natur dargestellt wird, läuft Brochs Vorstellung vom Menschen als einem vom freien Willen bestimmten Individuum zuwider.³⁷⁴ Dagegen setzt Broch sein Wertesystem, welches dem Individuum ohne determinierte Voraussetzungen offenstehen kann.

Die Zusammenfügung zu einer neuen Einheit zeigt sich gegenüber dem naturalistischen Determinismus insbesondere auch in Brochs Gestaltung der Zeitproblematik. Die Romantrilogie thematisiert einerseits den Zeitraum von 1888 bis 1918 und spezifiziert diesen gleichzeitig mittels ausgesuchter Zeitpunkte (die Jahre 1888, 1903 und 1918). Damit wird der zeitliche Vorlauf in den *Schlafwandlern* so strukturiert, dass die Brüche zwischen den einzelnen Romanen in besonderer Weise die historischen Veränderungen zum Ausdruck bringen, die aber den Zeitgenossen deutlich weniger auffällig werden. Vor dem Hintergrund dieser Zeitdarstellung wird zugleich die Aufhebung der Zeit zu einer indirekten Wirkung des Erzählens, indem erzähltechnisch der Eindruck eines simultanen Nebeneinanders hervorgerufen wird:

Doch es bleibt in den „Schlafwandlern“ nicht beim gedanklichen Postulat, bei der nur gedanklichen Formulierung und Erörterung des Zeitproblems; die Reflexionsebene des Werkes geht vielmehr unmittelbar in die Darstellungsebene über, indem in der erzählerischen Technik selbst Elemente enthalten sind, die auf die Überwindung der Zeit hinzielen. Durch ein überaus kompliziertes Gewebe leitmotivischer Wiederholungen ist hier versucht worden – in Analogie zur Musik – das zeitliche Nacheinander des Geschehens in ein simultanes Nebeneinander zu verwandeln.³⁷⁵

Diese Darstellung des Geschehens als ‚Überwindung der Zeit‘³⁷⁶ ist Moment von Brochs umfassender Reflexion und Diagnose der Epoche. Zugleich bewirkt das Nacheinander des Geschehens der drei Romane eine zeitlich-historisch epochale Repräsentanz der in der Trilogie thematisierten und umfassten Zuständlichkeiten, Werte und Sinnzusammenhänge.

³⁷⁴ Vgl. Bendels, R.: *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ und Robert Musils „Drei Frauen“*, Würzburg 2008, S. 116.

³⁷⁵ Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1962, S. 47.

³⁷⁶ Vgl. zu ‚Überwindung der Zeit‘ Brodsky, C.: *Writing and Building: Ornament in the Sleepwalkers*, Columbia 1988, S. 257-272. Es lässt sich ein zeitlicher ‚Nullpunkt‘ festlegen, der die Rückbetrachtung auf die Verklärung der Vergangenheit und ihre Einheitlichkeit, Sicherheit und Ordnung zulässt; andererseits eine Vorausbetrachtung auf die Ungewissheit der Zukunft und ihre Zersplitterung, Unsicherheit und Unordnung darstellt. Dabei ist zu beachten, dass dieser ‚Nullpunkt‘ nicht statisch ist, sondern – als mit der Zeit fortschreitendes Moment – nicht greifbar erscheint. Auch diese nicht erfassbare Imagination kann als Auslöser des ‚Schlafwandeln‘ verstanden werden. Zum Begriff ‚Nullpunkt‘ vgl. Kubik, S.: *Die europäische Ordnung stirbt ... - Religion und Geschichtskonstruktion im Angesicht der Katastrophe. Eine vergleichende Untersuchung der Romane Die Schlafwandler von Hermann Broch und Das unauslöschliche Siegel von Elisabeth Langgässer*, Frankfurt am Main 2008, S. 71f.

Das in den einzelnen Romanen der Trilogie Erzählte als jeweilige Darstellung von Zeitgeschehen sowie die Übereinsicht der Romane führen einerseits darauf die zeitgenössische Wahrnehmung von Seiten der Figuren zu ersehen, andererseits die philosophische und historische Dimension der Epoche zu reflektieren. Indem Broch das tradierte Konstrukt eines Romans wie im 19. Jahrhundert entwickelt,³⁷⁷ um es dann zu fragmentieren, vermitteln die einzelnen Erzählstränge einen Eindruck von entfernter Zusammengehörigkeit: Lesereindruck ist so, dass hinter der Zersplitterung zeitgenössischen Erlebens doch auch noch eine einheitliche und stimmige Form menschlichen Strebens steht, welche als eine Perspektive für die Epoche gelten kann. Siegel darauf ist – die schonungslose und aufklärerische Analyse der zeitgenössischen Zustände vorangestellt –, dass die Utopie einer denkbaren (religiösen) Erlösung folgt. In Bezug auf die aufklärerische Analyse wendet sich Broch auf das Gewinnen durch Beobachtung objektivierbarer Erkenntnis. Wie Mandelkow es etwa in dieser Weise festhält, dass Broch – einem Naturwissenschaftler gleich – das ‚Versuchsobjekt‘ unter verschiedenen Bedingungen beobachtet und die entsprechenden ‚Reaktionen‘ darstellt.³⁷⁸

Insofern wird im *Schlafwandler*-Roman und dessen Figuren auch nicht ein Diskurs der ‚Gebildeten‘ inszeniert, wenngleich sich Hermann Broch verpflichtet sieht, tradierte Erzählformen des Romans beizubehalten. Jedoch wendet Broch sich gegen jegliche literarischen Bestrebungen, eine elitäre Gruppe des Bildungsbürgertums als Repräsentanten darzustellen und ihre Gespräche zum Zeitgeist der Epoche zu machen:

Die Zeit des polyhistorischen Romans ist angebrochen. Es geht aber nicht an, dass man diesen Polyhistorismus in Gestalt „gebildeter“ Reden im Buche unterbringt oder zu dieser Unterbringung Wissenschaftler als Romanhelden präferiert. Der Roman ist Dichtung, hat also mit dem Ur-Moventien der Seele zu tun, und eine „gebildete“ Gesellschaftsschicht zum Romanträger zu erheben, ist eine absolute Verkitschung. So sehr Gide, Musil, der Zauberberg, in letzter Derivation Huxley als Symptome des kommenden polyhistorischen Romans auch zu werten sind, so sehr finden Sie bei allen diesen die fürchterliche Einrichtung der „gebildeten“ Rede, um den Polyhistorismus unterbringen zu können.

(KW 8, S. 60)

Brochs Vorstellung vom polyhistorischen Romans richtet sich demgegenüber auf einen interdependierenden Ausgleich von erzählerischer Dichtung und philosophischer Reflexion –

³⁷⁷ Vgl. hierzu das Kapitel 2.1.1. „Das epochale Zeitpanorama polyhistorischer Roman“ dieser Arbeit.

³⁷⁸ Vgl. Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman, Heidelberg 1962, S. 61.

mit der Intention, Erkenntnis beim Leser hervorzurufen. Die Darstellung der Gesellschaft soll nicht durch eine elitäre Figurenauswahl verzerrt werden, sondern sich an realen Begebenheiten orientieren; Gedanken und Handlungen der Romanfiguren sollen paradigmatisch die Beweggründe der breiten Gesellschaftsschichten repräsentieren.

Dabei zielt das Erzählen in der *Schlafwandler*-Trilogie immer auch auf eine Bewältigung des Widerspruchs von Einheit und zersplittertem Verfall. Die Zersplitterung der Darstellungsarten und Exkurse einerseits führt dabei letztendlich zu einem Spektrum von Ausdrucksebenen, die in einer Zusammenführung und Verschmelzung im *Huguenau*-Roman münden. Die Figur des Bertrand ist beispielsweise in den ersten beiden Romanen Teil der Figurenkonstellation; sie steht in direkter Beziehung zu den anderen dargestellten Figuren. Im dritten Roman jedoch wird Bertrand zum erzählenden und bewertenden Moment, zu einem an den Diskursen beteiligten und Thematiken einführenden Subjekt. In Brochs montageähnlicher Zusammenstellung der dichterischen und essayistischen Darstellungsformen versucht er das Paradoxon zwischen fragmentiertem Zerfall und darin implizierter Einheit zu ermöglichen, was sich als ein ‚Zerfall-Einheit-Paradoxon‘ zusammenfassen ließe. Dieses kommt erst im *Huguenau* zu seiner vollen Geltung: Die einzelnen Kapitel des *Huguenau*-Romans bilden ein neues, kompositorisch inszeniertes Ganzes, das gerade darin der Umfassendheit und Komplexität der modernen Gesellschaft gerecht zu werden versucht.³⁷⁹

Brochs aufklärerische Analyse und damit seine Diagnose des epochalen Zeitraums formiert sich auch zu Symptomen eines Krankheitsbildes. Dieses wird mittels der eskapistischen Visionen von Pasenow und Esch thematisiert, und die scheinbare Heilung Huguenaus, in Form des sachlichen und traumlosen Menschen, mündet in der Paralyse. Nicht nur die Legitimation des ‚rationalen‘ Denkens und Handelns ist in den Figuren des Romans infrage gestellt; vielmehr ist die subjektive Welterfahrung der Figuren grundsätzlich einer kritischen Prüfung unterzogen. Der schleichende Prozess sich verändernder Wahrnehmung bewirkt Stufen eines Wahnprozesses, der sich – von der Person selbst unbemerkt – ihres Wahrnehmens und Beurteilens bemächtigt. Diese ‚Krankheit‘ ist jedoch nicht in erster Linie als psychischer Verfall des dargestellten Individuums zu verstehen. Als Repräsentanten des Zeitgeistes und der Gesellschaft, die diese Individuen geformt haben, stellen – in sich

³⁷⁹ In diesem Sinne werden ‚erzählende‘ und ‚essayistische‘ Kapitel im *Huguenau* zusammengestellt, indem sie einander abwechselnd dargeboten werden. Einer deutlichen Separation, gar antagonistischen Stellung dieser Kapitel wird damit – zwar im formalen, aber nicht im inhaltlichen Bereich – Vorschub geleistet.

sukzessiv steigernder Weise – Pasenow, Esch und schließlich Huguenau die Verfallsentwicklung der Gesellschaft dar.

Dieser Zerfall des menschlichen Wahrnehmens in den *Schlafwandlern* geht aber zugleich über das Konstatieren von gesellschaftlichen Missständen hinaus; die Infragestellung verlässlicher Wahrnehmung von Wirklichkeit stellt letztendlich auch die tradierten Werte und Gewissheiten infrage. Entsprechend führt Broch für seine Figuren eine fundamental subjektive Sichtweise ein, welche einerseits die Daseinsberechtigung jedes jeweils in sich kohärenten Einzelschicksals vorweist. Angesichts der komplexen Unüberschaubarkeit der gesellschaftlichen Bedingungen, in denen die Figuren existieren, ist es so das jeweilige subjektive Partialwertsystem, welches dem Individuum seinen quasi-metaphysischen Halt gibt.³⁸⁰ Die tradierte Vorstellung von Ganzheit zerfällt in Partialwertsysteme, welche sich wiederum zu dem von Broch intendierten Gesamtsystem zusammensetzen. Diese Darstellungsform hat Broch als „Erweiterten Naturalismus“ erläutert:

Es ist ein erweiterter Naturalismus, der in einem tiefen Sinne die Welt so gibt, wie sie ist, der aber von der Reportage nicht gesehen wird und nicht gesehen werden kann, weil sie von dem starren und dogmatischen Realitätsvokabular nicht loskommt, weil sie nicht vorzustößen vermag in jene Sphäre der traumhaft erhöhten Realität, die nicht mehr in den Vokabeln begründet liegt, sondern in der Logik, (...) in der Architektur ihres Zusammenbaus. (KW 9 / 2, S. 105f.)

Nach der Lossagung von der Religion mit der Tendenz ins relativierende Chaos einzumünden, wird von Broch in Richtung einer derart „traumhaft erhöhten Realität“ eine in diesem Sinne ‚spirituell‘ konnotierte Weltanschauung gesetzt, welche mit der Wertetheorie eine diesseitsbejahende Idee in den Mittelpunkt des Menschenbildes setzt.³⁸¹ Dabei werden die Ansichten und Verhaltensmuster der Figuren erzählerisch so entworfen, dass sie – bei aller Pointiertheit – eine größtmögliche Projektionsfläche bieten sie als im Schlafwandeln vereinte prototypische Figuren der Epoche wahrzunehmen. Ritzer weist darauf hin,

³⁸⁰ Vgl. dazu Mandelkow: „Die Frageketten, die bislang in Gott als dem stilbildenden Plausibilitätspunkt einer monotheistischen Axiomatik zusammenliefen, haben sich „parallelisiert“, sie sind autonom, abstrakt und stillos geworden. Die finale Denkstruktur ist einer kausalen gewichen, die ihre Prägung nicht mehr von einer „Zentralstelle“, sondern vom „unmittelbaren Objekt“ aus erhält.“ (Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1962, S. 162.)

³⁸¹ Vgl. Ritzer, M.: ‚*Wirklichkeiten*‘. *Zum Realismusbegriff bei Hermann Broch und Elias Canetti*, in: Angelova, P. / Gruber, M. / Lützel, P. M. (Hg.): *Elias Canetti und Hermann Broch*, St. Ingberg 2009, S. 200ff.

wie Broch so die Metapher des Schlafwandeln zur existenzialphilosophischen Typologisierung der Romanfiguren verwendet und auf dieser Grundlage die individuell-epochenspezifischen Lebenskrisen synchron und diachron koordinieren kann. Der so kreierte ‚polyhistorische Roman‘ wirkt ‚bildend‘ im Doppelsinn des Wortes: Er dokumentiert die Partikularisierung und erfüllt durch das Gesamtbild der Lebensäußerungen die Mission, jene innere ‚Einsamkeit‘ der Individuen aufzuheben.³⁸²

Auf diese Weise formiert sich mit der Anhäufung von komplexem Chaos zugleich eine dahingehend ‚interdependierende Stimmigkeit‘ innerhalb der modernen Realität.

Eine Neuordnung nach Brochs Absicht hätte zu einer realen Verwirklichung zu führen, die sich in den Dienst der Gesellschaft stellt. Allein schon die Begrifflichkeit von ‚Wert‘, also ‚alles, was Wert genannt wird und Wert genannt zu werden verdient‘ (KW 9 / 2, S. 156), ist für Broch in diesem Sinne ein Bekenntnis zum Leben und anzustreben.³⁸³ Gefährdet sieht Broch diese Verwirklichung durch vielfache Infragestellung und Auflösung eines strukturierenden Wertesystems und eine falsche Ästhetik, welche die ethischen Grundlagen durch Eskapismus in Ästhetik überlagern könnte. Dieser Gefährdung der Wahrnehmung von Wirklichkeit will Broch künstlerisch und darin politisch entgegentreten durch ein primär ethisches und gesellschaftspolitisches Vorgehen als integraler Intention seines Romanerzählens.

In diesem Kontext bezieht sich Brochs ‚Gebotsethik‘³⁸⁴ spezifisch auf das jeweilige Individuum. Beispielsweise werden innerhalb der Essays im *Huguenau* ‚allgemeine Gültigkeiten‘ postuliert, der betont monologische Stil hat eine eindringlich belehrende Wirkung.³⁸⁵ Aus diesem Grund haben Gliederung und Stil der Essays eine geschlossene und sachliche Wirkung. Nach dem Vorbild einer wissenschaftlichen Abhandlung treten die ja gegebenen subjektiven Intentionen hinter den ‚objektiven‘ Schlussfolgerungen zurück. Wobei die ‚rationalen‘ Essays in den *Schlafwandlern* streng von der erzählerischen Handlung getrennt werden, damit die Unterschiede zwischen den Aussagen der Figuren und den Aussagen des Autors unmissverständlich deutlich werden.

³⁸² Ritzer, M.: ‚Wirklichkeiten‘. *Zum Realismusbegriff bei Hermann Broch und Elias Canetti*, S. 98.

³⁸³ Das Ablehnenswerte ergibt sich somit aus dem, was sich diesem Wertesystem entgegenstellt. Vgl. dazu Hermann Brochs Essay *Das Böse im Wertesystem der Kunst* (KW 9 / 2, S. 119-158), von dem Hannah Arendt meint, es enthalte schon „eine beinahe komplette Darstellung“ des Wertesystems, welches in den *Schlafwandlern* in künstlerisch-epischer Form dargestellt wird.

³⁸⁴ Žmegač, V. / Borchmeyer, D.: *Poetik und Geschichte*, Tübingen 1989, S. 422.

³⁸⁵ Vgl. hierzu KW I, S. 618-624.

Das Einbringen einer – in seiner Intention – wirklichkeitsdarstellenden Sachlichkeit erfüllt in einer Zeit, in der Irrationalität an Attraktivität und Zulauf gewinnt, den von Broch gestellten Anspruch an den Schriftsteller. Dafür sind die Zerfall- und Niedergangsdarstellungen Brochs einerseits als eine Reflexion der Niedergangsdebatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstehen; andererseits verweist Brochs Reflexion über diese Diskurse hinaus, hin zu einer Überwindung des Niedergangs. Zunächst thematisiert Broch die Diskurslage und den ‚Geist‘ der zeitgenössischen Gesellschaft und steht damit in einem allgemeinen Kontext der Reden von ‚Auflösung‘ und ‚Zerfall‘. Kiesel hat diesen Kontext zeitübergreifend so charakterisiert: Es

wurde die Moderne vielfach als eine Zeit der Auflösung oder Verabschiedung des Ichs, der Dekonstruktion oder Dekomposition des Subjekts interpretiert. Diese Deutung folgt prononcierten Äußerungen dieser Zeit – Nietzsche: „Das ‚Subjekt‘ ist ja nur eine Fiktion; es gibt das Ego gar nicht [...]“; Mach: „Das Ich ist unrettbar“ – und entspricht dem Umstand, dass in den essayistischen wie poetischen Reflexionen der Entgrenzungserfahrungen der destruktive Teil dieses Vorgangs in der Regel zuerst zur Sprache kommt und oft als der entscheidende Part erscheint. So beginnt ein entsprechender Abschnitt in Baudelaires Essay *Du Vin et du haschisch* mit der Feststellung: „Von Zeit zu Zeit erlischt die Persönlichkeit [...]“, und Benns *Kokain*-Gedicht evoziert zuerst „Den Ich-Zerfall, den süßen, tief ersehnten [...]“ und lässt ihn als Hauptaspekt erscheinen. Auch in anderen Darlegungen stehen Vokabeln wie „Auflösung“ und „Zerfall“ im Vordergrund oder prägen sich der Wahrnehmung durch ihre Pointierung besonders deutlich ein.³⁸⁶

Indem die Persönlichkeit des Individuums zurücktritt, kommt das entgrenzte oder entfesselte ‚innere ich‘ zum Vorschein. Dabei stellt sich die Frage – und ist an die Figuren der *Schlafwandler*-Trilogie zu richten –, ob diese Entfesselung des Ichs als eine positive Befreiung zu sehen ist, oder ob es letztendlich zu einer zunehmenden undefinierbarkeit des Individuums kommt, um daraufhin in eine komplexe Überforderung oder haltlosen Subjektivismus einzumünden.³⁸⁷

Weiterhin sieht Broch Erkenntnisgewinnung beispielsweise durch Dichten ermöglicht: Für ihn ist dann die Voraussetzung für eine Erweiterung der Erkenntnis gegeben, wenn eine neue poetische Form die Rahmenbedingungen dafür setzt: „Dichten heißt, Erkenntnis durch die Form gewinnen wollen, und neue Erkenntnis kann nur durch neue Form geschöpft werden“ (KW 13 / 1, S. 223). Broch ist sich dabei bewusst, dass das Verständnis einer neuen

³⁸⁶ Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 129.

³⁸⁷ Vgl. Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 129f.

Erkenntnis, ob der Neuartigkeit der Form, erschwert scheint. Diese Problematik und Ungewissheit wird jedoch von ihm in Kauf genommen, gegenüber einer tradierten und sich autonom verstehenden Kunst, die sich nicht an moralischen Werten orientiert.³⁸⁸

Broch versucht dieser Problemlage gerecht zu werden, indem er unermüdlich seine Werke – insbesondere die *Schlafwandler* – kommentiert und interpretiert. Der konstruktive Moralist Broch erkennt, dass der Uneindeutigkeit – wie diese auch aus dem von ihm geübten Polyperspektivismus hervorgeht – nur entgegengetreten werden kann, wenn eine stete Interpretation die Mehrdeutigkeiten des modernen Kunstwerks in richtungsweisende Bahnen lenkt. Dies lässt sich beispielhaft anhand von Brochs außerordentlich hoher Anzahl von im Text realisierten Kommentaren des im Roman erzählerisch Evozierten zeigen.³⁸⁹ Dabei handelt es sich um eine Modalität des Erzählens, die textkonstitutiv ist.

Zusätzlich werden religiöse Komponente von Broch vielschichtig eingesetzt: Das erzählerisch Evozierte schließt dezidiert religiöse oder religiös konnotierte Thematiken und Versinnbildlichungen mit ein. Diese Komponenten werden auf unterschiedliche Weise und vielschichtig inszeniert. So enthält die Rettung des Maurers Gödicke bei Broch eine mehrdeutige religiöse Komponente, indem einerseits die Heilung eines Menschen, andererseits die Versinnbildlichung von Auferstehung dargestellt wird. In dem Maße, wie die Vorstellung eines modernen Messias evoziert wird, stellt Broch daraufhin diese Heilsvorstellung ironisch und ernüchternd bloß. In der Moderne ist der Auferstandene ein versimpelter Mensch, der jeglichen eschatologischen Vorstellungen zuwiderläuft:

Während der Revolution steht Gödicke auf einem Hügel, angesichts der Flammen am Horizont jauchzend, die Arme mit den Krücken gespreizt. Es wird das Bild des Gekreuzigten evoziert. Das einzige Wort, was ihn von dieser selbst gewählten Position herunterzuholen vermag, ist: „Ludwig, Brotzeit ist’s, komm vom Gerüst herunter“.³⁹⁰

³⁸⁸ Selbst Joyce wird in die Reihe der Kunst schaffenden Romanciers eingereiht, die – für Broch unzeitgemäß und unmoralisch – die Kunst um ihrer selbst willen erschaffen. „Der Romancier, der seine Arbeit als ‚Kunst‘ betrachtet, ist zum Absterben verdammt; von Flaubert und Stendhal ist nichts als ein Krampf übrig geblieben, während die Unkünstler Zola und Dostojewski bestehen bleiben.“ (KW 13/1, S. 432.) Diese Generalabrechnung Brochs erscheint jedoch eher als eine Art ‚Schlussstrich‘, um den Aufbruch zu einem entschieden anders begriffenen Verständnis von Kunst und Literatur zu ermöglichen.

³⁸⁹ Vgl. hierzu KW 1, S. 728-735.

³⁹⁰ Stašková, A.: *Das Werk als Opfer*, in: Eicher, T. / Lützelner, P. M. / Steinecke, H. (Hg.): Hermann Broch. Politik, Menschenrechte – und Literatur?, Oberhausen 2005, S. 140f.

Der errettete Mensch entpuppt sich als genauso durchschnittlich und hilflos wie seine Mitmenschen. Die mythischen Vorzeichen seiner Wiederauferstehung sind nur Illusionen, die moderne Evokation Christi wird als Farce dargeboten.³⁹¹

Eschs Vorstellungen von Opferbereitschaft sind in ihren Wurzeln auf den christlichen Erlösungsgedanken zurückzuführen, werden aber von Broch modern und ironisch profaniert, indem Esch das Opfer des ‚rationalen‘ und nach Profit strebenden Huguenau wird. Diesen wiederum überkommt eine parareligiöse Erleuchtung gerade in dem Moment, kurz bevor er den Mord an Esch begeht: „Und da übermächtig es ihn wie eine Erleuchtung, – er senkt das Gewehr, ist (...) bei Esch und rennt ihm das Bajonett in den knochigen Rücken“ (KW 1, S. 677). Dieses Persiflieren religiöser Motive evoziert Broch aber nicht nur als bedingt von moderner Rationalität und deren ökonomischen Regeln; darüber hinaus versucht der Autor der *Schlafwandler* mit derartigen Formen der Überhöhung von Irrationalität den wiederkehrenden Kreislauf von Aktion und Reaktion, von Schuld und Sühne zukunftsgerichtet zu durchbrechen.³⁹² Dem liegt zugrunde, was Broch in *Das Symposium oder Gespräch über die Erlösung* so formuliert:

... wir warten auf das Gericht, noch haben wir Galgenfrist und wir können das neue Leben beginnen ... das Böse hat noch nicht gesiegt ... wir stehen am Rande des Abgrundes ... am Rande des dunklen Schachtes ... Viele müssen noch sterben, viele müssen sich opfern, damit Platz werde für den Sohn, der das Haus neu bauen darf ... dann erst werden die Nebel sich lichten und es wird das neue Leben, licht und unschuldig ... (KW 1, S. 554)

Die gesellschaftliche Erneuerung hält Broch demnach mittels einer religiös imaginierten Vorstellung der Individuen für möglich. Dies soll Raum für eine neue, religiös verwurzelte Gesellschaft sein. In diesem Sinne ist die Romantrilogie auch kein derartig umfassendes Exerzitium von Schreibstilen, wie es im *Ulysses* der Fall ist; in den *Schlafwandlern* wird eine Schwerpunktsetzung von Stilen dargeboten: Die Polyhistorie wird innerhalb eines mit eingeschriebenen religiösen Konstruktes präsentiert.

³⁹¹Zu dieser Zeichnung der Figur Gödicke ist die Interpretation von Pissarek aufschlussreich: „Diese paradoxe Situation, dass eine nicht-artikulationsfähige Figur wie Gödicke von einer sich wissenschaftlich gerierenden Erzählinstanz beschrieben wird, der jedoch gewisse Objektbereiche, hier die Psyche, nicht zugänglich sind, und die sich einer rationalen Beurteilung mangels Zugänglichkeit entziehen, findet sich an einigen Stellen des Romans wieder. Die Erzählinstanz wird in diesem Sinne einem modernen Beobachter angenähert, der keine zuverlässigen Aussagen mehr über seine Objekte treffen kann.“ Zur Erzählsituation in den *Schlafwandlern* vgl. Pissarek, M.: „Atomisierung der einstigen Ganzheit.“ – *Das literarische Frühwerk Hermann Brochs. Neuorientierung des literarischen Denkens im Kontext der modernen Physik und Psychoanalyse*, München 2009, S. 169-215, hier S. 203.

³⁹² Vgl. Stašková, A.: *Das Werk als Opfer*, S. 144.

Dieses Konstrukt – von biblischen Motiven durchwoben – bietet die ‚Folie‘ bzw. ‚Schablone‘ für eine Ästhetik und Harmonie, die zugleich, in ihrer Stimmigkeit und Ganzheit koexistent ist mit Brochs Erzählen gemäß seinem „Erweiterten Naturalismus“. Ausgehend von Brochs These, „dass Philosophie eigentlich Theologie zu sein hat“ (KW 9 / 2, S. 184) stellt sich die Frage, ob sich Broch nicht in weiten Teilen von erkenntnistheoretischer Philosophie zugunsten einer religiös-metaphysischen Vorstellung verabschiedet hat mit dem Gedanken, dass der Geist der Epoche sich in der „mystische[n] Schau der Historie“ (KW 10 / 1, S. 62) ausdrückt. Wenn auch in der Form, dass dies in der Ausdruckskraft des Kunstwerks sich zu symbolisieren vermag.

Das heißt: Broch lässt religiös-metaphysische Vorstellungswelten gelten, die jedoch als künstlerisch-inspiratorische Aspekte zu betrachten sind, die den Künstler in die Lage versetzen, die hohe Komplexität der Gegenwart mithilfe der tief gehenden Verwurzelung von Gesellschaft und Kultur in der tradierten Religion und Mystik zu begreifen und darzustellen:³⁹³

Trotz aller säkularisierenden Einschränkungen gehorcht aber nach Brochs Verständnis gerade der Kunst schaffende Mensch einem „transfiniten Wirksamkeitsausdruck“, der ihn befähigt, aus dem chaotischen Material seiner Epoche deren „Idee“ intuitiv zu erfassen und symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Das Vorhandensein dieser Intuition aber ist es, das Broch als „von tiefster Mystik erfüllt“ begreift.³⁹⁴

Broch versteht diese Komponente als einen inhärenten menschlichen Charakterzug, welcher innerhalb der Kunst und eben innerhalb der Vorstellung eines neuen Gesellschaftsmodells eine gewichtige, ja eine fundamentale Rolle erhalten muss.

³⁹³ Auf einen wesentlichen Aspekt dieser Inschrift hat Kiesel hingewiesen. Mit Bezug zunächst auf Broch: Seine Verweise auf Mythen lassen die Allgemeingültigkeit, die grundlegenden menschlichen Erkenntnisvorgänge und Handlungsweisen evident werden. Konstruktivität und Destruktivität, Macht und Ohnmacht, Liebe und Hass als zutiefst menschliche überzeitliche Ausprägungen. In der Krise, ja der modernen Apokalypse, treten diese Eigenschaften besonders deutlich hervor. Vgl. dazu die epische Totalität, die Döblin in *Berlin Alexanderplatz* „durch die vielfältigen biblischen und geschichtlichen Assoziationen, welche die Stadt, die vom Paradies doch einiges entfernt ist, nach Babylon, Ninive, Jerusalem, Kathargo und Rom als eine weitere Metropole der menschlichen Un/Heilsgeschichte erscheinen lassen“ darstellt. Es wird „ein sinnhafter, evidenter und zustimmungsfähiger Zusammenhang zwischen allen Gegebenheiten und Vorgängen suggeriert ...“ (Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 339, vgl. auch S. 332.)

Eine gewisse Parallele zeigt sich in der Darstellung Berlins als Babylon in Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Kiesel erläutert dazu: „Das apophäne Szenarium, in das sich Biberkopf gegen Ende gestellt sieht, wird – in Form der einmontierten Zitationen – auch und zunächst einmal dem Leser unmittelbar vor Augen geführt und soll offensichtlich als objektiver Deutungshorizont für die exemplarisch zu sehende Existenz des Franz Biberkopf erscheinen. Nicht nur für ihn, auch für den Leser soll die Realität „transparent“ werden für die elementaren Seinsmuster, denen das Leben folgt, und für die elementaren Motive und Gegebenheiten, die sich darin äußern. (Ebd., S. 332)

³⁹⁴ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 156.

Broch wirft also die Frage auf, ob die menschlichen Wertvorstellungen nicht zutiefst von religiösen Motiven durchzogen sind; und ob eine Erneuerung der Gesellschaft nicht nur dann gelingen kann, wenn die neue Humanität auf religiösen Vorstellungen fußt. Dabei sind Brochs gesellschaftspolitische Wertetheorie und diese religiöse Mystik zunächst unterschiedliche Interpretamente der Epochendeutung. Sie werden von Broch – in seiner Eigenschaft als Künstler – jedoch zu einer verbindenden Symbiose umgeformt. Die Hinwendung zu mystischen und religiösen Motiven ändert dabei nichts an Brochs Auffassung, dass die einzelnen Wertvorstellungen des Individuums autonom und einzeln formbar sind.

Diese Vorstellung von der Möglichkeit einer nachhaltigen und sukzessiven Formung der Werte eines Menschen führt Broch zu einer humanitären Lehre, in der – nach der Zerstörung der überkommenden Werte – die neuen Wertvorstellungen partiell und ausgewählt passend zusammengefügt werden müssen. Da die einzelnen Wertvorstellungen der Menschen interdependieren, soll ein gesamtes Wertkonstrukt aufgebaut werden. Der literarische Autor Broch muss einen umfassenden Wertehorizont erschaffen, der den Individuen als Inspirationsquelle dienen kann.³⁹⁵ Der so dem epochalen Zeitpanorama der *Schlafwandler* gegenübertritt und dessen diagnostizierte Zuständigkeit ‚heilt‘.

Zur weiteren Entwicklung dieser Problematik soll eigens auf eine Analyse von Anja Grabowsky-Hotamanidis eingegangen werden, in welcher die Präsenz von mystischen Denktraditionen in den *Schlafwandlern* aufgewiesen wird. Demnach geht es für Broch gleichsam ekstatisch um eine „Vergöttlichung der Seele als Wiedergewinnung ihrer wahren, ursprünglichen Beschaffenheit, intensivstes Zu-sich-selbst-Kommen ihres eigentlichen Wesens ...“³⁹⁶ Diese Ekstase dient als Stimulanz auch für den gestalterischen Willen. Der Träger des gestalterischen Willens wiederum soll eine einzelne Person als Verkünder und Gestalter der neuen ethisch-rationalen Geisteshaltung sein. Dabei sieht sich Broch aber nicht in religionsgeschichtlicher Tradition als Verkünder einer Erlösung, sondern als Wegweiser zu einer Auffassung des Diesseits, in der es einen sukzessiven und nie endenden Erkenntnisfortschritt gibt, welcher in seiner ethischen Ausprägung sich mit religiösen Imaginationen verbindet.

³⁹⁵ Hermann Brochs Idee eines einzeln zusammengesetzten neuen Wertemodells liegt die Vorstellung zugrunde, dass „der Strom der ‚Selbstbefreiung des Geistes‘ kein strömendes Wasser [ist], sondern viel eher wie ein Konglomerat von Kugeln, die sich nicht nur gegenseitig die Bewegungsimpulse geben, sondern sich auch verschneiden, einander einschließen und ein höchst kompliziertes Konglomerat von Einheiten ergeben“ (*KW 10 / 2*, S. 163).

³⁹⁶ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 271.

Das Problematische dieses Gesellschaftskonstrukts hat Broch auch selbst erkannt, wie von Grabowsky-Hotamanidis folgendermaßen zusammengefasst wird:

Die Reaktivierung des Geheimnisses in politischen Kontexten steht freilich der demokratischen Legitimation von Herrschaft entgegen und ist keinesfalls durch die unterstellte Integrität des esoterisch Eingeweihten vor Missbrauch gefeit, wie Broch zu glauben scheint. (...) Die Idee eines „christliche(n) ‚Gottesstaat(es) auf Erden‘“ verfällt als Form der Fehlabsolutierung schon wenig später seinem Verdikt, weil er als geschlossenes, konfessionell begründetes Wertesystem „zu einem vollkommenen Totalsystem mit Absolutheitsanspruch“ degenerieren müsste, dem deshalb eine Dogmatisierungs- und Hypertrophietendenz inhärent ist ...³⁹⁷

Der Allgemeingültigkeit von Werten setzt Broch daher zugleich die Vorstellung eines offenen Wertesystems entgegen. Wie dies von ihm aufschlussreich in seiner Massenwahntheorie formuliert worden ist:

„Gott ist ein unendlich fernes, unausdenkbares Sein, von dem man sich kein Bild machen darf, ja dessen Name noch nicht einmal ausgesprochen werden darf, und des Menschen, mehr noch, der Menschheit Aufgabe ist es, sich zu diesem unendlich fernen, abstrakten Zielpunkt hinzuentwickeln. (...) Nirgends ist ein Ruhepunkt, nirgends ein endgültiger Glückszustand vorgesehen, am allerwenigsten in der Zwiespältigkeit eines ‚Gottesstaates auf Erden‘, denn wenn auch der Mensch sich bloß im konkreten Irdischen zu vervollkommen vermag, der Vervollkommnungsprozess geht rein im Geistigen vor sich, und welche Stufe auch immer im Irdischen erreicht ist, sie gilt nichts vor dem unerreichbaren, abstrakt fernen Ziele ...“ (KW 12, 395f.).

So ist offensichtlich, dass Broch einerseits um das Postulatorische seiner gesellschaftsethischen Vorstellungen weiß, andererseits seinen Entwurf als unabdingbar für den Weg zu einer humaneren Gesellschaft versteht.

Von zentralerer Wichtigkeit als die Möglichkeit dieser Bevormundung scheint für Broch jedoch die Tatsache zu sein, dass die Motivik von Mystik, Religion und Verkündung eine unleugbar immense Auswirkung auf die Menschen hatte und hat. Im Angesicht einer zunehmenden nihilistischen Lethargie, dem ‚Ende der Illusionen‘ erscheint die Erzeugung einer Neuordnung der Gesellschaft – und sei sie mit der Gefahr derartiger Bevormundung verbunden – als die Voraussetzung für jegliche positive und humane Lenkung dieser Neuordnung. Vor dem Hintergrund eines – von Broch konstatierten – negativen kulturellen

³⁹⁷ Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995, S. 304.

Entwicklungsprozesses seien eventuelle Problematiken, Übertreibungen oder Ungereimtheiten im Prozess für eine Neuordnung der Gesellschaft hinzunehmen. Den negativen kulturellen Entwicklungsprozess sieht Broch sich nicht in erster Linie durch das direkte Einwirken von Personen oder Gesellschaftsgruppen vollziehen, es sind nicht die Vertreter von Politik, Wirtschaft, Wissenschaft oder Religion, welche den Niedergang unmittelbar begünstigen; vielmehr sind es

kulturelle Krisenphänomene wie Abbau von Privilegien, Traditionen und Strukturen tendenziell absoluter Geltung, Desorientierung, Differenzierung bzw. Fragmentierung gesellschaftlicher Formationen und Interessenkonstellationen [.]³⁹⁸

die dies bewirken. Diese anonyme kulturelle Transformation ist selbst ungleich schwerer wahrzunehmen als in ihrer Auswirkung auf die Figuren des Romans. Eine zeitgenössische Gegenreaktion auf diesen Prozess scheint schon an der Undefinierbarkeit der auslösenden Momente zu scheitern. So entfaltet sich, in Verbindung mit dem vagen, aber unbestreitbaren Gefühl des Niedergangs, die ganze Ohnmacht des Individuums und die Hilflosigkeit der Gesellschaft. Diese Übergangszeit des ‚Nicht mehr‘ und ‚Noch nicht‘ ist – in Brochs Einschätzung – aber nicht nur die Zeit des Unwohlseins und eines Zustands des ‚Schlafwandeln‘; in diesem Zeitraum sieht Broch zugleich die Weichen für die Zukunft gestellt, dieses ‚Nicht mehr‘ und ‚Noch nicht‘ ermögliche die Formung eines neuen Gesellschaftsgerüsts.

Das Muster von Hermann Brochs Darstellung des Niedergangs lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Zunächst und eingehend beschreibt Broch die bestehenden Strukturen und die tradierten Verhaltens- und Handlungsgepflogenheiten der Figuren. Indem vor allem Pasenow und Esch ihre jeweiligen unbewussten (Alltags-)Ritualisierungen haben, – welche Sicherheit und Halt geben – manifestiert sich darin eine zunehmend anachronistische Selbstdeutung. Das in den *Schlafwandlern* so Erzählte ist allerdings vielfach nicht bloße Darstellung von Alltagserfahrungen, es umfasst dabei auch tief verwurzelte Werte und Vorstellungen der Gesellschaft.

³⁹⁸ Dücker, B.: *Auflösung, Wandlung, Neuanfang. Aspekte des Kulturwandels in Hermann Brochs Die Schlafwandler*, in: Kessler, M.: Hermann Broch. Neue Studien, Tübingen 2003, S. 45.

In Brochs Roman-Trilogie reichen diese Verwurzelungen jedoch nicht bis in die Antike, wie es im *Ulysses* mit repräsentativem europäischem Kulturgut – in den modernen Alltag transponiert – realisiert und im nächsten Abschnitt zu erörtern ist. Brochs Absicht ist die Darstellung der Fundamente des Zusammenhalts der zeitgenössischen Gesellschaft, um zugleich diese scheinbar festgefügte Gesellschaft in ihrem Schein bloßzulegen und schließlich einstürzen zu lassen. Dabei lässt der Autor diese Auflösung mal deutlich und mal vage, mal irritierend und mal erschreckend erscheinen. Ein Eindruck von Anarchie wird nicht nur im Roman evoziert; vielmehr soll der Leser in einen Gefühlszustand versetzt werden, welcher den gesellschaftlichen Auflösungsprozess in das eigene Selbstverständnis transponiert. Wie Broch formuliert hat: Die künstlerische Wiedergabe von Wirklichkeit könne so wirksam werden, dass „sie selber Anarchie ist, die Anarchie spiegelt.“ (KW 9/2, S. 227) Broch nimmt dabei nicht nur Irritationen seitens des Lesers in Kauf; selbst eine „tiefe Abscheu vor dieser Art von Kunst, ja vor jeglicher Kunst“ (KW 9/2, S. 227) – infolge derart realistischer und zeitgemäßer Darstellung der Wirklichkeit – wird eingeräumt. Bezeichnenderweise ist es allerdings keineswegs allein der unmenschliche Huguenau, der dazu beiträgt, den gesellschaftlichen Niedergang herbeizuführen. Die Figur des Huguenau ist – in ihrer paradigmatischen Überzeichnung – als charakterliche Manifestation des Zeitgeistes und der gesellschaftlichen Entwicklung zu verstehen. Die wirkliche Treibkraft hinter dem Niedergang bleibt kaum bestimmbar, sie erscheint übermächtig und unheimlich.

Gemäß einer gängigen Harmonievorstellung vonseiten des Lesers, tritt die von Broch entworfene problematik- und niedergangsbehaftete Gegenwart umso deutlicher hervor. Brochs Wertekonstrukt stellt sich darob als erwägenswerte Alternative, gar als unumgängliche Notwendigkeit dar. Im Sinne einer Chronologie von Anarchie – Nullpunkt – Neuordnung müssen diese einzelnen ‚Etappen‘ stets als gemeinsamer Kontext gesehen werden: Es ist die fortschreitende Entwicklung, welche von Broch als epochales Panorama inszeniert wird. Dies ist zentrale Thematik der *Schlafwandler*: die Imagination von Anarchie, Nullpunkt und Neuordnung. Die Inszenierung einer modernen Form der ‚Apokalypse‘ wird dargeboten, um den psychologischen, gesellschaftlichen und politischen Nullpunkt eindringlich veranschaulichend darzustellen.³⁹⁹ In dieses Wertevakuum kann daraufhin die Neuordnung einfließen: Dem Wunsch nach einem Neuanfang wird mit der Wertetheorie ein gesellschaftsphilosophisches Fundament gegeben, welches Brochs gesellschaftspolitische Intentionen ermöglichen soll. Diese Ermöglichung von gesellschaftspsychologischen

³⁹⁹ Die Bezeichnung *Apokalypse* ist an dieser Stelle durchaus in ihrem wörtlichen Sinne einer *Enthüllung* oder *Entschleierung* zu verstehen.

Voraussetzungen, welchen das gesellschaftspolitische neue Wertesystem folgen soll ist Brochs Erzählen und den *Schlafwandlern* inhärent eingeschrieben.

Ganz anders das Zeitpanorama in Joyces *Ulysses*. Mit den drei Romanen der Studie gesprochen: Während im *Zauberberg* das Zeitpanorama mithilfe einer Darstellung von typisierend entworfenen Repräsentanten – in der Hermetik des Sanatoriums *Berghof* festgehalten – entworfen wird, werden in den *Schlafwandlern* die drei ‚Etappen‘ 1888, 1903 und 1918 dargestellt. Im *Ulysses* dagegen konzipiert James Joyce ‚präsentisch‘ und ‚jederzeitlich‘: In der Darstellung eines Tages, mit dem das minutiös Präsentische des Alltagsgeschehens in Dublin – von der ‚Folie‘ der homerischen Odyssee her – als das Jederzeitliche inszeniert ist. Mit dem eine Repräsentativität für das epochale Geschehen gewonnen wird und sogar – wie Broch befunden hat – für einen ‚Alltag der Epoche‘. Dies gilt es gegenüber dem zu Broch Entwickelten eingehend zu explizieren.

“Stephen Dedalus – Class of Elements – Clongowes Wood College – Sallins – County Kildare – Ireland – Europe – The World – The Universe“⁴⁰⁰

Stephen im Porträt des
Künstlers als junger Mann

3. James Joyce

3.1. *Ulysses* – Fixstern der Epoche

3.1.1. All-Tag der Gegenwart: Odysseus in Dublin⁴⁰¹

Im *Ulysses* ist die Schilderung alltäglicher Geschäftigkeit in umfassende geistesgeschichtliche Traditionen eingelassen. Zugleich wird dieser Roman darin zum Kunstwerk, dass er vielfältige traditionelle Erzähltechniken anwendet, neu interpretiert und in stilexperimentellem Verfahren sowie durch die Verweisstruktur im Text im besonderen Maße Konstitutionsaktivität des Lesers einfordert. In dieser komplexen Verfasstheit ist der *Ulysses* ein Novum innerhalb der Literaturgeschichte. Mit diesem Roman geht es nicht mehr um eine für das Wahrnehmungsvermögen des Lesers konforme Abbildung der Realität, sondern der Roman soll derart in stimulierten Interpretationsprozessen des Lesers Realität konstituieren. Infrage gestellt sind so die traditionellen ‚wirklichkeitsdarstellenden‘ Romane: „Der *Ulysses* eröffnet demgegenüber einen Raum, in dem sich Erzählen in die verschiedensten formalen, stilistischen und konzeptionellen Momente aufspaltet und damit eine zuvor nicht gekannte Einheit des Romanwerks herstellt.“⁴⁰² Der Leser selbst ist es, der dieses Textuniversum erst zum Ganzen einer Geschichte formen soll und kann.

Die Alltagserfahrungen des Dubliner Annoncenakquisiteurs Leopold Bloom am 16. Juni 1904 – auf der Folie der *Odyssee* von Homer und insofern *Odysseus in Dublin* und geschichtstiefer

⁴⁰⁰ Joyce, J.: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Oxford 2000, S. 9. Diese Steigerung – vom Individuellen und Lokalen ins Universelle – trifft aussagekräftig auf den *Ulysses* zu.

⁴⁰¹ Vgl. zum Begriff „All-Tag“ KW 9 / 1, S. 64; vgl. den Titel der Studie von Ellmann, R.: *Odysseus in Dublin*, Frankfurt am Main 1978.

⁴⁰² Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 78.

All-Tag der Gegenwart – sind der Stoff für etwas Beispielloses in der Literaturgeschichte: Joyce nutzt und ironisiert umfassend Thematiken und literarische Formen der europäischen Kultur und vollzieht zugleich einen entschiedenen Bruch.⁴⁰³ Andererseits ist der *Ulysses* durchwoben von einer sinnhaften Geschlossenheit, die in den Zusammenhang zu stellen ist, dass er geprägt war von der Erkenntnistheorie des Thomas von Aquin, was noch eigens zu erörtern sein wird.

Vorab ist aber auf die sich eigens stellende Frage der Lesbarkeit des *Ulysses* einzugehen, der ungewohnte Anforderungen an den Leser und die Interpreten stellt. Das adäquate Verstehen des Romans setzt neben einer umfassenden kulturellen Kenntnis auch eine genaueste Kenntnis dieses ‚Textuniversums‘ voraus. Diese Anforderungen – eine stete latente Überforderung – erwirken jedoch auch eine besondere Leseraktivität, die initiiert wird als ein vom Text gefordertes interpretierendes Konstellieren der Textstellen. Die so vorgegebene Interaktion zwischen Leser und Roman unterläuft einen unmittelbaren Textvollzug und bringt den Leser aus der Reaktion in die Aktion.⁴⁰⁴ Die Joyces Erzählen eigene Aussagekraft von dargestellten Erfahrungen und Sinnzusammenhängen haben zugleich und doch das Potenzial – trotz der Komplexität des ‚Textuniversums‘ und der Revolutionierung der Erzählkonventionen – beim Leser das Gefühl der Anschauung realer Begebenheiten hervorzurufen. Broch hat das etwa in dieser Weise reflektiert:

In diesem Zusammenhang spricht Hermann Broch vom „Weltalltag[s] der Epoche“ und von einem „Totalitätskunstwerk“ (Broch: *Joyce und die Gegenwart*, S. 67). Aber Broch verkennt die Richtung, in die Joyce grundsätzlich weist. Er meint, dass bei Joyce in der „Abbildung der Welt deren Abbildungsfeindschaft sich abbildet, dass gerade die hypertrophische Überausdrucksfähigkeit, zu der der Dichter gezwungen ist, die Ausdrucksfähigkeit einer zur Stummheit verdamnten Welt zu Ausdruck bringe“ (ebd., S. 70f.). (...) Vielmehr revolutioniert der Text (...) den gesamten Erkenntnisrahmen, den die Literatur seit Homer gesetzt und über die Jahrhunderte lediglich variiert hat.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Füger hat dies in dieser deutlichen Form artikuliert: „Radikaler Bruch mit bislang als fundamental geltenden Werten und Denkweisen; Relativierung von Raum, Zeit und Kausalität; Absage an alle Absoluta; hieraus resultierend eine totale Zersplitterung der Welt und des Bildes der autonomen Person, verbunden mit der Erfahrung der prinzipiellen Begrenztheit jedweder Erkenntnis, der Einsicht in die Unmöglichkeit, zu definitiven Wahrheiten zu gelangen.“ (Füger, W.: *James Joyce. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994, S. 216.)

⁴⁰⁴ Vgl. Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 80.

⁴⁰⁵ Schärf, C.: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 82.

In dieser Leistung des Romanerzählens ist der *Ulysses* in gewisser Weise zu „Leitbild und Sonderfall der Moderne“ geworden.⁴⁰⁶ In seiner Umfassendheit spiegelt der *Ulysses* die unterschiedlichsten Facetten der aufeinander aufbauenden, wiederstreitenden oder interdependierenden kulturellen und lebensweltlich menschlichen Thematiken, welche – insgesamt in Betrachtung gezogen – den Roman zum Medium einer Wiedergabe von moderner Gesellschaft und menschlicher Existenz machen.

So ist der *Ulysses* – ausgehend von seinen Alltagsbeschreibungen – auch in einen gesellschaftspolitischen Kontext zu stellen. Es sind weniger direkte Verweise auf gesellschaftliche Zäsuren oder gar Anspielungen auf den Ersten Weltkrieg, welche im *Ulysses* – im Gegensatz zum *Zauberberg* und in den *Schlafwandlern* – thematisiert werden. In diesem Falle ist es die umfassende und detaillierte Darstellung der tiefenstrukturell paradigmatisierten Gesellschaft von Dublin, welche sukzessive Irritationen, ja Auflösungserscheinungen evident werden lässt. Wenn die Darstellungen im *Zauberberg* und den *Schlafwandlern* die einer Gesellschaft am Vorabend des Ersten Weltkrieges sind, stellt sich die Frage, ob auch das Alltagsleben der Dubliner Bürger am 16. Juni 1904 im *Ulysses* Hinführungen beinhaltet, welche den Tendenzen der ganzen Epoche eine essentielle Diagnose stellen.

3.1.2. Die Umschrift von Odysseus/Bloom zum Antihelden

Diese Umschrift ist unweigerlich konfrontiert mit der zunehmenden Normlosigkeit des Verhaltens der Individuen sowie Prozessen des Verlustes von Sinnhaftigkeit innerhalb der modernen Gesellschaft. Indem der ‚innerste Halt‘ der Welt verlorengegangen ist, wird die Wahrnehmung des Menschen relativ. Riekenberg hat diese Problematik in seiner kultursoziologischen Studie zum *Ulysses* sehr grundsätzlich festgehalten:

Die Verzweiflung des Helden liegt so zumindest begründet in seinem metaphysischen Nihilismus. Die Negation eines stabilen Hintergrundes, der durch die äußere Objektwelt hindurchscheint, verunmöglicht jedwede permanente Wahrscheinlichkeit in dem Verstehen der Welt. Alles gerinnt zum Mysterium, zur Unsicherheit, zum Agnostizismus, schließlich auch und sogar die eigene Person: Denn es ist fraglos, dass für den Menschen, dem die äußere Realität unsicher geworden ist, auch die innere Wirklichkeit,

⁴⁰⁶ So der treffende Titel der Studie von Eberl, U.: *James Joyces „Ulysses“: Leitbild und Sonderfall der Moderne*, Regensburg 1989.

das eigene Ich, zum Problem wird. Zwischen den beiden unbekanntem Welten des Mikro- und Makrokosmos stehend wird auch das Ich von deren ominösem Pulsschlag angetrieben.⁴⁰⁷

Derart grundsätzlich gesehen, symbolisieren sich diese tiefgehenden Verstörungen und Selbstdeutungsprobleme in der Figur des modernen Antihelden. Inszeniert wie im *Ulysses* als die Thematik des Helden, der an schier unlösbaren Prüfungen wächst – für die in antiker Auffassung Odysseus geradezu prototypisch gelten kann – der sich jetzt in den Antihelden Leopold Bloom umgesetzt findet, der zwischen bemerkenswerter Anpassungsfähigkeit und mitunter Hilflosigkeit bemüht ist, mit den modernen Problemen des Alltags fertig zu werden.⁴⁰⁸

Der Antiheld Leopold Bloom ist nicht nur vielfach Spielball der äußeren Umwelt, in die Lage versetzt sich den Umständen anzupassen und sie für sich zu nutzen. Seine Heldenhaftigkeit ist zur Unscheinbarkeit normalisiert: Der das Meer durchpflügende traditionelle Held wird durch den im zeitgenössischen Lebensfluss sich bewegenden modernen Helden ersetzt:

Sowohl Stephen als auch Bloom haben sich von dem traditionellen Konzept der epischen Hauptgestalt (...) weit entfernt. Für sie ist die Harmonie der Subjekt-Objekt-Relation dauerhaft gestört, die Suche nach dem Sinn des Lebens, wenn nicht ganz aufgegeben, so doch zumindest auf unbestimmte Zeit hinaus vertagt.⁴⁰⁹

Im *Ulysses* geht es mit der Figur des Leopold Bloom um einen Protagonisten des Dubliner Alltagslebens im Jahr 1904. Die Erfahrung dieses Alltagslebens mit ihren Relativitäten führen zu einer Herabstufung des im Epos heroischen Individuums; doch insbesondere das Suchen

⁴⁰⁷ Riekenberg, W.-H.: *James Joyces „Ulysses“*, Versuch einer kultursoziologischen Deutung, Frankfurt am Main 1980, S. 100.

⁴⁰⁸ Vgl. hierzu das heroische Versepos *Odyssee* Katzanzakis', das auch die *Odyssee* Homers als Folie nutzt, mit Joyces Roman. Katzanzakis, N.: *Odyssee*, München 1973. Für einen direkten Vergleich zwischen Katzanzakis' und Joyces *Odyssee* siehe detailliert Seidensticker, B. / Vöhler, M.: *Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 265-267. Seidensticker charakterisiert Bloom folgendermaßen: „Joyce nutzt aber nicht nur mit großer Ingeniosität und wachem Witz jede mögliche Parallele zur homerischen *Odyssee*; er entwickelt seinen modernen Helden auf seinem Weg durch Dublin zur vollkommenen Reinkarnation des antiken Odysseus. Leopold Bloom teilt alle Charaktereigenschaften des listenreichen, vieles erduldenen Odysseus der *Odyssee*: Er ist klug und umsichtig, („Mr. Knowall“), immer interessiert und neugierig, dabei zurückhaltend und vorsichtig („Mr. Cautious Calmer“) und er ist selbstbeherrscht, anpassungsfähig und geduldig, treuer Ehemann und zugleich untreuer Liebhaber. Daneben verfügt er aber auch über Eigenschaften des Odysseus der *Ilias*: Er träumt zumindest von politischen Ämtern und Aufgaben und steht, wenn es gefährlich wird, seinen Mann; und schließlich hat Joyce seinem Heimkehrer – jedenfalls in seinen Träumen – auch Züge des rastlosen Wanderers und Abenteurers verliehen („Mr. Traveller“), dessen Gedanken immer wieder in die Ferne schweifen ...“ (Ebd., S. 267f.)

⁴⁰⁹ Riekenberg, W.-H.: *James Joyces „Ulysses“*: Versuch einer kultursoziologischen Deutung, Frankfurt am Main 1980, S. 139f.

und Streben als ein derartiger Antiheld macht ihn zur identitätsstiftenden Figur. Indem dieser moderne Antiheld in der Lage ist – flexibel und kompromissbereit – auf die sich ihm bietenden Gegebenheiten zu reagieren, kann er im *Ulysses* in der Bewältigung der ‚alltäglichen Herausforderungen‘ der Protagonist dieses Romanerzählens sein.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Die Heldenhaftigkeit des modernen Menschen – so wie sie Joyce versteht – liegt in der Bereitschaft eines Niemand, der bereit ist, sich den Anforderungen der modernen Zeit zu stellen. „Aldous Huxley berichtet, dass Joyce im Gespräch auf einer mittelalterlichen Etymologie des Namens Odysseus insistierte, nach der dieser aus Odys = Oudeis = Niemand (...) und seus = Zeus zusammengesetzt sei. Oudeis-Zeus: Der Niemand-Zeus: Odysseus, der homerische Archetyp des Menschen und seines Schicksals, als Wesen zwischen Niemand und Zeus. Der kleine Dubliner Annoncenacquisiteur Leopold Bloom ist ein Niemand, aber damit zugleich auch der Niemand Odysseus und so – als Abbild des „allermenschlichsten“ aller Helden und „allround characters“ – der moderne Jedermann.“ (Seidensticker, B. / Vöhler, M.: *Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 268f.) Bloom wird als „Everyman“ bezeichnet: „... leaving home and family and becoming a wanderer, 'Everyman or Noman' (...) Although for the course of this day Bloom has been both Everyman and the disguised Ulysses ...“ Peake, C.H.: *James Joyce. The Citizen and the Artist*, London 1977, S. 289.

3.2. Erzählte Wirklichkeitstotalität im *Ulysses*

Im *Ulysses* führt die Literarisierung der Epoche im Erzählen von Joyce zu einer formexperimentellen Eigendynamik des literarischen Stoffes. Diese Darstellung im *Ulysses*, die künstlerische „Wirklichkeitstotalität“, wie Hermann Broch diese als „Welt-Alltag der Epoche“ konstatiert hat, macht mit dieser Eigendynamik des Kunstwerkes – als umfassende Literarisierung der Realität – den Roman zu einem Abbild der Epoche.⁴¹¹ Die führte Broch aber auch zu der Frage

ob eine Welt ständig zunehmender Wertzersplitterung nicht schließlich überhaupt auf ihre Totalerfassung durch das Kunstwerk verzichten muss und sohin „unabbildbar“ wird. Diese für das Kunstschaffen der Gegenwart dringlichste Frage kann jedoch nur durch das Kunstwerk selbst beantwortet werden, vorausgesetzt, dass sich dasselbe – denn auch dies muss gefragt werden – als Totalitätskunstwerk wahrer Zeitgerechtigkeit erweist.⁴¹²

Jedenfalls und aus vielen Gründen erlangte der *Ulysses* erst nach den 20er Jahren eine gewisse Berühmtheit, die Hermann Broch auf einen Generationswechsel zurückführte. Diese neue Generation bemerkte nicht mehr vorab und vor allem den banalen Alltag des Leopold Bloom, sondern erkannte – mit gewissen Ausprägungen der neuen Epoche schon vertraut – die Darstellungen und Anspielungen, welche Joyce darin im Sinne eines Abbildes der Epoche zur Darstellung gebracht hatte.⁴¹³

Gewiss ist die schwierige Erfassbarkeit der modern gegebenen Realität letztendlich – wie von Broch gesehen – auf die Auflösung von Fixpunkten und Werten zurückzuführen. In diesem Sinne kommt Broch dann auch zu dem Schluss, dass alle Selbstinterpretationen Joyces über den *Ulysses* und vor allem das Bezweifeln der Richtigkeit von Analysen seiner Interpreten letztendlich

vor dem Werk zurückzutreten hat: zu sprechen hat das Werk selber, zu sprechen hat die Zeitgerechtigkeit und die Totalitätsgeltung des Werkes, und so kann nichts anderes geschehen, als die Strömungen, die den Joyce'schen Welt-Alltag der Epoche durchfließen, zu untersuchen und sie selbst zu fragen, wie weit

⁴¹¹ Vgl. Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag*, in: Schriften zur Literaturkritik, (Hg.) Lützel, P.M., Frankfurt am Main 1975, S. 64f.

⁴¹² Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart*, l.c., S. 66.

⁴¹³ Der *Ulysses* wurde zwar schon früher als „epochales Werk gerühmt (...), der im Herbst 1927 in deutscher Übersetzung erschien und von Döblin im Frühjahr 1928 ausführlich besprochen wurde“ (Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 311); rühmende Einschätzungen einer breiten Leserschaft wurden Joyces Werk damals noch nicht zuteil.

sie die Epoche formen, wie weit sie sie gestalten und zum Ausdruck bringen, wie weit sie der Geist der Zeit und damit die Zeit selber sind.⁴¹⁴

Insofern weist das Erzählen als Entwerfen eines Zeitpanoramas bei Joyce und Broch in dieselbe Richtung. Auch in Joyces Roman ist – wenn auch in dessen formexperimenteller Verfasstheit – eine stete ‚realitätsorientierte‘ Darstellung der zeitgenössischen Lebensumstände gegeben. Allerdings in einer darüber hinausgehend umfassenden Perspektive, die gerade auch und insbesondere die homersche *Odyssee* als ‚Folie‘ des Romans und von da aus Tiefenstrukturen europäischer Geistesgeschichte einschließt. Die wiederum auch eine Konstituente des formexperimentellen Erzählens sind.

3.2.1. Formexperimentelle Schreibformen im *Ulysses*

Prägnantes Beispiel dafür – das ganze Spektrum dieser Schreibform kann hier nicht eigens erörtert werden – ist die erzählerische Inszenierung der *Irrfelsen*-Episode. Hier wird mittels wiederkehrender Bilder und Motive, die als kontextfreie Vor- und Rückeinschübe den Text strukturieren, eine Gleichzeitigkeit des Geschehens inszeniert. Unerwähnte Geschehenshintergründe und figurbezogene Motivationen müssen vom Leser selbst imaginiert, ausgesparte Handlungsstränge selbst nachgebildet werden: „Was ein illusionsbildender Text üblicherweise von sich aus leistet, ist hier zu einem guten Teil dem Leser überantwortet“.⁴¹⁵

Im Laufe des Romans werden Charaktere, Themen und Vorgänge vielfach erzähltechnischen Experimenten unterworfen, mit ihnen wird die Imagination des Lesers im Erzählten impliziert und als realisiert dem Leser auf diese Weise die Sinnkonstituierung offenbar. Im Wechsel dieser Darstellungstechniken stellt sich die Frage nach einer auf diese Weise ‚realistischen‘ Darbietung von Wirklichkeit: Einerseits ist es nicht naheliegend, dass gerade multistilistisch strukturierte Darstellungstechniken dazu führen, den Eindruck von Realität zu bewirken;

⁴¹⁴ Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag*, in: *Schriften zur Literaturkritik*, (Hg.) Lützel, P.M., Frankfurt am Main 1975, S. 69.

⁴¹⁵ Lobsien, E.: *Der Alltag des Ulysses. Die Vermittlung von ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart 1978, S. 138.

zumal in diesen Formen von Literarisierung auch die subjektive Illusionsanfälligkeit von modernem Wahrnehmen und Interpretieren evident wird.⁴¹⁶

Das wechselseitige Zusammenwirken zwischen vielschichtiger Darbietung seitens des Autors und Imagination seitens des Lesers sowie die (angestrebte) Aktivierung dieses Zusammenspiels – in zu Übereinstimmung kommender als auch irritierender Ausprägung – will aber gerade eine Nachbildung von Realität erwirken. Es handelt sich dabei nicht um Stilexperimente, die von Joyce um ihrer selbst willen vollzogen werden, sondern um eine experimentierende Inszenierung, die sich darin gerade der Realität annähern soll.⁴¹⁷ Dies ist hervorzuheben, da nicht nur von Hermann Broch die Frage aufgeworfen wurde, ob eine künstlerische Darstellung in einer Epoche der Wertauflösung noch Bestand haben könne:

Eine Welt, in der die Kunst eine soziale Einordnung besitzt, bietet – eben schon in ihrer Ordnung – nicht nur eine gewisse Gewähr für ihre künstlerische Abbildbarkeit, sondern sie legt auch eine (soziale) Abbildungspflicht dem Künstler auf die Schultern, und umgekehrt ließe sich sagen, dass mit dem Erlöschen der Abbildungspflicht auch die Abbildungskraft, ja, in letzter Konsequenz sogar die Abbildbarkeit überhaupt zum Erlöschen gebracht werde.⁴¹⁸

Für diese Auffassung ist Brochs Verständnis von Wissenschaft aufschlussreich, der die „Allmacht des Kausalprinzips“ der empirischen Naturwissenschaft durch die philosophische Erkenntnis um das Wissen der „Geltungsgrenzen der eigenen Wissenschaftlichkeit“ in Bedrängnis gebracht, fast schon widerlegt sah. Er weist auf die rein rationale Sphäre des Stephen Dedalus hin, die von der (platonischen) Philosophie durchdrungen ist, und fügt hinzu,

dass die empirische Naturwissenschaft sich gezwungen sah, den Glauben an die Allmacht des Kausalprinzips aufzugeben, und dass sogar die Grundlagen der Mathematik ins Wanken geraten sind, und ganz abgesehen davon, dass der Positivismus in seiner naiven ursprünglichen Form, in der er noch gemeint hatte, als Zusammenfassung sämtlicher Wissenschaftsergebnisse eine Art religiöser und

⁴¹⁶ „Wenn es nun zu einem ständigen Wechsel der Prinzipien solcher Strukturierung kommt, dann wiederholt sich in der Beziehung zwischen Textverfahren qua Leserlenkung und literarischem Gegenstand genau die Beziehung, die auch zwischen den Charakteren und ihrer Alltagswelt besteht. Auch diese organisieren das Material ihrer Umgebung nach ganz bestimmten Kriterien, typisieren und schematisieren das ihnen phänomenal Gegebene in habitualisierter Weise, stellen die Bedingungen der Verstehbarkeit in ihrer Situation jeweils neu her.“ (Lobsien, E.: *Der Alltag des Ulysses*, S. 139.)

⁴¹⁷ In der *Irrfelsen*-Episode sind die einzelnen Abschnitte natürlich nicht gleichzeitig zu erfassen. Aber das Gesamtkonstrukt der Episode hinterlässt den Eindruck einer zeitlich stimmigen Anordnung des Geschehens, so dass die Darstellung der Gleichzeitigkeit des Geschehens nicht nur nachvollziehbar, sondern auch unmittelbar erfahrbar wird.

⁴¹⁸ Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag*, in: *Schriften zur Literaturkritik*, (Hg.) Lützel, P.M., Frankfurt am Main 1975, S. 83.

theologischer Beweisgeltung erringen zu können, schon längst gescheitert ist und sich gewandelt hat
419
...

Es sei dazu kurz auf einen direkten Vergleich zwischen den drei Autoren eingegangen: Es ist bemerkenswert, wie sich diese Thematik bei den drei Autoren ähnlich ausdrückt. Thomas Mann lässt den Jesuiten Naphta die Wissenschaft als einen Unterpunkt des (christlichen) Humanismus zurückstufen, ja geradezu verwerfen:

Die christlichen Jahrhunderte waren völlig einig über die menschliche Unerheblichkeit der Naturwissenschaft. Lactancius, den Konstantin der Große zum Lehrer seines Sohnes wählte, fragte geradeheraus, welche Seligkeit er denn gewinnen werde, wenn er wisse, wo der Nil entspringt, oder was die Physiker vom Himmel faseln. Das beantworten Sie ihm einmal! Wenn man die platonische Philosophie jeder anderen vorzog, so darum, weil sie sich nicht mit Naturerkenntnis, sondern mit der Erkenntnis Gottes abgab. (GKFA, Bd. 5, S. 546)

Dabei ist zu beachten, dass Thomas Mann mit der Figur Naphta einen überzeichneten und destruktiven Widerpart zum letztendlich dem einfachen Menschen (Hans Castorp) doch näherstehenden Settembrini geschaffen hat; die Figur Naphta ist allerdings auch als eine Art Selbstaufarbeitung, eine Selbstläuterung Manns vom (Schopenhauerschen) Nihilismus zu verstehen: Das Gedankengut Naphtas ist aus Thomas Manns früher angestellten, später verworfenen, intellektuellen Konstruktionen eines modernen Gesellschaftsmodells entstanden.⁴²⁰

Was demgegenüber Joyces Kritik an wissenschaftlichen Welterklärungen anbelangt, ist auf die *Ithaka*-Episode des *Ulysses* zu verweisen, in der – in einem katechetischen Frage-Antwort-Spiel – eine überzeichnete Schein-Rationalität inszeniert wird. Der Sprachstil ist auf eine totale Erfassung der Welt ausgerichtet, der sich verschiedener Formen offenkundig rationaler Inventarisierung und Ordnung der Dinge und Sachverhalte bedient, dabei aber die Populärwissenschaftlichkeit nicht überschreitet. Die komplexen, jedoch parawissenschaftlichen Argumentationsketten werfen die Frage auf, und sollen sie aufwerfen, ob auf diese Weise definitive Gewissheit über die Realität tatsächlich ausgemacht werden kann.⁴²¹ Dieses katechetische Frage-Antwort-Spiel wird – Bloom und Stephen zugeordnet – als eine der jederzeit geübten Praxen im Verhältnis zur Realität zur Geltung gebracht – als

⁴¹⁹ Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart*, S. 84.

⁴²⁰ Vgl. hierzu Wisskirchen, H.: *Zeitgeschichte im Roman*, Bern 1986, S. 56 und Detering, H. u.a. *Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main 2002, S. 89.

⁴²¹ Vgl. Füger, W.: *Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994, S. 240.

einer der Aspekte des dem 16. Juni 1904 im Alltagsleben der Dubliner Bürger zugleich eingeschriebenen ‚All-Tags‘.⁴²²

Auf diesen ‚All-Tag‘ führt auch, dass im *Ulysses* nicht nur neue Metaphern oder Symbole gesetzt werden; vielmehr sind vielfach kulturelle Einflüsse aus vergangenen Epochen übernommen, auf eine neue Art dargestellt und in neue Sinnzusammenhänge gesetzt.⁴²³ Die Darstellung der Realität ist in diesem Sinne nicht mehr anhand von anschaulicher Abbildung zu bewerkstelligen, sondern mittels einer derartig realitätsnaher Komplexität.

Joyces Absicht ist dabei offenbar, das Erzählen als Projektion der Wirklichkeit wieder unverbrüchlich wirklichkeitserfassend zu machen. Diese Intention von Joyce lässt sich – wie Eberle befindet – allerdings erst mittels universell geltender Fixpunkte bewerkstelligen:

Die hierzu notwendige Vorstellung universeller, allgegenwärtiger Paradigmen verstand er [Joyce S. K.] bezeichnenderweise nicht als eine Abstraktion, sondern als eine Schlussfolgerung aus der Erkenntnis, dass sich die Realität auf zeitunabhängige Konstanten, auf ein invariant bleibendes Fundament von musterhaften „Grundsituationen“, gründet. Dies ist letztendlich der Grund dafür, dass sich in seiner Allegorikunst das Besondere und das Allgemeine, das Profane und das Erhabene, das Mimetische und das Universelle, das Realistische und das Übergeordnete, der Zweifel und die Gewissheit, das Flüchtige und das Ord nende als komplementäre Dualitäten mühelos miteinander verbinden können.⁴²⁴

Somit richtet sich Joyce mit dieser Voraussetzung seiner Wirklichkeitsdarstellung auch auf zeitunabhängig gültige Sachverhalte, die über die gegenwärtige Zuständlichkeit hinausreichen. Während Joyce an tradierte Erzähltechniken erst als ganz neu ausgearbeitete anknüpft, prangert Broch den Zerfall an, um daraufhin neue Werteregeln aufzustellen. Dabei führt der *Ulysses* zurück zu einer vergangenen Ganzheitlichkeit, indem er die verschiedensten Bruchstücke des modernen Erlebens zusammenführt.⁴²⁵ Diese Ganzheitlichkeit ist keinesfalls

⁴²² Vgl. hierzu Herman Brochs – frühe und nicht in allen Punkten stichhaltige – Interpretation bezüglich Joyces Stilistik und Architektonik: „Und deshalb ist es auch von so unbedingter Notwendigkeit, dass jene neue philosophische Kosmogonie, die Joyce mit allen Mitteln der Stilbeherrschung und der Architektonik, mit aller Wesensschau und aller Ironie anstrebt, dass diese Kosmogonie, die sich hinter dem *Ulysses* entfaltet, letztlich ein platonisches System ergibt, einen Durchschnitt durch die Welt, der dennoch nichts anderes ist als ein Durchschnitt durch das Ich, durch ein Ich, das zugleich das Sum und das Cogito ist, der Logos und das Laben zugleich, wieder zu Eins geworden, in einer Simultaneität, in deren Einheit das Religiöse an sich aufschimmert.“ (Broch, H.: *James Joyce und die Gegenwart*, S. 90.) Vgl. dazu aber unten das joycespezifische Fußen auf der Seinslehre des Thomas von Aquin.

⁴²³ Vgl. Eberl, U.: *James Joyce „Ulysses“*, S. 702.

⁴²⁴ Eberl, U.: *James Joyce „Ulysses“*. *Leitbild und Sonderfall der Moderne*, Regensburg 1989, S. 705.

⁴²⁵ In diesem Zusammenhang soll auf Joyces theologische Prägung – bezüglich der Lehren von thomistischer Ontologie im Allgemeinen und *Analogia entis* im Speziellen – verwiesen werden. Die darin von Thomas entwickelte Spezifität des jeweilig ‚Seienden‘ postuliert gleichzeitig die zentrale Annahme: Das eindeutige Sein

als harmonische Modellierung der Fragmente zu betrachten; vielmehr ermöglichen die – von Joyce gewählten – Anordnungen, Zuordnungen und Zusammenstellungen dieser Bruchstücke eine imaginierende Zusammenfügung des Erzählten, das dabei stets als in den Bruchstücken jeweiliger literarischer Inszenierung ersichtlich ist.

Es sind epochenspezifische, aber auch überzeitliche Zuständlichkeiten bzw. Bewusstseinszustände, welche die Ganzheitlichkeit des *Ulysses* ausmachen. Die Darstellung bleibt zwar stets an den Dubliner Alltag gebunden; die Weise in der Joyce dies erzählt, schafft jedoch einen umfassenden Horizont für Assoziationen, ausgelöst durch suggestive Bild- und Motivketten. Die Vielgestaltigkeit des Lebens wird so in einem Roman zusammengefasst, der sich darin als eine Art Totalhorizont menschlichen Lebens verstehen lässt. Ein Totalhorizont des Lebens, der als ein „Welt-Alltag“ erzählerisch präsent wird:

... gerade der Alltagscharakter dieses besonderen Alltags muss, samt allen künstlerischen Verfahren, die zu seiner Darstellung eingesetzt werden, etwas von dem erkennen lassen, was auch für den epochalen Welt-Alltag konstitutiv ist. Gerade die Spezifik des Dubliner Alltags lässt vielleicht das erkennbar werden, was Alltag überhaupt ausmacht; und die Grundstrukturen von „Alltag überhaupt“ bezeichnen dann genau die Ebene, auf der sich auch die epochale Funktion des *Ulysses* bestimmen lässt.⁴²⁶

Das Vorweisen des Alltags im Leben der Dubliner Bürger wird im *Ulysses* durch die Darstellung des tagtäglichen Ablaufs erfüllt, in dem es an sich keine spektakulären und dem Alltagsleben fremde Vorkommnisse gibt. Die einfache Wiedererkennbarkeit von alltäglichen Mustern, Handlungen und Ritualen gewinnt dabei ihr Gewicht durch eine suggestive Literarisierung, welche Identifikationspotenzial schafft. Dies muss umso mehr für die im *Ulysses* auch präsente Fülle von Darstellungen gegeben sein, die keineswegs als alltäglich bezeichnet werden können: Der paradigmatische Tagesablauf einer Figur – wie Leopold Bloom – mit deren besonderem Identifikationspotenzial, hegt in seiner narrativen stilistischen Dominanz des Alltäglichen unalltägliche, ja unerhört dramatische und weltbewegende

kommt nur Gott zu (*Prima materia*). „Die vorrangige Absicht dieser heiligen Lehre liegt also darin, Gott zu erkennen, und zwar nicht nur wie er in sich ist, sondern auch sofern er Ursprung und Ziel der Dinge und insbesondere des vernünftigen Geschöpfes ist; (...) indem wir diese Lehre auszulegen beabsichtigen, handeln wir erstens über Gott, zweitens über die Bewegung des vernünftigen Geschöpfes zu Gott hin und drittens über Christus, der als Mensch für uns der Weg zu Gott ist.“ (Aquino, T. v.: *Über sittliches Handeln: Summa theologiae*, Prima pars, zweite Quaestio, Ditzingen 2001.) Die thomistische Ontologie findet sich hintergründig, aber stets spürbar im *Ulysses* wieder, indem zum Beispiel über die unterschiedlichen Figuren geurteilt wird, diese aber nicht verurteilt werden.

⁴²⁶ Lobsien, E.: *Der Alltag des Ulysses. Die Vermittlung von ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart 1978, S. 48.

Assoziationen stets ein um so die Lebenswirklichkeit als Alltägliches evident werden zu lassen.

3.2.2. Archetypisches im Alltäglichen

Mit der ‚Folie‘ der homerischen Odyssee hat Joyce seinem Roman die Geschichtstiefe von Grundsituationen des menschlichen Lebens in einer Rückbesinnung auf deren archetypische Erscheinungsform und Bedeutung noch für das zeitgenössische Denken und Handeln eingeschrieben. Das homerische Epos ist so mitbestimmend für das im *Ulysses* über die moderne Gesellschaft Erzählte, in dem die Gegenwart von Archetypen der antiken Selbstdeutung durchdrungen erscheint. Wie konstitutiv sind sie aber für Joyces Einschätzung seiner Gegenwartsepoche? In der Entwicklung des Schreibens von Joyce, seiner wiederkehrenden Figur des Stephen Dedalus, finden sich erste Hinweise darauf. Während in *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* die Dualität als zwischen ‚bürgerlicher‘ Lebenswelt und dem Weg zum Künstler sich bewegend dargestellt wird, ist im *Ulysses* der junge Künstler Stephen Dedalus⁴²⁷ desillusioniert und sich seiner Bestimmung nicht gewiss. Wogegen der lebenserfahrene Leopold Blooms abgehoben wird.⁴²⁸

Neben der Darstellung von Archetypischen im Alltäglichen stellt der *Ulysses* auch Exkursionen in die europäische Geistesgeschichte dar, welche dem Alltäglichen gegenübergestellt werden: Die Figur des Stephen in Joyces frühem autobiographisch inspiriertem Roman lässt Stephen noch als Held im Sinne des klassischen Bildungs-, Künstler- oder Entwicklungsroman des 19. Jahrhundert erscheinen. Wenn daraufhin (sechs Jahre später) Joyce den Werdegang Stephens wieder aufnimmt, hat dieser eine manifeste Veränderung seines Selbstverständnisses erfahren. Aus dem wissbegierigen sich entwickelnden und seine Bestimmung findenden jungen Künstler ist ein sinnierender und trübsinniger Mensch geworden, der sich emotional und gesellschaftlich isoliert hat. Symptomatisch für Stephens eigensinnigen Intellektualismus ist – wie Mulligan Stephen

⁴²⁷ Der Name „Stephen“ verweist auf den *heiligen Stephanus*, den christlichen Erzmärtyrer, welcher auf Weisung der Mitglieder des *Synedrums* zu Tode gesteinigt wurde. Der Name „Dedalus“ spielt auf die griechische Mythengestalt *Daidalos* an, welcher – als Künstler und Architekt – neben den Wachsfügeln für sich und seinen Sohn *Ikaros* auch das Gefängnis-Labyrinth für *Minotaurus* entwarf. Im Bild von der Erhebung zum Flug, deutet sich Stephen seinen Aufbruch zum Künstlertum.

⁴²⁸ Vgl. Füger, W.: *Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994.

charakterisiert – eine ‚Gedankenspielerei‘, in der er „per Algebra nachweist, dass Hamlets Enkel Shakespeares Großvater ist und er selber der Geist seines eigenen Vaters.“ (U, S. 27)

– Wie lautet denn Ihre Hamlet-Idee? Fragte Haines Stephen. – Nein, nein! schrie Buck Mulligan voller Qual. Ich bin im Moment Herr Thomas von Aquin und den fünfundfünfzig Gründen, auf die er die Sache gestellt hat, nicht gewachsen. Wartet, bis ich ein paar Pinten intus habe. Er wandte sich Stephen zu und sagte, während er säuberlich die Spitzen seiner primelgelben Weste herunterzog: – Du kriegtest es auch unter drei Pinten selber gar nicht hin, Kinch, was? – Es hat so lange gewartet, sagte Stephen lustlos, es kann auch noch länger warten. (U, S. 27.)

Erst im Verlauf des Tages – während einer Versammlung in der Dubliner Bibliothek (*Skylla und Charybdis*) – ist Stephens ursprünglicher Elan und seine intellektuelle Schärfe zu erkennen, indem er den angekündigten Vortrag über seine Hamlet-Theorie hält. Stephens Intellektualität macht dabei weniger die (gar „algebraische“) Stimmigkeit aus; vielmehr ist es die stimmig erscheinende Inszenierung, welche seine Gedankenschärfe bezeugt. Wie er gegenüber seinen Zuhörern in der Bibliothek seine Gedanken inszeniert.⁴²⁹

Neben derartigen Exkursionen in die europäische Geistesgeschichte ist eine weitere Form von Archetypischem im Alltäglichen – und kontrastierend mit der Intellektualität bezüglich der ‚Hamlet-Theorie‘ – mit dem Zusammentreffen von Stephen und Bloom gegeben. Nachdem die beiden Figuren einander begegnen, folgt eine Zusammenführung der beiden Figuren – und damit auch eine Integration ihrer beiden Lebenshaltungen. Stephen und Bloom kommen sich, durch die Erfahrung von Unterschiedlichkeit und möglicher Ergänzung durch den Anderen, näher. Diese Zusammenkunft erlebt ihren Höhepunkt, wenn in der *Ithaka*-Episode Charaktere, Gedanken und Handlungsweisen der beiden direkt einander gegenübergestellt werden und aus dieser unmittelbaren Unterschiedlichkeit sich ergänzende, gar komplettierende Lebenshaltungen werden. Indem sich – so wird es weitergehend versinnbildlicht – Vater und verlorener Sohn (wieder-)finden, stellt Joyce damit eine gewissermaßen natürlich gegebene Komplementärbeziehung zwischen Stephen und Bloom als intellektueller und praktischer Lebenshaltung her. Diese Konstellation, in der keine der beiden Lebenshaltungen etwa präferiert wird, ist – als Verhältnis von Vater und Sohn – in das Licht einer grundlegenden

⁴²⁹ „Das Spiel beginnt. Ein Spieler tritt aus dem Schatten, ausstaffiert mit der abgetakelten Rüstung eines Hofgecken, ein gutgebauter Mann mit Baßstimme. Er ist der Geist, der König, ein König und kein König, und der Spieler ist Shakespeare, der *Hamlet* all die Jahre studiert hat, Jahre, die keine Eitelkeit gewesen, um den Part der Geistererscheinung zu spielen. Er spricht zu Burbage, dem jungen Schauspieler, der vor ihm steht, jenseits des Streckrahmens mit Wachleinwand dort, ruft ihn bei einem Namen: *Hamlet, ich bin deines Vaters Geist!*“ (U, S. 265.)

Situation der menschlichen Lebenspraxis gerückt. Auch darin manifestiert sich im zeitgenössischen Alltagsleben – Odysseus und Telemach – zugleich Immerwährendes im Alltäglichen.⁴³⁰

⁴³⁰ „Erst das Ensemble (...) heterogener, mehr oder minder eng miteinander verwobener Vorgänge ergibt jenes lebendige und facettenreiche Panorama Dublins, das zu entfalten Joyce erfolgreich bemüht war und das bei aller Verankerung im Lokalspezifischen durch den gleichzeitigen Einbezug des Arche- wie des Zeittypischen modellhaft die Befindlichkeit und das Durchschnittsbewusstsein der Bewohner einer noch weithin vom Geist des 19. Jahrhunderts geprägten Metropole am Vorabend einer neuen Epoche repräsentiert. Hierin liegt – soweit man von einem eigens benennbaren „Inhalt“ des Buches überhaupt sprechen kann – der eigentliche Kerngehalt des „Geschehens“ im Ulysses.“ (Füger, W.: *Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994, S. 225.)

3.3. Das Epochale: präsentisch und jederzeitlich

3.3.1. Zum Spektrum der Erzählmodalitäten

Im *Ulysses* werden – im Spektrum der Erzählmodalitäten und über das formexperimentelle Schreiben hinaus – Darstellungsformen bisweilen unmittelbar offengelegt bzw. ironisiert. Wenn ein konkaver und ein konvexer Spiegel Leopold Bloom unterschiedlich reflektieren, wenn also dieselbe Person ganz unterschiedlich präsentiert wird, ist dies als eine Versinnbildlichung der angewandten Erzählin szenierung zu verstehen, in der die Wirklichkeitsevokation des Geschehens versinnbildlicht wird:

Auf der ferneren Seite, unter der Eisenbahnbrücke, erscheint Bloom, rot vor Anstrengung, keuchend, Brot und Schokolade in eine Seitentasche stopfend. Im Schaufenster von Gillens Friseursalon zeigt ihm ein Kompositporträt das Bildnis des tapferen Nelson. Ein konkaver Spiegel an der Seite präsentiert ihm den liebesverlassenen langverlorenen lugubrun Booloooom. Der ernste Gladstone blickt ihm auf gleicher Höhe ins Gesicht, Bloom um Bloom. Er schreitet weiter, getroffen vom Starrblick des grimmigen Wellington, doch in dem Konvexspiegel grinsen ungetroffen die bonhomischen Augen und feisten Backenkoteletts von Jollypoldy, dem Rixdixdoldy.⁴³¹

Joyce stellt an dieser Stelle offen dar, dass es Wortspiele sind, welche – sprachliche Initiationen gebrauchend – nicht als objektive Darstellungen verstanden werden können, sondern als wirklichkeitsnahe sprachliche Projektionen offenkundig sind. Wenn in der *Aeolus*-Episode, und mehr noch in den *Rindern des Helios* das, was eigentlich Aussage ist, mittels Einbettung in einen stilhistorischen Gesamtkontext relativiert wird, macht dies nicht nur das formexperimentelle Vorgehen des Autors Joyce evident; es wird auch grundsätzlich die Problematik zwischen ‚objektiver‘ Darstellung und ‚subjektiver‘ Erzählin szenierung zur Anschauung gebracht. Es ist nicht zuletzt diese bewusste Präsentation von stilistischer Brechung, welche diese Sprachspiele als gewöhnungsbedürftig, ja befremdend, gleichzeitig jedoch realitätsbezogen und damit auch eingängig wirken lassen.

Bezogen auf Modalitäten und Intentionen der Erzählin szenierung werden im Folgenden ausgewählte Episoden des *Ulysses* analysiert und gegebenenfalls in einen Kontext gestellt. Ob es das banale Wechselverhältnis von Körper und Geist ist, wenn Blooms Gedanken um die Nahrungsaufnahme kreisen, sobald er das unwillkürliche Hungergefühl spürt (*Lästrygonen*);

⁴³¹ Joyce, J.: *Ulysses*, Frankfurt am Main, S. 608.

oder ob es die komplexe Interdependenz von Intellekt und Imagination im Leser ist, wenn der intellektuelle Vortrag Stephens in der Nationalbibliothek nur Teil einer stilistisch-theatralischen Inszenierung ist, welche die Interpretation von Sinnhaftigkeit dem Zuhörer überlässt: In der Erzählwelt des *Ulysses* stellt sich das Moderne der Epoche als eine derartige Auflösung des Alltagsgeschehens in vielfältige Sinnzusammenhänge dar; die Aufgabe des Künstlers soll es an dieser Stelle von Stephens Vortrag sein, dieser Realität – anhand von (Stil-)Initiationen und subtiler Inszenierungen – näher zu kommen, als dies der Literatur bislang gelungen ist. Diese Intention Stephens findet eine einleuchtende Erklärung in folgender Argumentation von Lobsien zum *Ulysses*.

Wenn einmal eine Gegebenheit durch subjektiv gebundene Interpretation verändert ist, so können die neu entstandenen Momente ihrerseits wieder zur Konstitution eines neuen Tatbestands dienen. Anders gewendet: jede Desintegration eines Kontextes setzt Momente frei, die einen neuen Integrationszusammenhang stiften können. Damit stellt sich die Frage, ob und inwieweit ein Alltagsgeschehen und seine Auflösung in unterschiedliche Sinnzusammenhänge überhaupt voneinander unterschieden werden können.⁴³²

Wenn in den *Rindern des Helios* die Chronologie unterschiedlichster tradierter Sprachstile aneinandergereiht wird, verändert Joyce diese Sprachstile nicht substanziell; was ihm gelingt, ist die Montage von historischen Ausdrucksformen, welche die Fülle und damit gleichzeitig die Relativität von scheinbar objektiven sprachlichen Darstellungen aufzeigt.⁴³³

Derartige Modalitäten der Erzählinszenierung sind gerade auch in der letzten Episode im *Ulysses* leitend. Die letztendliche Einmündung in eine umfassende Einordnung des in den Episoden aufgeworfenen Totalhorizontes wird mittels des Gedankenstroms der in den Schlaf dämmernden Molly ermöglicht und verdeutlicht. Diese *Gea-Tellus*, das Fleisch das stets bejaht, ist nicht nur die Verkörperung von Weiblichkeit; sie ist auch die Verkörperung und Trägerin eines lebensbejahenden Selbstverständnisses, das die Komplexitäten des modernen Weltgeschehens als eine Einheit begreifen lässt und diese letztendlich in ruhige, ja beglückende Bahnen lenkt.⁴³⁴ Molly liegt gewissermaßen im Zentrum, zwischen den

⁴³² Lobsien, E.: *Der Alltag des Ulysses. Die Vermittlung von ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart 1978, S. 52.

⁴³³ In den *Rindern des Helios* wird die Entwicklung des Sprachstils vom Altenglischen bis zum zeitgenössischen Slang chronologisch dargestellt.

⁴³⁴ Vgl. Joyce, J.: *Ulysses*, Frankfurt am Main, S. 1013-1015.

Kraftlinien von Körperlichkeit und Geistigkeit, von persönlicher Erfahrung und kosmischer Umfassendheit.⁴³⁵

In der Pluralität der jeweiligen Erzählstile oder unterschiedlicher Sprachspiele realisiert sich das vielfältig Spezifische und insgesamt geradezu enzyklopädisch Totale der Romanwelt des *Ulysses*. Wozu die Sprachspiele etwa – beispielhaft angeführt – so beitragen: Sie reichen von kleinsten Namensspielen, wie jenem über den Namen „Leopold Bloom“, welches eine ironisch präsentierte Mischung aus blühender (engl.) Blume (dt.) und Löwe symbolisiert – der „Leo“ wird Bloom bezeichnenderweise von seiner Frau Molly, die ihn „Poldy“ nennt, vorenthalten –, bis hin zu Episoden, welche eine einzige gewaltige Sprachkomposition darstellen.⁴³⁶ Diese Sprachspiele orientieren sich stets an der Wirklichkeit von alltäglich Gegebenem in dessen Öffnung zu komplexesten Sachverhalten; sie werden teils als realistisch präsentiert, teils zur Ironisierung verwandt oder auch das Unbewusste offenbarend literarisiert. Wie insbesondere und exzessiv in der *Circe*-Episode versinnbildlicht, wo die Offenlegung des Unbewussten und Irrealen zugleich ironisch-satirische Bloßlegung der ‚Nachtseite‘ der Figuren ist.⁴³⁷

Kreutzer hat gerade die Sprach- und Wortspiele für den Roman hervorgehoben, welche sich in den Dienst einer Darstellung von Umfassendheit stellen, dabei aber in ihrer Widersprüchlichkeit interdependieren:

Aufs Engste verbunden mit der Universalisierungstendenz ist die Relativierungstendenz. Joyce will im *Ulysses* eine Welttotalität abbilden, in der Gegenwärtiges und Vergangenes, Naheliegendes und Abwegiges, Erhabenes und Banales einen inneren Zusammenhang bilden. So erscheint das Zufällige aneinandergereiht, das Verschiedenartige aufeinanderbezogen, das Widersprüchliche miteinander verbunden – sprachlich am sinnfälligsten im Wortspiel.⁴³⁸

⁴³⁵ Die acht Abschnitte der *Penelope*-Episode sind als Verkörperung der Symbolik der liegenden Acht, des Zeichens für Unendlichkeit, zu verstehen. Das von Molly im liegenden Zustand des Halbschlafes Erinnernte ist nicht intellektueller Natur; in schläfriger Dämmerung sind ihre Gedanken körperlich-instinktiv hervorgebracht. Die Umfassendheit dieser Gedanken ist auf eine gänzlich persönliche und emotionale Konklusion reduziert, die in ihrer kategorischen Unwillkürlichkeit kosmische Stärke und Gültigkeit erlangt.

⁴³⁶ Zu den Sprach- und Namensspielen im *Ulysses* vgl. Kreutzer, E.: *Sprache und Spiel im „Ulysses“ von James Joyce*, Bonn 1969, S. 71-122.

⁴³⁷ Vgl. beispielhaft hierzu Kreutzer, E.: *Sprache und Spiel im „Ulysses“ von James Joyce*, Bonn 1969, S. 129. „Die meisten Sprachspiele, die eine realistische Darstellung erstreben, sind stilisiert: durch Umsetzung (z. B. nichtsprachlicher Laute in sprachliche), durch Arrangement (z. B. Simultandarstellung), durch Ausformung (z. B. gestaltsymbolischer Reduplikation), durch Umdeutung (z. B. nicht-lautmalerischer Wörter zu Lautmalereien). Die gleichen stilisierenden Veränderungen, die so einer Intensivierung der suggestiven Wirklichkeitsvermittlung gelten, können aber auch zum Zwecke der Ironisierung verwandt werden.“

⁴³⁸ Kreutzer, E.: *Sprache und Spiel im „Ulysses“ von James Joyce*, Bonn 1969, S. 132.

Indem die Sprachspiele nicht isoliert dargestellt, sondern als Teil der Wirklichkeitsdarstellung verwandt werden, sind sie nicht allein als Erweiterung der Erzählmöglichkeiten zu betrachten; sie sind vielmehr als Moment der Realitätswahrnehmung, ja als ‚Spiegel der Wirklichkeit‘ zu verstehen.⁴³⁹

Bereits in *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* erschafft sich Stephen Dedalus seine eigene Vorstellung von Universalität, indem er ein „dedalozentrisches“ Universum entwirft.⁴⁴⁰ Die Wirklichkeit wird – vom Ich-Pol bis zum Universum – entgrenzt, um neue Bewusstseins Ebenen zu schaffen. Der *Ulysses* ist demgegenüber die im Alltag von Dublin situierte Inszenierung dieser Universalisierungstendenz. Gleichzeitig ist im *Ulysses* das dort umfasste Alltagsleben bis ins Kleinste zur Darstellung gebracht. Dafür nutzt Joyce insbesondere auch die Erzähltechnik des *interior monologues* und macht sich die perspektivische Subjektivität einer Figur zunutze, um größtmögliche detaillierte Realität darstellen zu können:

So bringt diese narrative Technik die Subjektivität der Darstellung auf einen Höhepunkt – und damit paradoxerweise die Objektivität des Erzählens. Hatte in der erlebten Rede noch ein Zusammenhang bestanden zwischen den Dingen und der Versprachlichung der Dinge als Text, basierte der Text also noch darauf, dass Gegenstände als solche mitgeteilt werden können, so beinhaltet diese Form der Darstellung nur noch die Wahrnehmung der Figur selbst. Aufgrund der Erkenntnis, dass objektive Darstellung mit sprachlichen Mitteln unmöglich ist, vermittelt der innere Monolog dem Leser also die objektivste Form der Weltansicht, die im Modernismus denkbar und als Text möglich ist.⁴⁴¹

Die Subjektivität des inneren Monologs lässt sich somit möglichst realistisch und objektiv anmutend darstellen. Des Weiteren überwindet die Sprache des *stream of consciousness* die Grenzen zwischen verschiedenen Ebenen der Standpunkte des Erzählens.⁴⁴²

⁴³⁹ Wenn man die Frage stellt, ob die Erzählkunst des *Ulysses* einen Endpunkt in der Darstellung von Realität markiert, ist zu bedenken, dass Joyce im *Ulysses* mit seiner Sprachgestaltung auch – direkt und indirekt – die Grenzen und Unzulänglichkeiten von Sprache verdeutlicht hat und der *Ulysses* insofern als eine Brücke zur Wirklichkeit zu verstehen ist, die an ihrem Ende unabsehbar ist.

Zur genealogischen Entwicklung von Lautpoesie und Wortkunst, ausgehend von Arthur Rimbaud über Hugo Ball zu Arno Holz vgl. Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 143-153.

⁴⁴⁰ Dieses Universum, ausgehend von sich selbst, ist das Konstrukt einer steten Erweiterung der Grenzen beginnend mit Stephen Dedalus, über Class of Elements, Clongowes Wood College, Sallins, County Kildare, Ireland, Europe, The World, The Universe, vgl. hierzu Wirth, R.A.: *Welt / Spiegel / Buch: Theorie der Fiktionalität und James Joyce Prosa*, Frankfurt am Main 2000, S. 277.

⁴⁴¹ Wirth, R. A.: *Welt / Spiegel / Buch*, S. 293.

⁴⁴² Wenn auf der inhaltlichen Ebene die Erzählerstimme und *stream of consciousness* der Figur interdependieren, ist keine Separation der sprachlichen Sender mehr möglich; die narrativen Ebenen werden zu einer geschlossenen Welt zusammengefügt. Dies kann auch als Symbolisierung des modernen Welterlebens aufgefasst werden, in dem Ursache und Wirkung, Wunsch und Wirklichkeit, keinen klaren Kausalitäten, nicht einmal geordneten Bereichen unterworfen sind. In diesem Sinne ist die Literatur innerhalb der Klassischen Moderne und insbesondere der *Ulysses* eine Art Grenzgänger zwischen der Welt des tradierten Romans und der Welt derart

Der Text enthält Anweisungen, wie die fiktionale Welt zu verstehen ist; gleichzeitig wird der Leser aber darauf hingewiesen, dass Weltverstehen im Fiktionalen und im Realen parallele Akte sind. Erkenntnis findet auf verschiedenen Ebenen statt, die aber im Text durchaus zueinander in Beziehung gesetzt werden: die des Autors, der im Werk seine Welt interpretiert, die der literarischen Figur, die ihre Welt wahrnimmt, die des Rezipienten, der die fiktionale Welt ‚liest‘, und schließlich die des Lesers als Mensch, der seine reale Umwelt zu begreifen versucht.⁴⁴³

So wird im *Ulysses* die soziale und kulturelle Vielfalt Dublins einerseits etwa anhand von Erzählungen und Unterhaltungen, andererseits gerade auch durch das von den Figuren in ihrem *stream of consciousness* Vorgebrachte präsent gemacht. Darin bedient sich die künstlerische Darstellung realistischer Eindrücke.⁴⁴⁴

Beispielhaft für die Verbindung von Milieuschilderung und der Perspektive von Erzählfiguren ist, dass deren Aussagen mitgeteilt werden, ohne dabei die Person zu erwähnen. Wenn die wörtliche Rede unerwartet und ohne Adressat verwandt wird, bewirkt dies eigens eine Imagination des Lesers, der geneigt ist, die jäh auftauchenden Aussprüche einzuordnen bzw. zuzuordnen. Des Weiteren strebt der Autor nicht nach einem (offensichtlichen) eindeutigen Tenor; seine Darstellungen lassen unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu, obgleich eine gewisse intentionale Schlüssigkeit bezüglich der Interpretation dem Rezipienten offenbar wird. Im *Ulysses* sind dafür inhärente Erzählmodalitäten geschaffen worden, die aber auch – wie Kiesel festhält – einer Entwicklung der zeitgenössischen Moderne entsprechen:

Der Zwang, ein „Werk“ zu schaffen, das formal homogen und gedanklich konsistent ist, fällt weg – und so können „Texte“ entstehen, die in auffälliger Weise inhomogen und ungeniert inkonsistent sind. Was zuvor als formales Versagen und gedankliche Schwäche erschienen wäre, kann nun als Kennzeichen einer gesteigerten und nicht reglementierten künstlerischen Sensibilität angesehen werden.⁴⁴⁵

Im *Ulysses* werden – im Sinne einer Epochendarstellung – diese „inhomogenen“ Erscheinungen zu einem ‚repräsentativen Zeitgeist‘ von „Sensibilität“ für heterogene Wahrnehmung.⁴⁴⁶

umfassender Erschließung der Figuren. Kunst und Wirklichkeit bilden hier eine minutiöse Einheit. (Vgl. hierzu Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne: zu den Strukturen modernen Erzählens*, S. 202 -204.)

⁴⁴³ Wirth, R. A.: *Welt / Spiegel / Buch*, S. 313.

⁴⁴⁴ Vgl. hierzu etwa den fließenden Übergang vom Erzähler zum „Bürger“ in der *Zyklopen*-Episode. Indem der Erzähler subjektiv-emotional, ja ablehnend-gehässig den „Bürger“ als Figur entwirft, wird er gewissermaßen zu einem Teil dieser Figur.

⁴⁴⁵ Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 134.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd.

Beispiele des „inhomogenen“ Erzählens sind die sich im Verlauf des Romans wandelnden Erzählmodalitäten der *Aeolus*-Episode. Ab dieser Episode geht die Sprache im *Ulysses* – im fließenden Übergang – von einer inhaltlichen in eine vorrangig sprachexperimentell inszenierte Darstellungsebene über. Während in einer Phase des Übergangs im Verlauf der Episoden die beiden Erzählintentionen von Abbildung der Wirklichkeit und experimenteller Fortentwicklung des Romanerzählens eine Art Hoheitskampf austragen, herrscht ab der *Sirenen*-Episode keine Darstellung von Realität mehr vor; vielmehr reflektieren die folgenden Episoden Teile des Inhaltes der vorhergegangenen Episoden mittels experimenteller Sprachstile.⁴⁴⁷ Hier findet ein fließender Übergang, eine sukzessive Steigerung von beschreibender Evokation des Geschehens zu einer diesen Eindruck desillusionierenden Darstellungsform statt: Das bereits Erzählte wird als Inszenierung entlarvt, indem die Lesegewohnheit einer Kongruenz von Inhalt und Sprache in der zweiten Hälfte des Romans zunehmend durchbrochen wird. Dies ist spezifisch für das Erzählen von Joyce im *Ulysses*. Wirth hat dieses als Durchlaufen von narrativen Haltungen bis hin zu einer Rückkehr zum Erzählen in früheren Episoden in der abschließenden *Penelope*-Episode herausgestellt:

Erzähltechnisch hatte die Reise des *Ulysses* immer weiter weggeführt von der Kombination aus Erzählerstimme, erlebter Rede und innerem Monolog, wie sie die frühen Episoden geprägt hatte, bis hin zur „catechetical interrogation“ in „Ithaca“: Das Erzählen in *Ulysses* ist also von der Desillusionierung und folglich dem immer weiteren Abrücken von narrativen Haltungen geprägt, die in einem Bewusstsein zentriert sind: (...) „Penelope“ ist nun die bedingungslose Rückkehr zum inneren Monolog, zu einer der narrativen Konventionen, die die erste Hälfte des Romans geprägt hatten, und manifestiert erneut die Verbindung zwischen Charakter und Erzählen.⁴⁴⁸

Nicht nur deshalb verlangt die *Penelope*-Episode besondere Beachtung und Explikation. Die Wiedereinkehr schließlich Blooms, von seinen Wanderungen durch den 16. Juni 1904 in sein Haus und zu seiner Frau Molly, geht zwar einerseits mit der Rückbesinnung auf anfängliche Darstellungsformen einher. In eins damit bewirkt die *Gea-Tellus* Molly⁴⁴⁹ für den weitgereisten als auch – ob der komplexen Sinnzusammenhänge des modernen

⁴⁴⁷ Innerhalb der Forschungsliteratur gehen die Ansichten weit auseinander, ob die „wirkliche Bedeutung“ des *Ulysses* in den Episoden der zweiten Hälfte des Romans offenbar wird. Vgl. hierzu die konträren Meinungen von Goldberg, S. L.: *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*, London 1961 und Wirth, R. A.: *Welt / Spiegel / Buch: Theorie der Fiktionalität und James Joyce Prosa*, Frankfurt am Main 2000. Wirth weist darauf hin, dass in der *Ithaka*-Episode das katechistische Frage-Antwort-Spiel eine realitätsgetreue Rekonstruktion des Gespräches zwischen Stephen und Bloom unmöglich macht. An dieser Stelle würde somit deutlich, „dass die Sprache des Buches den Inhalt bestimmt – dass die Sprache der Inhalt des Buches ist.“ (S.316f.)

⁴⁴⁸ Wirth, R. A.: *Welt / Spiegel / Buch*, S. 353.

⁴⁴⁹ Molly wird mit dieser Bezeichnung in eine Zentralstellung für das im *Ulysses* Erzählte gerückt: „Gaia“ bedeutet im Altgriechischen „Erde“. „Tellus Mater“ ist die römische Interpretation der „Gaia“.

Alltagserlebens – verwirrten Bloom aber eine Sinnerfüllung, ja eine Harmonisierung seiner Existenz. Molly schafft es, die komplex interdependierenden Realitäten ihres Alltags in eine alles integrierende Wahrnehmungsform zu bringen; sie führt – in einer Rückbesinnung auf ihr Leben – eine sinnhafte Geschlossenheit herbei, indem ihre Figur eine ganz spezifische und bedeutsame Position im Verhältnis von Wirklichkeitsevokation und individueller Subjektivität des im *Ulysses* Erzählten erlangt. Ihr Daseinsverständnis und ihre Lebenshaltung versetzten Molly letztendlich in die Lage, die Bedingung der Realität mit einem kategorischen „Ja“⁴⁵⁰ anzunehmen.

Verglichen mit den vorhergehenden Episoden – unter Berücksichtigung, dass jede einzelne Episode im *Ulysses* ein Ausdruck genuiner stilistischer Darstellung ist – stellt die *Penelope*-Episode nochmals eine ‚Ausnahme‘ dar. Das dynamische, aber richtungsweisende Erinnern – ohne Interpunktion dargestellt – hebt sich besonders auffallend im Romanwerk hervor. Bemerkenswert ist, dass die stilistische ‚Ausnahme‘ der *Penelope*-Episode im *Ulysses* dem humanen Wahrnehmen und Bewerten wohl am nächsten steht. Was hier resümiert wird, ist die Realitätsbezogenheit der komplexen Wahrnehmung von moderner Wirklichkeit aus der Perspektive einer umfassenden Allgegenwart in der zur *Gea-Tellus* entgrenzten Figur der Molly.

Weder die Intellektualität Stephens noch der *Common Sense* Blooms sind in der Lage die Schranken ihrer individuellen Wahrnehmungen und deren Interpretationen zu übersteigen. Kommt also die individuelle Subjektivität Mollys der Wirklichkeit am nächsten, oder ist vielmehr die ihr zugeschriebene Überindividualität – in der Form der ‚Göttin der Erde‘ – allererst in der Lage die Komplexitäten der Moderne zu tragen? Es bietet sich die Deutung an, dass Molly die (unbewusste und indirekte) ‚Trägerin‘ Blooms ist; davon ausgehend kann sie als überindividuelles Bindeglied der einzelnen Figuren gesehen werden. Dabei ist die Molly in der *Penelope*-Episode nicht etwa als deren Verabsolutierung gegenüber ihrer Subjektivität in der *Kalypso*-Episode zu verstehen. Mollys Selbstwahrnehmung in der Schlussepisode des *Ulysses* bringt vielmehr die dem Roman stets inhärente Jederzeitlichkeit des im Alltäglichen des 16. Juni 1904 Geschehenden abschließend und sinnstiftend – nun in Mollys archetypischer Überhöhung – zum Ausdruck. Dieser Höhe- und Endpunkt des *Ulysses*-Roman

⁴⁵⁰ Joyce, J.: *Ulysses*, Frankfurt am Main 2004, S. 1015.

hebt sich zwar ab von den vorherigen Episoden, ist aber nur in Anbetracht dort intensivst unmittelbarer Wirklichkeitserfahrung sinnfällig.⁴⁵¹

Die Wanderungen Blooms durch Dublin – einen sich schließenden Kreis bildend – haben zur ‚Folie‘ zwar die des homerischen Odysseus. Ebenso aber wird das Bild des ‚wandernden Juden‘ gezeichnet: Die gewisse Heimatlosigkeit Blooms, seine Außenseiterrolle, zieht sich thematisch durch den *Bloomsday*. So wird Bloom zu einem Beobachter, ja einem Katalysator für das Dubliner Alltagsleben. Gleichzeitig eröffnet sich die Möglichkeit, gerade auf den ‚Everyman‘ Bloom – wie auch auf andere Figuren – die unterschiedlichsten Rollen und Vorbilder zu projizieren. Die Metamorphosen und Metempsychosen der Figuren führen zu deren polytropen Bedeutungsgehalten:

Einige der Konflikte im *Ulysses* spielen sich zwischen polytropen und monotropen Gestalten ab. Zu den monotropen, die meist gerade wegen ihrer Beschränktheit unmittelbar komisch gezeichnet sind, wie der Citizen oder Gerty MacDowell, gehört zuweilen auch Stephen Dedalus, dessen Verhalten sich von seiner geistigen Beweglichkeit oft merklich abhebt.⁴⁵²

Verwandlungen und Transformationen realer und symbolischer Art, welche schon in der *Odyssee* angelegt sind, werden im *Ulysses* verstärkt und komplexer re-inszeniert. Die magische Verwandlung in Schweine, wie in der *Odyssee* dargestellt, wird im *Ulysses* zu einem wüsten Reigen von Verwandlungen und Transformationen (*Circe*-Episode), indem eine – dem Aussprechen folgende – halluzinative Manifestation eines Gegenstandes oder eines Abstraktums stattfindet. Dagegen wird in der *Aeolus*-Episode die Sprache – bestehend aus einer Fülle von Tropen und Metaphern – einerseits als banale Alltagssprache entlarvt, andererseits als gesellschaftliches Moment der Verständigung und Verbindung zwischen den Individuen zur modernen Form des sozialen Austausches stilisiert.⁴⁵³ Dabei wird die Sprache auch für Illusionen und Täuschungen in Anspruch genommen: Joyce versucht die eingespielten Entsprechungen zwischen *Signifikant* und *Signifikat* aufzubrechen. Die

⁴⁵¹ Vgl. hierzu Wirth, R. A.: *Welt / Spiegel / Buch: Theorie der Fiktionalität und James Joyce Prosa*, Frankfurt am Main 2000, S. 354f.

⁴⁵² Senn, F.: *Odysseeische Metamorphosen*, in: Fischer-Seidel, T. (Hg.): James Joyces „Ulysses“. Neuere deutsche Aufsätze, Frankfurt am Main 1977, S. 42.

⁴⁵³ Innerhalb der modernen Gesellschaft geht die zunehmende Banalisierung der Sprache mit einem engen verbalen Austausch von Informationen zwischen den Menschen einher. Dagegen gibt es eine Vielzahl von Romanen der Klassischen Moderne und vor allem der Postmoderne, in denen die Sprachlosigkeit der Individuen symptomatisch für die Entfremdung und Vereinsamung des Menschen in der modernen Welt steht.

Vgl. hierzu Luserke-Jaqui, M. (Hg.): *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin 2008, S. 19-46, 73-86; Hardtwig, W.: (Hg.): *Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-1939*, Göttingen 2005, S. 205-240.

inhaltliche Mitteilungsfunktion tritt zugunsten dem Wortlaut innewohnender Ausdrucksmodalitäten zurück.

Mittels der homerischen Antike als ‚Folie‘ für das Geschehen in Dublin werden einerseits die Unterschiede zwischen mythisch definierter Sinndeutung in der *Odysee* und modern vieldeutiger Sinnkonstrukte im *Ulysses* deutlich. Insgesamt wird aber mit der ‚Überblendung‘ von antiker Odyssee und dem Geschehen in Dublin 1904 eine bestimmte Jederzeitlichkeit von menschlichen Grundsituationen zur Darstellung gebracht. Der heroische Mythos der *Odysee* wird also aufgerufen; keineswegs jedoch zur Instanz der Sinndeutung erklärt. Mit dem Bezug auf die Odyssee erwachsen aber Interpretationsmöglichkeiten über Ausprägungen des jederzeitlich Menschlichen.

Im Spektrum der Erzählmodalitäten ist es nicht zuletzt die erzählerische Darstellung von interdependentem Miteinander gegebener Realität einerseits und künstlerischer Inszenierung andererseits, welche das Verständnis des *Ulysses* schwierig, aber in der Sinnkonstitution eindringlich machen. Diese Sinnkonstitutionen lassen unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu; die jeweilige spezifische Erzählinszenierung Joyces führt trotzdem zu intentionaler Schlüssigkeit. So ist es beispielsweise gerade die individuelle Subjektivität Mollys, die dazu führt, die Komplexitäten der Moderne schlüssig einzuordnen und anzunehmen. Die komplexen Strukturen der Moderne – auch verdeutlicht in der Unterteilung der einzelnen Episoden in Symbol, Farbe, Organ, Kunst, Technik u.a. – werden von Molly in geordnet anmutende Bahnen gelenkt.

3.3.2. Der *Ulysses* als epochales Zeitpanorama – im Vergleich mit dem *Zauberberg* und den *Schlafwandlern*

Unmittelbar ersichtlich ist, dass James Joyce, Thomas Mann und Hermann Broch an einer umfassend intendierten Darstellung der Zeitverhältnisse gelegen ist. Dabei haben sie – in unterschiedlicher Form und Intensität – vielschichtige Entwicklungen von gesellschaftlichen wie individuellen Lebensverhältnissen, von Befindlichkeiten und Zeitgeist in epochenrepräsentative Inszenierungen literarisiert. Für die Untersuchung dieser Studie stellt sich dabei eigens die Frage, ob die jeweiligen Urteilsbildungen der Autoren als Zeitdiagnosen zu betrachten sind.

Broch rekapituliert aus der Retrospektive eingehend die Zeit der Umbrüche, individualisiert ihre Auswirkungen und schafft einen Überblick auf die modernen Gegebenheiten bezüglich ihrer vergangenen Entwicklungen. Dieser Zeitgebundenheit der Subjekte wirkt Broch zugleich entgegen, indem er die unterschiedlichen ‚modernen‘ Komponenten, wie Entindividualisierung, Versachlichung und Hilflosigkeit aufnimmt, diese aber in Form der einzelnen Figuren paradigmatisch zum Ausdruck bringt. Diese Figuren sind in allen drei Romanen zeitgemäß und in ihrer ‚realistisch‘ erscheinenden erzählerischen Präsentation entschieden zeitrepräsentativ entworfen.

In sinnkonstitutiver Weise ist gerade auch das Schlafen und Träumen der Figuren ein signifikantes Erzählmotiv in allen drei untersuchten Romanen. Im Zustand des dabei nur Eingeschränkt-Wahrnehmens sind sie in der Lage Sinnzusammenhänge zu erfassen, die ihnen im Wachzustand nicht erfahrbar waren. Das Motiv der träumerischen Offenbarung, welches bis in das biblische Erzählen zurückreicht, (wie in den Träumen Josephs, Jakobs Sohn) wird in die literarische Moderne transponiert und zur Durchdringung und Überwindung moderner Komplexitäten verwandt. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass im *Ulysses* wie auch im *Zauberberg* und in den *Schlafwandlern*, diese Offenbarung im Übergang zum Schlaf oder auch als Traum geradezu als Wendepunkt bzw. als Resümee im Fortgang des Romanerzählens erscheint. Zunächst: Die im Verlauf des *Ulysses* eher einfache und in ihren Motiven durchschaubar charakterisierte Molly ist in der den Roman abschließenden *Penelope*-Episode, in den Schlaf hinüberdämmernd, in der Lage, die Widersprüchlichkeiten, Ungereimtheiten und Komplexitäten des modernen Alltagserlebens, denen sich der intellektuelle Stephen und der in den Dubliner Alltag verstrickte Bloom ausgesetzt sehen, in geordnete Bahnen, ja in Einklang zu bringen. In ihrer Subjektivität wird sie zu ihrem eigenen Maß als Maß zugleich aller Dinge, zur mit sich selbst übereinstimmenden *Gea-Tellus* noch der Gegenwart des 16. Juni 1904. Dies versetzt sie letztendlich in die Lage, ein Resümee – stellvertretend für die moderne Lebenswelt und die in ihr erfahrenen Prüfungen – zu ziehen, indem sie und der Roman, trotz aller Probleme und Unzulänglichkeiten, mit einem mehrfach zustimmenden „Ja“ schließt.⁴⁵⁴

Im *Zauberberg* ist es der ‚Schneetraum‘, welcher den einfachen Castorp in die Lage versetzt, zeitweise die widersprüchlichen Dualismen zu überwinden und eine jähe Manifestation von Liebe und Menschlichkeit zu erfahren. Vor dem Hintergrund des „grässlichen

⁴⁵⁴ Joyce, J.: *Ulysses*, S. 1015.

Blutmahls“ entfaltet sich die Lebenslust der „Sonnenleute“; Castorp kommt daraufhin zu der Konklusion: „Der Mensch ist Herr der Gegensätze“, er braucht „dem Tode keine Herrschaft einzuräumen“ (GKFA, Bd. 5, S. 679). Die Figuren in den *Schlafwandlern* dagegen bewegen sich – dem Titel der Romantrilogie gemäß – in einem ständigen Zustand verminderter Realitätserkenntnis; dieser Dämmerzustand ist Chiffre der gesellschaftlichen Entwicklung hin zum Zerfall. Während James Joyce das halbbewusste Dahindämmern – in Form von Mollys *stream of consciousness* – als Medium gebraucht, um das Individuum zu ungeahnten Wahrnehmungen zu befähigen, und während Thomas Mann Castorps ‚Schneetraum‘ als Visionsmedium einsetzt, ist bei Hermann Broch dieses Schlafwandeln zum Ausdruck gebrachte Verfassung der Epoche. In der die Figuren sich ihrer selbst nicht in einer der Wirklichkeit und ihrer Bewältigung entsprechenden Weise bewusst sind und dies als Hemmung auf dem Weg zur (nicht erreichten) freien Entfaltung der zentralen Figuren zur Anschauung gebrachte Zeitdiagnose ist.

Diese Erzählszenierungen sind – trotz ihrer vielfach zur Darstellung gebrachten Diagnosen der epochalen Tendenzen – so auch Inschrift von Interpretamenten der Geschlossenheit. Das Kunstwerk Roman wird nicht nur zum Abbild der komplexen Realität, sondern auch zu einem ästhetisierten Gegenbild. Das entsteht, indem ein jegliches Detail der ‚Gegenwelt‘ – in Bezug auf Bedeutung und Auswirkung – in einem schlüssigen Kontext mit anderen Details der Darstellung steht. Aus diesem Grund kann auch von einer Verzerrung der Realität nur bedingt die Rede sein, da das Erzählwerk selbst die Grenzen des realistischen Schreibens setzt und es eben nur durch künstlerische Eingriffe möglich scheint, der Realität nahe zu kommen. Im Falle des *Ulysses* ist es besonders bemerkenswert, wie dieser ‚Realismus‘ letztlich dem Verständnis des Autors Joyce nach begründet ist und angestrebt wird. Eberl befindet dazu kritisch im Sinne eines von Joyce geübten ‚Abstraktionsverfahrens‘:

Joyce spaltet die Realität auf in eine Dichotomie von Besonderem und paradigmatisch Allgemeinem, die er durch die Realität selbst gerechtfertigt sieht. In Wahrheit ist er es jedoch, der diesen Kontrast von vornherein setzt und seinen metaliterarischen Werken zugrunde legt. Möglich wird diese allgegenwärtige Allegorisierung mittels eines unerkannt bleibenden Abstraktionsverfahrens, welches das Gattungswesen des Menschen nicht in seiner Gesellschaftlichkeit (bzw. in der Organisation von Praxis) begründet sieht, sondern in seiner Naturhaftigkeit. Die Vorstellung statischer, invarianter Befindlichkeiten mag noch so sehr der Ableitung aus konkret-realistischen Anschauungen geschuldet sein; die Idee einer interessen- und klassenübergreifenden, gemeinschaftlichen Verbundenheit ist bereits

eine Abstraktion. Sie abstrahiert unweigerlich von den Zweckbindungen der ökonomisch-gesellschaftlichen Reproduktion, den Lebensbedingungen des Naturwesens Mensch.⁴⁵⁵

Aufschlussreicher erscheint demgegenüber Joyces thomistisch geprägtes Verständnis im Sinne von *ens*, dem ‚Seienden‘.⁴⁵⁶ Aus dem Joyce das thomistische *summum bonum* (die Instanz Gott) streicht. Von daher ist die These einer stilistischen Schwerpunktsetzung auf die „Allegorisierung“ im Sinne einer „interessen- und klassenübergreifenden, gemeinschaftlichen Verbundenheit“ nicht schon schlüssig: Es ist Joyces Annahme und Bejahung des Seins, welche im *Ulysses* zu genauester literarischen Realisierung dieses ‚Seienden‘ – in all seinen Ausprägungen – führt. Das in den Episoden des *Ulysses* formexperimentelle und multiperspektivische Erzählen ist von daher zugleich immer nachdrücklich ‚realitätsbezogen‘. Das zeigt sich besonders signifikant in der Wendung schon des frühen Joyce auf das Verfassen von ‚Epiphanien‘, welche eine „jähle Manifestation“⁴⁵⁷ von Sinnzusammenhängen in der Erfassung kleiner Momente von Realität ermöglicht.⁴⁵⁸ Die vordergründig beliebige Auswahl von banalen ‚Wirklichkeitspartikeln‘, erwirkt – in ihrer spezifisch genauesten Wiedergabe – eine besondere Evidenz von Wirklichkeit. Mittels derartiger Inszenierung von Realität war es James Joyce möglich eine Darstellung zu entwickeln, die sich – in ihrer Wirkung – scheinbar ununterscheidbar mit der Realität deckt. Zur Darstellung gebracht in einem Erzählen, dass als präsentisch - allzeitlich in spezifischer Weise den einen Tag im Leben der Dubliner Bürger als epochal repräsentativ erfasst. Und dieses so gegebene ‚Zeitpanorama‘ urteilsperspektivisch durchdringt.

⁴⁵⁵ Eberl, U.: *James Joyce „Ulysses“: Leitbild und Sonderfall der Moderne*, S. 723.

⁴⁵⁶ In der Lehre des Thomas von Aquin erkannte der frühe Joyce – ausführlich zum Thema gemacht im *Porträt des Künstlers als junger Mann* – eine Möglichkeit das ‚Seiende‘ zu begreifen und anzunehmen. Die menschliche Existenz und das Ganze der Existenz ist – wie im *Ulysses* durchgängig wahrzunehmen – kein beschränktes Abbild eines ‚wahren Seienden‘; vielmehr ist das gegebene ‚Seiende‘ (*ens*) das, was es anerkennend darzustellen gilt. In der Zeichnung der Figuren im *Ulysses* manifestiert sich das durchweg so, sie werden ohne Vorbehalte bloßgelegt aber nicht bloßgestellt.

⁴⁵⁷ Joyce, J.: *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, S. 224.

⁴⁵⁸ Die ursprüngliche Bedeutung von Epiphanie bezeichnet die unerwartete visuelle bzw. sprachliche Offenbarung einer Gottheit oder des Kaisers in der Provinz. Klaus Peter Müller definiert diesen Begriff als „Offenlegung von Wesentlichem in realen, beobachtbaren Situationen, in erinnerten Träumen oder imaginierten Szenen.“ (Müller, K. P.: *Epiphanie: Begriff und Gestaltungsprinzip im Frühwerk von James Joyce*, Frankfurt am Main 1984, S.44.)

4. Schlussbetrachtung

Diese Schlussbetrachtung will nicht in erster Linie das im Einzelnen Aufgewiesene rekapitulieren, sondern mit den wesentlichen Befunden die so gewonnene Einschätzung der drei Romane noch einmal in Betracht ziehen: Wie nämlich die erzählerische Vergegenwärtigung der Zeitverhältnisse romankonzeptionell und in den Erzählverfahren darauf angelegt ist, eine *Urteilsperspektive* zu diesen Verhältnissen zur Darstellung zu bringen. In der Untersuchung der Romantexte war – den Interpretationserfordernissen der autorenspezifisch avanciert komplexen Erzählverfahren nach – dieses ‚Erzählen‘ zunächst und vor allem zu explizieren. Was zwar immer schon auf diese Urteilsperspektive führt, jetzt aber vor allem und eigens erörtert werden soll: Inwiefern nämlich das in den drei Erzählwerken zeithistorische Sujet in der Intention einer ‚Zeitdiagnose‘ zur Darstellung gebracht ist. Was in jeweils ganz unterschiedlich realisierter Weise zum Ausdruck kommt, gemeinsam jedoch stets bestimmte Konzepte und Inszenierungen von ‚Epochenromanen‘ bzw. ‚Zeitromanen‘ beinhaltet. Dazu zunächst: Die Definition des Epochenromans erscheint – obwohl als Terminus in der Forschungsliteratur dieser Arbeit oft verwandt – literaturtheoretisch noch wenig ausgearbeitet. Selbstverständlich finden sich in der Forschungsliteratur Ausführungen zu den beiden Begriffen „Epochenroman“ und „Zeitroman“, welche in ihrer Bestimmung teilweise voneinander abweichen und somit keine kohärente Definition aufstellen. Im Sinne dieser Arbeit ist das Augenmerk auf die Interpretation des mehrfachen Sinnes dieser beiden Begriffe zu lenken. Manfred Dierks etwa konstatiert diesbezüglich am Beispiel des *Zauberbergs* treffend: „Der Zauberberg ist dabei als „Zeitroman im doppelten Sinn“ angelegt: Zum einen ist er ein historischer Epochenroman, der das innere Bild der europäischen Vorkriegszeit entwirft, zum anderen befasst er sich mit der reinen Zeit „an sich“ und wie sie unterschiedlich erfahren wird.“⁴⁵⁹ Thomas Manns eigene Bestimmung bezüglich des *Zauberbergs* als Zeitroman gibt dem in der *Einführung in den Zauberberg* diese Interpretation: „Der *Zauberberg* ist ein Zeitroman im doppelten Sinne: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt.“⁴⁶⁰ Genauer heißt es dann: „Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die

⁴⁵⁹ Dierks, M.: *Buddenbrooks und die kapitalistische Moderne*, in: "Was war das Leben? Man wusste es nicht!" Thomas Mann und die Wissenschaft vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006, Frankfurt am Main 2008, S. 111-126, hier S. 125.

⁴⁶⁰ Mann, T.: *Einführung in den Zauberberg* GW XI, S. 611f. Das folgende Zitat ebd.

hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfasst, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen ... “ Das heißt offenbar, dass in der Welt der Imagination die reale Zeit keine Bedeutung mehr hat, indem der Erzählung der historischen Zeit die künstlerische Aufhebung der Zeit eingeschrieben wird. Im Laufe des Romans sind die zeithistorischen Erzählungen und die künstlerischen Inszenierungen von Zeit nicht immer deutlich auseinanderzuhalten; gerade darin wird aber die Tragweite des Romans als Epochenroman deutlich: indem Historie und Kunst sich vereinigend dargeboten, kombiniert und inszeniert werden, ist ein Gesamtpanorama an historischer und literarisch-fiktionaler Vergegenwärtigung geschaffen. Ein Gesamtpanorama, welches das „innere Bild einer Epoche“, eine in der Aufhebung der Zeit „ideelle Gesamtwelt“ und dies als „volle Präsenz“ enthält. Das so in gewisser Weise auch ‚Märchenhafte‘ der Erzählung – im *Vorsatz* einfürend anklingend – ermöglicht somit, die künstlerische Darbietung des Autors als eine Erzählung über eine ganze Epoche zu begreifen und anzunehmen.

Im direkten Vergleich zwischen den beiden Romanen *Der Zauberberg* und *Die Schlafwandler* verweist Andreas Dittrich auf das Erzählen als Zeitgeschehen überschreitende Deutungsmuster, welche in beiden Fällen auszumachen seien: „Wie der „Zeitroman“ ‚Der Zauberberg‘ ist der Epochenroman ‚Die Schlafwandler‘ als Metaroman konzipiert, der den Anspruch erhebt, wesentliche Strukturen der Zeit (...) abzubilden. “⁴⁶¹ Als diese „Metaromane“ gelinge es ihnen, wesentliche Strukturen in Form der Kultur und des Selbstverständnisses einer Epoche aufzuzeigen und künstlerisch zu rekonstruieren. Zwar legt Dittrich in seiner Arbeit den Schwerpunkt auf unterschiedliche Modalitäten erkenntnistheoretischer Untersuchungsformen; gleichzeitig ist der damit verbundene Befund – kulturhistorische Deutungsmuster in ihren Grundstrukturen aufzuzeigen und in die Gegenwart zu transponieren – für das in den Romanen Geleistete aufschlussreich. Diese Beschaffenheit als „Metaromane“ kennzeichnet zugleich den für die vorliegende Untersuchung wesentlichen Aspekt des Erzählens als Zeitdiagnose.

Hinzuweisen ist auf die im Kapitel 1.2.1. angeführte Definition des „Zeitromans“ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (RLW)*⁴⁶², die den Epochenroman als eine

⁴⁶¹ Dittrich, A.: *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im „Zauberberg“, in den „Schlafwandlern“ und im „Mann ohne Eigenschaften“*, Tübingen 2009, S. 51.

⁴⁶² Vgl. Göttsche, D.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin New York 2003, S. 881f.

Erscheinungsform des Zeitromans erwähnt, jedoch keine eigene Explikation des Epochenromans ausführt oder ins Lexikon aufgenommen hat. Von einem Epochenroman, der nach dieser Erwähnung im RLW ein umfassendes Bild der Epoche entwirft und insofern die Rede von einer eigens in sich qualifizierten Epoche rechtfertigt, kann in Bezug auf *Der Zauberberg*, *Die Schlafwandler* und *Ulysses* nicht gesprochen werden. Dies ist noch am ehesten in Hermann Brochs Romantrilogie in der Form von drei ‚Schicksalsjahren‘ innerhalb des umfassten Zeitraums der Fall. Aber auch hier geht es damit eher um eine romankonzeptionell angelegte Paradigmatisierung eines in seiner Bedeutung epochalen Zeitraumes. Was im Vergleich dazu in Thomas Manns *Zauberberg* in der Erzählung von sieben Jahren einer abgeschlossenen Konstellation auf dem Sanatorium *Berghof* viel enger gefasst ist. Was wiederum – auf den Ereignis- und Geschehenszusammenhang der Epoche hin gesehen – in Joyces *Ulysses* mit dem einen Tag des 16. Juni 1904 in eine extrem denkbar vereinzelte Zeitsituation gebracht ist. Dies bedeutet: Nur eher bedingt und vor allem erklärungsbedürftig trifft die Definition des Totalhorizontes einer Epoche im Sinne der ganzen darin umfassten Begebenheiten und Entwicklungen auf die drei untersuchten Romane zu. Inwiefern scheint also die Bezeichnung ‚Epochenroman‘ trotzdem gerechtfertigt?

Leitend dafür ist, dass die Arbeit ihren Schwerpunkt auf die in den drei Romanen jeweilig dargestellte Zeitdiagnose legt: So insbesondere auf die Erzählin szenierungen, in denen das für die Zeit Paradigmatische vergegenwärtigt wird. Dies bedeutet, dass bezeichnende und prägnante Begebenheiten und Zusammenhänge, welche jeweilig signifikant für die dargestellten Zeitverhältnisse sind, in ihrer erzählerischen Inszenierung und auf ihre jeweilige Deutungsrelevanz für die Zeitverhältnisse zu untersuchen waren. Dabei gilt allerdings: Sowohl romankonzeptionell wie in der Realisierung des Erzählens erweisen sich die gewählten Romane – aufgrund ganz unterschiedlicher Inszenierungen ihrer Sujets – als so nur bedingt tragfähige Vergleichsmöglichkeiten. Mit dieser Stellung der drei Romane zueinander hat die Arbeit es gleichwohl bewusst unternommen, in doch vergleichender Untersuchung auf folgende Erschließung hinzuführen: In Betracht gezogen worden ist – über das auseinandertretende Spektrum erzählerischer Vergegenwärtigung hinaus –, wie substantiell mit diesen drei Romanen der Problemhorizont dieser Phase in der Entwicklung der Moderne und hier der literarischen Moderne evoziert worden ist. Es ist dabei gerade die Unterschiedlichkeit der Sujetentwürfe, welche die Umfassendheit dieses Problemhorizontes aufzeigt – von den drei Autoren der Romane jeweilig in der Weise einer ‚Zeitdiagnose‘ verfasst und präsentiert. Ausgehend davon werden Gemeinsamkeiten evident, welche

letztendlich einen gemeinsamen ‚Zeithorizont‘ aufzeigen. Gerade in dieser Hinsicht lassen sich – in aller Differenz – Parallelitäten bzw. Gleichrichtungen zwischen den drei Romanwerken herausarbeiten. Sie weisen – trotz ihrer zur Geltung gebrachten je eigenen Konzeption und erzählerischen Realisierung – eine ähnliche Perspektive auf: Die Texte präsentieren ihren Ereignis- und Geschehenszusammenhang in Form sinnstiftender Ausschnitte und Charakteristiken, die so weniger bedeutungsträchtig für den Zeitverlauf des Geschehens als vielmehr mit ihren zeitdiagnostischen Befunden symptomatisch für die Einschätzung der hier epochalen Entwicklungen sind. So sind sie nicht Romane des Zeitverlaufs in seiner Ersteckung, sondern zeitdiagnostische ‚Metaromane‘ der epochalen Zeitverhältnisse.

Als darauf führend sind in den Erzählwelten der Romane problematisierte Zeittendenzen – wie zunehmende Komplexitäten innerhalb der modernen Gesellschaft, wie eine empfundene Ohnmacht des Individuums bis hin zur verbreiteten Sehnsucht nach neuen Gewissheiten – zur Darstellung gebracht. *Der Zauberberg*, *Die Schlafwandler* und *Ulysses* entwickeln so ein Zeitpanorama europäischer Gesellschaft auf ihrem Weg in das ‚moderne‘ 20. Jahrhundert als ein Spektrum ihrer jeweiligen Entwürfe. Insbesondere aber: Im ganz unterschiedlichen Evozieren der Zeitverhältnisse unternehmen die drei Autoren dabei – über die partiellen Gemeinsamkeiten bezüglich Lebenssituation, Gesellschaftsvorstellung und Zukunftsvision hinaus – jeweils Urteilsperspektiven zur epochalen Bedeutung dieses Zeitspektrums. Das Gemeinsame, eine derartige Perspektive zu entwerfen, ist schon romankonzeptionell angelegt, aber vor allem erst als Ergebnis ganz unterschiedlicher Vergegenwärtigung der Zeitverhältnisse vollzogen.

Auf die dabei entworfenen Erzählwelten geblickt: Das Spektrum der jeweiligen Erzählstrategien und Erzählverfahren zwischen durchaus auch Konvention, aber vor allem maßgeblicher Innovation, ist in den Textuntersuchungen so weit erschlossen und erörtert worden, dass der jeweilige ‚Eigensinn‘ der drei Erzählwerke geltend gemacht ist. In dieser Schlussbetrachtung soll das nurmehr für vorherrschende Momente der Erzählin szenierung in Betracht gezogen werden. Besonders aufschlussreich dafür sind die jeweilig zur Vergegenwärtigung der Zeitverhältnisse zur Darstellung gebrachten Erzählmaterien in deren mehr oder weniger offensichtlichen Zügen der Paradigmatisierung für diese Verhältnisse. Wie diese bereits in romankonzeptionell ganz unterschiedlicher Weise mit der Schauplatzwahl – dem exklusiven Sanatorium *Berghof*, den drei Schicksalsjahren der Trilogie und dem einen Schauplatz Dublin – gegeben ist. In eins mit der Vergegenwärtigung in diese Schauplätze

gefasster Zeitverhältnisse werden der vermittelnde und ‚mittige‘ Hans Castorp, die ‚epochalen Repräsentanten‘ Pasenow, Esch und Huguenau sowie der als eine Art ‚Everyman‘ apostrophierbare Bloom zu paradigmatisierten zeithistorischen Trägern der jeweiligen Lebenswelten und Geistesströmungen. So stehen – wie beispielhaft mit Settembrini und Naphta – die unterschiedlichen Personen, denen Hans Castorp begegnet, für grundsätzliche Thematiken, geistesgeschichtliche Entwicklungen oder politische Strömungen. Daneben lassen sich Figuren stellen, deren Paradigmatik in der *Schlafwandler*-Trilogie – in ihrer jeweilig spezifischen Form – die zeitgenössischen Befunde in der Chiffre des Schlafwandels erschließt. So ist es etwa Pasenows anachronistische Religiosität, Eschs ‚buchhalterisches‘ Denken und Huguenaus Fehlinterpretation von Moral, was diese Figuren als – auch in überzeichneter Weise – stellvertretend für ihre Zeit darstellt. Demgegenüber ist eines der herausragenden Elemente der Romankonzeption bei Joyce, dass er eine Tiefenstruktur der europäischen Geistesgeschichte seit Homer einarbeitet. Dies gelingt, indem er in dieser Weise grundsätzliche und immerwährende Thematiken akzentuiert und *seine* Epoche als eine Fortschreibung dieser Tiefenstrukturen und als gerade das Gegenwärtige fassende Konklusion aller früheren Epochen zu inszenieren imstande ist. Im Alltagsgeschehen erreicht Joyce dabei eine minutiöse Bloßlegung der zeitgenössischen Lebenswelt als paradigmatisiert an den Bürgern Dublins, die aber gleichwohl derart tiefenstrukturell zum Ausdruck gebracht ist.

In Vergleich gesetzt – bezüglich des gemeinsamen zeithistorischen Sujets – hat die Arbeit sich in darauf gerichteter Texterschließung aber insbesondere auf die vom Romanerzählen evozierte Urteilsperspektive zur epochalen Bedeutung und Wirkung dieser Jahrzehnte gewendet. Die drei Romane sind aber auch in den Mittelpunkt gestellt, weil sie richtungweisend nicht nur für die Entwicklung des Erzählens dieser Phase der Klassischen Moderne, sondern für die Einschätzung dieser ganzen Literaturepoche geworden sind. Nicht zuletzt die literarische Bedeutung, Auswirkung und Fortentwicklung sind es, welche dem *Zauberberg*, den *Schlafwandlern* und dem *Ulysses* diese Bedeutung geben. Bewirkt auch dadurch, dass das Romanerzählen dieser drei Autoren ein Zeitpanorama des epochalen Wandels entwirft, das mit der diesem Romanerzählen je eigenen Deutungskompetenz immer auch Diagnose des Panoramas ist. Wie das geschieht und jeweilig erzählerische Evidenz gewinnt, erweist sich aufschlussreich darin, wie jeweilig ‚experimentelle‘ Formen der Erzählung geschaffen werden. Vorab: Die unterschiedlichen Formen dieses Experimentalismus erweitern die Möglichkeiten des Erzählens.⁴⁶³ Es geht dabei um das Erproben von Erzählformen, welche in die Lage versetzen, die sich damals darstellende

⁴⁶³ Vgl. Beyme, K. v.: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, S. 251.

Realität adäquat und eindringlich zu erzählen. Allgemein gefasst führt dies – so Helmut Kiesel – auf eine „Ganzheitlichkeit des Weltbildes“ und dessen Interpretation.⁴⁶⁴ Kiesel legt diese Ganzheitlichkeit so aus, dass die Kumulation von neuen und tradierten Formen des Erzählens auf überzeitliche menschliche Wesenszüge leitet – in einer Transformation von einer Monostruktur zu pluralistischen Darstellungsformen.⁴⁶⁵ Werner Frick fasst die Bedeutsamkeit dieses Vorgangs so zusammen, dass „die eigentlichste Domäne der klassischen Moderne (...) die Erzählliteratur und die experimentelle Großgattung des klassisch-modernen Romans“ sei.⁴⁶⁶

Besonders ersichtlich werden diese epochalen zeithistorischen Entwicklungen, wenn das Erzählen Theodor Fontanes als Übergang von literarischem Realismus hin zum Erzählen in der sog. Klassischen Moderne in Betracht gezogen wird. Für die Frage nämlich, mit welchen erzählerischen Mitteln die Romane von Mann, Broch und Joyce Urteilsperspektiven evozieren, erscheint das im Romanerzählen des 19. Jahrhunderts schon resultativ übergängliche Schreiben gerade Fontanes besonders aufschlussreich. So werden von ihm beispielsweise Disharmonie und Ungereimtheiten dargestellt, ja auch schon Auflösungserscheinungen der alten Ordnung beschrieben, ohne dabei die gesellschaftlichen Umstände fundamental zu kritisieren. Überkommene Muster der Gesellschaft werden dargestellt, dabei auch hintergründig angeprangert, die Kritik jedoch indirekt offeriert: als die Konflikte des Individuums und seiner geistigen und emotionalen Ausprägung mit dem gesellschaftlichen Rollenzwang, welcher von Religion, Stand und Tradition bestimmt wird. Es wird eine Gesellschaft dargestellt, die noch als ‚gefestigt‘ und ‚stimmig‘ anmutet, in welcher jedoch schon die weitergehenden Veränderungen, ja Umbrüche ersichtlich werden. Damit ist bereits ein Grundstein für die Zeitdiagnosen der drei Autoren gelegt, ohne dass jedoch für Fontane diese Urteilsperspektive derart leitend ist wie für die drei Autoren. Sie stellen experimentelle Erzählformen in vielfacher Weise in den Dienst von Innovation und Kritik des Zeitgeschehens sowie künstlerischer Reflexion: In Thomas Manns *Zauberberg* beispielsweise werden stilexperimentelle Schreibweisen nur innerhalb einer vordergründig ‚geschlossenen‘ Ausdrucksweise ersichtlich. Die Bedeutung Thomas Manns für die Klassische Moderne hat

⁴⁶⁴ Vgl. hierzu Jauß, H. R.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main 1989, S. 249.

⁴⁶⁵ Vgl. Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne*, München 2004, S. 130.

⁴⁶⁶ Frick, W.: *Avantgarde und longue durée*, in: Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 100.

beispielsweise Sabina Becker in dieser Richtung hervorgehoben.⁴⁶⁷ Die entschiedenen Experimente des Avantgardismus' haben hier keinen Ort. Mann verzichtet auf sie, aber keineswegs überhaupt auf ‚experimentelle‘ Schreibweisen. Der *Zauberberg* hat nicht den Charakter einer Nacherzählung historischer Begebenheiten; vielmehr werden die historischen Tatsachen eingebunden in eine Erzählung von lebensweltlichen Umständen und Gedankenströmungen, welche den Zeitgeist vergegenwärtigen. So wird der Roman zu einer Schnittstelle zwischen Tradition und Moderne, indem er das epochal Historische aufnimmt und in literarischer Schreibweise für die Gegenwart zur Darstellung bringt. Es ist gerade auch dieses von den drei Autoren erschlossene Sujet in dem ihre Zeitdiagnose sich konkretisiert und die Urteilsperspektive über das epochale Geschehen erzählerischen Ausdruck gewinnt.

Die extravagante Erzählkonstruktion im *Zauberberg* – eine Vielzahl von unterschiedlichsten, als repräsentativ geltend gemachten Personen, als Kranke versammelt auf dem Sanatorium *Berghof* – ermöglicht es dem Autor, deren Selbstdeutung und darin die Zeitverhältnisse aufzudecken und kritisch zu reflektieren. Zugleich sind im *Zauberberg* mythische Motive eingearbeitet, mit denen Figuren in ihrer zeitgemäßen Paradigmatik zugleich auf Sinnverhältnisse von überzeitlichem Charakter hinweisen. So wenn mit Bezug auf Nietzsche von Mann Reinterpretationen mythischer Bilder und Vorstellungen geltend gemacht werden.⁴⁶⁸ Wie prägnant etwa in Hans Castorps Versuch, die Welt von Theorie und Reflexion hinter sich zu lassen, der ihn in einen Schneesturm führt, in dem ihn – mit Nietzsche gesprochen – eine Vision von apollinischer Ordnung und dionysischem Rausch überkommt. Dieses mythische Erleben erscheint Castorp – zumindest temporär – als Ausweg aus dem Fraglichwerden der rhetorischen Duelle aus These und Antithese von Settembrini und Naphta. Dagegen führt die bildhaft visionäre Traumsymbolik von ‚Sonnenkindern‘ und ‚Blutmahl‘ bei Castorp zu einem emotionalen Erleben von Erkenntnis als eine Ahnung von grundsätzlicher

⁴⁶⁷ „Thomas Mann gilt als einer der wichtigen, wenn nicht sogar als der wichtigste Vertreter einer Klassischen Moderne. Vermutlich wird im Hinblick auf das Romanwerk dieses Autors überhaupt erst von einer solchen ‚klassischen‘ Form der Moderne gesprochen: Von einer Modernität also, die im Unterschied zur avantgardistischen Moderne auf experimentelle Schreibweisen und auf eine Fragmentpoetik verzichtet – eine weit reichende Entscheidung, mit der zum einen ästhetische Festlegungen einhergehen, und die zum anderen den Rekurs auf die Tradition und auf ein konventionelles realistisches Erzählen im Stil des 19. Jahrhunderts garantiert.“ (Becker, S.: *Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns*, in: Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009, S. 97.)

⁴⁶⁸ Es sind die Figuren Joachim, Behrens, Krokowski und Wehsal, welche "jeweils verschiedene Abschnitte aus Nietzsches Abhandlung über die asketischen Ideale zur Anschauung" bringen: „machinale Tätigkeit, den kranken Arzt, den Schauspieler des asketischen Ideals und eine Parodie auf den romantischen Pessimisten Schopenhauer und seine Willensmetaphysik.“ (Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, S. 162.)

Wahrheit.⁴⁶⁹ Mythische Vorstellungen können so als Interpretament geltend gemacht werden, das diagnostische Deutungsperspektiven für das zeitgenössisch epochale Geschehen offeriert.

Blickt man dafür auf die *Schlafwandler*, so interpretiert Hermann Broch die Darstellungsmöglichkeiten, ihre Stilarten und Symbolisierungen, als die „ganze Vielfalt des Instrumentariums, mit welchem das Irrationale des Lebens (...) zu Bewusstsein gebracht werden soll.“⁴⁷⁰ Wobei angesichts der ‚fragmentierten‘ Komplexität der modernen Zeit, ohne Kausalität von Ursache und Wirkung, das moderne Individuum, hilflos und ohnmächtig erscheint.⁴⁷¹ Mit diesem Instrumentarium wird in den *Schlafwandlern* letztendlich ein Wertevakuum der zur Darstellung gebrachten Zeit vergegenwärtigt, um die Notwendigkeit eines neuen Wertegerüsts als unabweisbar geltend zu machen. Welches die Zusammenführung von Individuum und Gesellschaft ermöglichen und somit eine Neuordnung von Werten und Gesellschaftssystem schaffen soll. Während der *Pasenow*-Roman noch Charakteristika der Romane Theodor Fontanes aufweist, wird im Folgenden eine bewusste Abgrenzung zum Roman des ‚bürgerlichen Realismus‘ vollzogen. So ist im zweiten Teil der Trilogie die zentrale Figur des August Esch nicht mehr auf eine bestimmte Glaubenshaltung, sondern auf Pragmatismus ausgerichtet, mit dem Selbstbildnis eines Freidenkers.⁴⁷² In der Funktion dieser Figuren als paradigmatische Vertreter ihrer Zeit wird in derart individueller Personencharakteristik die gesamtgesellschaftliche Entwicklung der Zeitverhältnisse signifikant vergegenwärtigt. Der Kaufmann Wilhelm Huguenau des dritten Teils der Trilogie fungiert letztendlich als Personifizierung des Zerfalls der Werte: In seiner Figur manifestiert sich deren radikale Auflösung. Was ein Vakuum hinterlässt, in welchem die Werte erst wieder – mittels des von Broch offerierten neuen Wertesystems – zur Geltung kommen sollen. So stellt Broch sein Romanerzählen in einen derartig umfassenden Zeithorizont, der traditional (wie in den Affinitäten zu Fontane) und erzählexperimentell (etwa in den exkursiven Essays) zur Urteilsbildung über das epochale Geschehen führt.

⁴⁶⁹ Vgl. Wysling, H.: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt am Main 1990, S. 276; Wysling, H.: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 22f.; Heftrich, E.: *„Die Geburt der Tragödie“*. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie, in: *Nietzsches tragische Größe*, Frankfurt am Main 2000, S. 122.

⁴⁷⁰ Broch, H.: *Die Schlafwandler*, S. 733. Und weiterhin „Und auf dieses Irrationale allein kommt es an. Auf diese Heraushebung der tieferen Schichten des Gefühls und des Lebens. Denn erst in ihnen kann man den Wegweiser finden, der zu den neuen Werten zeigt, und in ihnen ist die unmittelbare Wendung zum Objekt zu finden, die das Wesen dieser Zeit ausmacht.“ (Ebd.)

⁴⁷¹ Beispielhaft kann hierfür Joachim von Pasenow stehen, der im Geist der durchaus noch bestehenden stimmigen ‚alten Ordnung‘ lebt; sich aber von den zunehmenden gesellschaftspolitischen ‚Irrationalitäten‘ verwirrt fühlt. Beispielsweise wenn er beim sonntäglichen Kirchengang „nach der Stimmung seiner Kindheit und ihrer Kirchenbesuche, da er vor Gottes eigenem Antlitz hier gestanden hatte“ (Broch, H.: *Die Schlafwandler*, S. 57.) sucht; ihm jedoch die Abwesenheit von Frömmigkeit auf den Gesichtern der Kirchgänger auffällt.

⁴⁷² Vgl. Broch, H.: *Die Schlafwandler*, S. 193f.

Derartige Urteilsbildung und Deutungskompetenz – auch mittels ‚mythischer Imagination‘ wie im *Zauberberg* – ist im *Ulysses* schon werk-konzeptionell durch die Unterlegung der homerischen Odyssee als Folie des Romans gegeben. Als Deutungskompetenz für das zeitgenössische Geschehen konkretisiert sich das in der Differenz zwischen den homerischen Mythen und den Alltags-,Mythen‘ des Dubliner Lebens – zugleich mit der Supposition der letztlich immer noch gleichen Lebenssituationen. Wenn sich etwa modern interpretiert Odysseus (Bloom) und Telemach (Stephen) treffen bzw. eine Komplementärbeziehung bilden, und so eine Zuschreibung erfolgt, nach der, wie auf der ‚mythologischen‘ Ebene Vater und verlorener Sohn sich (wieder-)finden. Das Erzählen in derart mythischen Rückbezügen vermittelt eine besondere Paradigmatik der Figuren: in ihrer Repräsentativität für das zeitgenössische Geschehen durch die ihnen inhärente Präsenz des immer schon und immer wieder Geschehenden. Eine gegenüber dieser Mythenpräsenz andere Paradigmatisierung bewerkstelligt der *Ulysses*-Roman durch eine Erzählkonstruktion, die im Gorman-Gilbert und Linati-Schema des Romans klar dargelegt worden ist. Demnach durchläuft der Roman in seinen Episoden des ‚Odysseus in Dublin‘ jeweilig ein Register von Grundsachverhalten der Lebenswelt des Menschen: wie die Organe des Menschen oder Gegebenheiten wie die Farben oder kulturelle Bestände wie die je möglichen Erzähltechniken oder ein Register von Wissenschaften und Künsten. Auch dadurch teilt sich dem Roman als dem Erzählen von Geschehen in der Alltagswelt der Dubliner Bürger indirekt und implizit eine Konnotation des im alltäglichen Leben der Dubliner Paradigmatischen mit. Zugleich wird mit diesen in das Erzählen integrierten Registern die eigene Epoche mit der Tiefenstruktur umfassender Geistes- und Kulturgeschichte in Verbindung gebracht und als dieser Gesamthorizont aufgerufen.

Was in den Schemata als derartige Register ausgewiesen ist, findet sich im Erzähltext des Romans vollständig, bruchlos und insofern unauffällig in den Fluss des Erzählens eingelassen. Die mythisch grundierten Erzählmotive sind demgegenüber stärker und augenfälliger pointiert. Am umfassendsten geschieht dies mit der titelgebenden Figur des Odysseus/Bloom. Aber besonders signifikant verhält sich dies auch im Falle seiner Frau Molly. Die im Verlauf des Romans doppelt grundiert erscheint durch die homerische Kalypso wie durch Odysseus‘ Ehefrau Penelope. Und im Schlusskapitel des Romans ist die Figur der Molly zu einer Art resultativer Deutung des Romangeschehens erhoben. Dies ist die letztlich orientierende Urteilsperspektive, die als das am 16. Juni 1904 in Dublin Konzentrierte von epochaler Bedeutung entworfen wird. Wenn in der *Kalypso*-Episode eine Verbindung zwischen Molly und der homerischen Kalypso – im Sinne einer in diesem Zusammenhang erfolgenden

Vergegenwärtigung von „Metempsychose“ – hergestellt ist,⁴⁷³ wird das Motiv des in erotischer Gefangenschaft einer Nymphe befindlichen Odysseus aufgerufen – und so letztendlich eine grundsätzlich menschliche Lebenssituation und eine für die Figur des Bloom wesentliche Einschätzung vergegenwärtigt. Dagegen umfasst Molly als *Gea-Tellus* in der *Penelope*-Episode für die interdependierenden komplexen Realitäten eine alles integrierende Wahrnehmungs- und Erzählform. Dies wird anhand der von Joyce elaborierten Erzählform des *stream-of-consciousness* möglich.⁴⁷⁴ Mollys Gedankenstrom führt auf eine sinnhaft anmutende Geschlossenheit hin, ‚subjektive‘ Wahrnehmung und ‚objektive‘ Wirklichkeitsevokation werden miteinander verschmolzen und ermöglichen somit auch eine Art Rekapitulation des Erzählten. Die komplexe Wahrnehmung von moderner Wirklichkeit wird aus der Perspektive einer umfassenden Allgegenwart in Form der Molly in ihrem *stream-of-consciousness* und der ihr zugeschriebenen Überindividualität als ‚Göttin der Erde‘ – als *Gea-Tellus* – versinnbildlicht und zum Maßstab einer den Roman resümierenden Beurteilungsperspektive.

Die Zukunftsperspektiven der drei Romane sind insbesondere signifikant mit dem grundsätzlichen und radikalen Einschnitt des Ersten Weltkrieges nahegelegt, mit Parallelen und Unterschieden zwischen den drei Autoren. Mann und Broch entwickeln ihre Diagnostik der Zeitverhältnisse, indem sie die zeitgenössischen unterschiedlichen Sichtweisen auf den Ersten Weltkrieg, kurz nach seinem Ende bzw. zehn Jahre später thematisieren. Beide Autoren rekapitulieren am Ende ihrer Romane die vorangegangenen Zeitverhältnisse kritisch, indem Sie eine – jedoch keineswegs zwangsläufige – Chronologie zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges darstellen. Während Thomas Mann jedoch den Krieg sachlich, gar distanziert darstellt (diese Distanz wird noch dadurch verstärkt, dass der Soldat Castorp das friedliche Lied vom Lindenbaum singt und so in keiner Weise ein martialisches oder bellizistisches Bild heraufbeschwört)⁴⁷⁵, inszeniert Hermann Broch diesen als apokalyptischen Untergang. Beide Autoren zeigen den Weg in den Ersten Weltkrieg auf, indem sie die sich sukzessiv steigernden Zuspitzungen der Ereignisse und Befindlichkeiten – mittels dafür paradigmatischer Figuren vergegenwärtigt – aufzeigen. Dagegen wird im *Ulysses* das historische Moment Erster Weltkrieg mit dem einen Zeitpunkt 16. Juni 1904 nicht

⁴⁷³ Joyce, J.: *Ulysses*, S. 90f.

⁴⁷⁴ „Penelope‘ ist nun die bedingungslose Rückkehr zum inneren Monolog, zu einer der narrativen Konventionen, die die erste Hälfte des Romans geprägt hatten, und manifestiert erneut die Verbindung zwischen Charakter und Erzählen.“ (Wirth, R. A.: *Welt / Spiegel / Buch*, S. 353.)

⁴⁷⁵ Das letztendliche Offenlassen der Zukunft des Protagonisten Hans Castorp kann als ein Offenlassen der Zukunftsperspektiven der (europäischen) Gesellschaften interpretiert werden.

thematisiert, sondern dieser zu einer Explikation grundlegender Lebenssituationen genutzt und in die Umfassendheit europäischer Geistes- und Kulturgeschichte hineingestellt; insofern kann nur anhand Joyces ‚jederzeitlicher‘ Dimension dieser Lebenssituationen und ihrer Fehlentwicklung zu diesem Zeitpunkt (die Missstände erläuternd, aber nur beurteilend, nicht verurteilend) eine Weiterentwicklung in Krise und Katastrophe imaginiert werden, welche sich auf der zeithistorischen Ebene Bahn brach. Generell lässt sich die in den Ersten Weltkrieg mündende Entwicklung in ihrer Bedeutung für das Erzählen in den drei Romanen so fassen: Nachdem zuvor das Gefühl des ‚Zu-Ende-Gehens‘, in Teilen auch das Gefühl eines apokalyptischen Zusammenbrechens der alten Welt- und Gesellschaftsordnung sich zunehmend vieler europäischen Gesellschaften bemächtigt hatte, entstand ein verwirrendes und schwer erträgliches geistiges Vakuum, welches auch alle möglichen Erlösungsfantasien anzog. In diesem gesellschaftlichen Klima waren die Voraussetzungen gegeben, die Völker Europas, nach vorangegangenen imperialen Kraftproben, diplomatischen Pannen und ignoranten Weltordnungsvorstellungen, in einen bellizistischen Rausch zu versetzen. Nachdem also am Anfang der kulturellen Krise die Frage nach dem Nutzen und der Zeitgemäßheit der Kulturentwicklung stand, stellte sich am Ende dieses Abschnitts die Frage nach deren Überlebensfähigkeit. Eben diese Fragestellung wird von allen drei Autoren – in unterschiedlicher Intensität und jeweiliger Stellungnahme – aufgeworfen.

In der Romanliteratur sind ja durchweg – mehr oder weniger ausdrücklich bzw. implizit, romankonzeptionell und durch die jeweiligen Modalitäten des Erzählens – Urteilsperspektiven des zur Darstellung Gebrachten ermöglicht und bewirkt. Die drei Romane aber stellen – in ihrer jeweiligen gestalterischen Freiheit des Romanerzählens – spezifisch einen historischen Zeitraum so dar, dass sie die Zeitverhältnisse als allererst ‚begriffen‘ aufweisen: Entsprechend werden die Zeitverhältnisse transparent gemacht als in ihrer wesentlichen Eigenart durchschaut. Was sich etwa derart konkretisiert, dass die zentralen Figuren als paradigmatische Vergegenwärtigung gesellschaftspolitischer und philosophischer Zuständlichkeiten erschlossen werden. In der Spannung zwischen möglichst überzeugender Transparenz der Zeitverhältnisse und der für sie gewählten Paradigmatisierungen werden dabei implizit wie ausdrücklich Urteilsperspektiven zur Geltung gebracht: im Einzelnen wie im Umfassenden des in diesen Verhältnissen Gegebenen und dessen, was anders und besser sein könnte, mehr noch sollte. Schließlich sind ja bereits im Titel der Romane die jeweils gewählten Perspektiven der Beurteilung angezeigt und so das, was ist und anders sein könnte. Für Manns Roman etwa, indem für den jungen Hans Castorp der ‚Berg‘ zu einer

geografischen wie auch kulturphilosophischen Steigerung wird, die ihm den ‚Zauber‘ des Erlebens ungekannter sinnlicher und geistiger Eindrücke und Erkenntnisse offeriert. Woraufhin er sich in die Lage versetzt fühlt, die unterschiedlichsten kulturphilosophischen Thematiken zu reflektieren. Und für Brochs Roman in der Weise wie die dargestellten Protagonisten in den drei thematischen Schritten Romantik, Anarchie und Sachlichkeit doch allesamt nur ‚Schlafwandler‘ sind. So wird die Zuschreibung der Figuren als ‚Schlafwandler‘ von Broch für unterschiedliche Bedeutungsebenen genutzt. Zunächst als deutliche Kritik an den paradigmatischen Protagonisten (und somit den Zeitverhältnissen), indem diese die Lebensrealität nicht mehr adäquat wahrnehmen und reflektieren können, und insofern den Werteverlusten der Gesellschaft nicht entgegentreten, ja selber zu Trägern dieses Vorgangs werden. Auf der anderen Seite symbolisiert das Motiv des Schlafwandels eine Form von ‚Überwachheit‘, dass also gerade dieser Schwebestand die Erkenntnis ermöglicht sich auf ein neues Wertesystem einzulassen: „[Der Wachende] vergisst, dass er selber zumeist in einer Art Dämmerzustand sich befindet und dass bloß der Schlafende in seiner Überwachheit wahrhaft logisch denkt.“ (KW 1, S. 351). In Joyces Roman wiederum ist der moderne Anti-Held Leopold Bloom in seinem Rückbezug auf den antiken Heros Odysseus stets in die Darstellungsperspektive der gleich bleibenden grundlegenden Lebenssituationen, als auch ihrer Proliferation in der zeitgenössischen Dubliner Alltagswelt gerückt. Insgesamt gesehen: In diesen Romanen als Zeitroman einer Entwicklungsphase von epochaler Bedeutung (und insofern Epochenroman) ist das Dargestellte – wie sich gezeigt hat – mit den fortentwickelten Möglichkeiten des Erzählens in dieser Phase der Klassischen Moderne Literarisierung der epochalen Zuständlichkeit als zur Urteilsbildung über die ‚Epoche‘ führende Zeitdiagnose.

Bibliographie

Siglen für Werke von Thomas Mann

- GKFA Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Detering, H. / Heftrich, E. / Kurzke, H. / Reed, T. J. / Sprecher, T. / Vaget, H. R. / Wimmer, R. (Hg.) in Zusammenarbeit mit dem Thomas Mann-Archiv der ETH Zürich, Frankfurt am Main 2002.
- GKFA Bd. 1 Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Heftrich, E. / Stachorski, S. (Hg.), Frankfurt am Main 2002.
- GKFA Bd. 5 Der Zauberberg. Neumann, M. (Hg.), Frankfurt am Main 2002.
- GKFA Bd. 10 Doktor Faustus. Wimmer, R. (Hg.), Frankfurt am Main 2007.
- GKFA Bd. 14 Essays I. 1893-1914. Detering, H. (Hg.), Frankfurt am Main 2002.
- GKFA Bd. 15 Essays II. 1914-1926. Kurzke, H. (Hg.), Frankfurt am Main 2002.
- GKFA Bd. 22 Briefe II. 1914-1923. Sprecher, T. / Vaget, H. R. / Bernini, C., Frankfurt am Main 2004.

Siglen für Werke von Hermann Broch

- KW Kommentierte Werkausgabe, Lützel, P. M. (Hg.), Frankfurt am Main 1974-1981.

- KW 1 Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie, Lützel, P. M. (Hg.), Frankfurt am Main 2007.
- KW 4 Der Tod des Vergil, Roman, Lützel, P. M. (Hg.), Frankfurt am Main 2007.
- KW 9 / 1,2 Schriften zur Literatur, Lützel, P. M. (Hg.), Frankfurt am Main 1995.
- KW 12 Broch, Massenwahntheorie, Lützel, P. M. (Hg.), Frankfurt am Main 1995.

Siglen für Werke von James Joyce

- D Dubliner, Reichert, K. / Senn, F. (Hg.), Übersetzt von Zimmer, D. E., Frankfurt am Main 2008.
- E Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, Reichert, K. / Senn, F. (Hg.), Übersetzt von Reichert, K., München 2004.
- U Ulysses, Reichert, K. / Senn, F. (Hg.), Übersetzt von Wollschläger, H., Frankfurt am Main 2004.

Sonstige Quellen

Canetti, E.: *Die Blendung*, Frankfurt am Main 2000.

Döblin, A.: *Berlin Alexanderplatz*, Zürich 2004.

Fontane, T.: *Effi Briest*, Köln 2005.

Fontane, T.: *Frau Jenny Treibel*, Köln 2008

Fontane, T.: *Der Stechlin*, Berlin 2008.

Homer: *Ilias*, München 2007.

Homer: *Odysee*, München 2007.

Kafka, F.: *Der Prozess*, Frankfurt am Main 2005.

Kafka, F.: *Das Schloss*, Frankfurt am Main 2005.

Musil, R.: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 2006.

Proust, M.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt 2008.

Forschungsliteratur zum Themenbereich

Anz, T.: *Alfred Döblin und die Psychoanalyse: ein kritischer Bericht zur Forschung*, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, Sander, G. (Hg.), Bern 1997.

Arendt, H.: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 1996.

Aust, H.: *Realismus*, Stuttgart 2006.

Becker, S.: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur*, St. Ingbert 1993.

Becker, S. / Kiesel, H. (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007.

Bracher, K. D.: *Zeit der Ideologien: eine Geschichte politischen Denkens im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1982.

Bürger, P.: *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main 1988.

Delabar, W.: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-1933*, Berlin 2010.

Dresler-Brumme, C.: *Nietzsches Philosophie in Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“: eine vergleichende Betrachtung als Beitrag zum Verständnis*, Wien 1999.

Duerr, H. P.: *Traumzeit. Über die Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt am Main 1983.

Eisele, U.: *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, Tübingen 1984.

Fähnders, W.: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart 1998.

Finger, A.: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.

Fetz, B.: *Das unmögliche Ganze: Zur literarischen Kritik der Kultur*, München 2008.

Goltschnigg, D.: *„Fröhliche Apokalypse“ und nostalgische Utopie*, Münster 2009.

Gottwald, H.: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur*, Würzburg 2007.

Grimminger, R. (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1995

Hebekus, U. / Stöckmann, I. (Hg.): *Das Totalitäre der Klassischen Moderne. Zur Souveränität der Literatur 1900-1933*, München 2007.

Hebekus, U.: *Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der Klassischen Moderne*, München 2009.

Jauß, H. R.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main 1989.

Kemper, H.-G. (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998.

Kiesel, H.: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache. Ästhetik. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004.

Kyora, S. / Neuhaus, S. (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg 2006.

Kyora, S.: *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007.

Luserke-Jaqui, M. (Hg.): *Deutschsprachige Romane der Klassischen Moderne*, Berlin 2008.

Nietzsche, F.: *Kritische Studienausgabe*, Colli, G. / Montinari, M. (Hg.), München 1999.

Ponzi, M.: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2010.

Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Paderborn 2006.

Seidensticker, B. / Vöhler, M.: *Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001.

Sohns, J.-A.: *An der Kette der Ahnen. Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870-1880*, Berlin 2004.

Solheim, B.: *Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in „Der Stechlin“ und „Doktor Faustus“*, Würzburg 2004.

Sonthheimer, K.: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*, München 1994.

Stöckmann, I.: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880-1900*, Berlin 2009.

Valk, T. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der Klassischen Moderne*, Berlin 2009.

Vietta, S.: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München 2001.

Forschungsliteratur zu Thomas Mann

Alt, P.-A.: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns „Der Zauberberg“ und in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Frankfurt am Main 1989.

Ansel, M. / Friedrich, H.-E. / Lauer, G. (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin 2009.

Beßlich, B.: *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*, Berlin 2002.

Borchers, K.: *Mythos und Gnosis im Werk Thomas Manns. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung*, Freiburg 1980.

Detering, H. / Stachorski, S.: *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2008.

Dittrich, A.: *Glauben, Wissen und Sagen. Studien zu Wissen und Wissenskritik im „Zauberberg“, in den „Schlafwandlern“ und im „Mann ohne Eigenschaften“*, Tübingen 2009.

Heftrich, E.: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Frankfurt am Main 1982.

Joseph, E.: *Nietzsche im „Zauberberg“*, Frankfurt am Main, 1996.

Koopmann, H. (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*, Frankfurt am Main, 2005.

Koopmann, H.: *Das Thomas-Mann-Archiv und die Thomas-Mann-Forschung*, in: *Thomas-Mann-Studien*, Frankfurt am Main 2006.

Kristiansen, B.: *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn 1986.

Kristiansen, B.: *Unform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Kopenhagen 1978.

Kurzke, H.: *Epoche – Werk – Wirkung*, München 1997.

Kurzke, H.: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999.

Küsters: S. L.: *Thomas Mann: „Der Zauberberg“*. *Die Streitgespräche zwischen Settembrini und Naphta, mit Bezug auf Nietzsches Philosophie*, München 2009.

Lörke, T. / Müller, C. (Hg.): *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, Würzburg 2009.

Lützeler, P. M.: *Freundschaft im Exil. Thomas Mann und Hermann Broch*, Frankfurt am Main 2004.

Mehring, R.: *Thomas Mann. Künstler und Philosoph*, München 2001.

Mommsen, W. (Hg.): *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996.

Reed, T. J.: „Der Zauberberg“. *Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924*, in: Kurzke, H., *Stationen der Thomas-Mann-Forschung*, Würzburg 1985.

Reich-Ranicki, M.: *Thomas Mann und die Seinen*, Frankfurt am Main 2002.

Schöning, M.: *Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914-1933*, Göttingen 2009.

Sprecher, T. (Hg.): *Auf dem Weg zum „Zauberberg“*. Die Davoser Literaturtage 1996, Frankfurt am Main 1997.

Sprecher, T. (Hg.): *Vom „Zauberberg“ zum „Doktor Faustus“*. Die Davoser Literaturtage 1998, Frankfurt am Main 2000.

Vaget, H. R.: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006.

Wessel, E.: *„Der Zauberberg“ als Chronik der Dekadenz*, in: Hansen, V. (Hg.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993.

Wißkirchen, H.: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus*, Bern 1986.

Wysling, H. (Hg.): *Thomas Mann. Selbstkommentare. „Der Zauberberg“*, Frankfurt am Main 1993.

Wysling, H.: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Frankfurt am Main 1995.

Forschungsliteratur zu Hermann Broch

Amann, K.: *Hermann Brochs Auseinandersetzung mit dem Faschismus*, in Kessler/Lützelner (Hg.), Berlin 1987.

Angelova, P. / Gruber, M. / Lützelner, M. (Hg.): *Elias Canetti und Hermann Broch*, St. Ingberg 2009.

Bartram, G.: *„Subjektive Antipoden?“ Broch's Die Schlafwandler und Musil's Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Stevens, A. / Wagner, F. / Scheichl, S. P. (Hg.), *Hermann Broch Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*, Innsbruck 1994.

Bendels, R.: *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ und Robert Musils „Drei Frauen“*, Würzburg 2008.

Bernáth, Á. / Kessler, M. / Kiss, E. (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*, Tübingen 1998.

Bertschinger, A.: *Hermann Brochs „Pasenow“, ein künstlicher Fontane-Roman?*, Zürich 1982.

Durzak, M.: *Hermann Broch: Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk*, Stuttgart 1978.

Eicher, T. / Lützel, P. M. / Steinecke, H. (Hg.): *Hermann Broch. Politik, Menschenrechte – und Literatur?*, Oberhausen 2005.

Goltschnigg, D.: „Robert Musil und Hermann Broch als Essayisten“, in: Brokoph-Mauch, G. (Hg.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Tübingen 1992.

Grabowsky-Hotamanidis, A.: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*, Tübingen 1995.

Kessler, M. (Hg.): *Hermann Broch. Neue Studien*, Tübingen 2003.

Kessler, M. / Bernath, A. / Kiss, E. (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*, Tübingen 1998.

Kessler, M.: *Hermann Broch, Neue Studien. Festschrift für Paul Michael Lützel zum 60. Geburtstag*, Tübingen 2003.

Kiss, E. / Lützel, P.M. / Rácz, G. (Hg.): *Hermann Brochs literarische Freundschaften*, Tübingen 2008.

Lützel, P. M.: *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1985.

Lützeler, P. M.: *Freundschaft im Exil: Thomas Mann und Hermann Broch*, Frankfurt am Main 2004.

Lützeler, P.M / Stašková, A. (Hg.): *Hermann Broch und die Künste*, Berlin 2009.

Lützeler, P.M.: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011.

Mandelkow, K. R.: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Heidelberg 1975.

Martens, G.: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*, München 2006.

Pissarek, M.: *„Atomisierung der einstigen Ganzheit“*. – *Das literarische Frühwerk Hermann Brochs. Neuorientierung des literarischen Denkens im Kontext der modernen Physik und Psychoanalyse*, München 2009.

Reinhardt, H.: *Vom „guten Willen“ zur Konstruktion des „Ethos“*. *Hermann Brochs „Schlafwandler“-Trilogie: eine Antwort auf Thomas Manns „Zauberberg“?*, in: Hermann Broch. *Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*, Kessler/Lützeler (Hg.), Tübingen 1987.

Reinhardt, H.: *Erweiterter Naturalismus. Untersuchungen zum Konstruktionsverfahren in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Köln 1972.

Ritzer, M.: *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

Ritzer, M: *Mythos versus Person. Kafka im Blick Brochs und Canettis*, in: Engel, M. / Lamping, D. (Hg.): *Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006.

Ritzenhoff, U.: *Hermann Brochs „Pasenow“-Roman*, Bern 1977.

Roethke, G.: *Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken. Platons Höhlengleichnis als Subtext*, Tübingen 1992.

Steinecke, H.: *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch*, Bern 1990.

Vollhardt, F.: *Hermann Brochs geschichtliche Stellung. Studien zum philosophischen Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Tübingen 1986.

Ziolkowski, T.: *Zur Entstehung und Struktur von Hermann Brochs „Schlafwandlern“*, Köln 1972.

Ziolkowski, T.: *Strukturen des modernen Romans: deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge*, München 1972.

Forschungsliteratur zu James Joyce⁴⁷⁶

Anderson, C. G.: *James Joyce*, London 1998.

Barrow, C. W.: *Montage in James Joyce's "Ulysses"*, Madrid 1980.

Barthes, R.: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1983.

Beck, H. (Hg.): *James Joyce: Penelope. The Last Chapter of "Ulysses"*, Stuttgart 1989.

Bloom, H. (Hg.): *Odysseus/Ulysses*, New York 1991.

Budgen, F.: *James Joyce und die Entstehung des „Ulysses“*, Frankfurt am Main 1977.

Costello, P.: *James Joyce*, Dublin 1998.

⁴⁷⁶ Die angeführte Forschungsliteratur zu James Joyce stellt – angesichts des Umfangs der Joyce-Forschung – eine spezifische Auswahl an Quellen dar.

Eberl, U.: *James Joyces „Ulysses“: Leitbild und Sonderfall der Moderne*, Regensburg 1989.

Eco, U.: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977.

Ellmann, R.: *James Joyce. Biographie*, Frankfurt am Main 1994.

Ellmann, R.: *Odysseus in Dublin*, Frankfurt am Main 1978.

Fischer-Seidel, T.: (Hg.): *James Joyce's „Ulysses“*. *Neuere deutsche Aufsätze*, Frankfurt am Main 1977.

Füger, W.: *James Joyce. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1994.

Gibson, A.: *James Joyce*, London 2006.

Gilbert, S.: *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*, Frankfurt am Main 1990.

Gotthard, F. (Hg.): *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Frankfurt am Main 1994.

Gumbrecht, H. U.: *„Moderne, Modernismus“*, Stuttgart 1978.

Hagena, K.: *Was die wilden Wellen sagen. Der Seeweg durch den Ulysses*, Frankfurt am Main 2009.

Hölscher, U.: *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988.

Ingarden, R.: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972.

Jauß, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970.

Kenner, H.: *Ulysses*, Frankfurt am Main 1982.

Kreutzer, E.: *Sprache und Spiel im „Ulysses“ von James Joyce*, Bonn 1969.

Lobsien, E.: *Der Alltag des Ulysses. Die Vermittlung von ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart 1978.

Lohmann, D.: *Kalypso bei Homer und James Joyce*, Tübingen 1998.

Loll, U.: *James Joyce. Genie im Patriarchat*, Stuttgart 1992.

Müller, K. P.: *Epiphanie: Begriff und Gestaltungsprinzip im Frühwerk von James Joyce*, Frankfurt am Main 1984.

Rademacher, J. W.: *James Joyce*, München 2004.

Riekenberg, W.-H.: *James Joyce „Ulysses“: Versuch einer kultursoziologischen Deutung*, Frankfurt am Main 1980.

Schneider, U.: *Die Funktion der Zitate im „Ulysses“ von James Joyce*, Bonn 1970.

Senn, F.: *Nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt 1969-1999*, Rathjen, F. (Hg.), Zürich 1999.

Tomczak, F.: *Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces „Ulysses“ und Döblins „Berlin Alexanderplatz“*, Frankfurt am Main 1992.

Wirth, R. A.: *Theorie der Fiktionalität und James Joyce Prosa*, Frankfurt am Main 2000.