

Claudia Benthien

**Poetik der Auflösung.
Ozeanische Entgrenzung und regressive Kosmogonie
in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil***

Jenseits des leeren Stromes! der uferlose Strom ohne Quelle und Mündung; ununterscheidbar die Stelle unseres Auftauchens und die unseres Wiedereintauchens, denn er ist das zeichentragende, vergessentragende Fluten des Kreatürlichen in endlos anfangsloser Wiederkehr - gab es eine Furt in solchem Strom?¹

Mit dem Bild eines paradoxalen ‚uferlosen Stroms‘ wird in Hermann Brochs 1945 publizierten Künstlerroman *Der Tod des Vergil* das Werden und Vergehen des individuellen Lebens versinnbildlicht. Die alte Weisheit des Heraklit, man könne nicht zweimal in den selben Fluß steigen, wird von Broch abgewandelt, indem nicht der bewußtseinstragende Mensch, sondern der Strom selbst als Subjekt des Erinnerns bzw. Vergessens entworfen wird.

Auffällig oft werden die Bewußtseinszustände und Befindlichkeiten des todkranken römischen Poeten mit derartigen Wasser-Metaphern, speziell mit fluidalen Entgrenzungs-Phantasien umschrieben. Der religiös-philosophische Roman, welcher auf nahezu fünfhundert Seiten nach eigener Aussage Brochs lediglich den „Ausdruck eines einzigen Lebensmomentes“² entfaltet, versucht diese extreme Simultanität durch das unaufhaltsame, pluridimensionale Strömen des Gedanken- und Empfindungsflusses zu erlangen. Im Modus des *stream of consciousness* wird gestaltet, wie Vergil, vom Tode gezeichnet, auf dem Seeweg von Athen nach Italien heimkehrt und in der Hafenstadt Brindisium im Palast des Augustus innerhalb weniger Stunden seiner Krankheit erliegt. Durch das Stil-

¹ Broch, Hermann: *Der Tod des Vergil*. Kommentierte Werkausgabe Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1976, S. 160-470, hier S. 403. Im folgenden wird der Roman nach dieser Ausgabe im Haupttext zitiert.

² Broch, Hermann: *Erzählung vom Tode (Der Tod des Vergil)* [I]. In: ders.: *Der Tod des Vergil*. Kommentierte Werkausgabe Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1976, S. 458. Broch schrieb zahlreiche Selbstkommentare zu seinem Roman für den Verleger und die Verlagsprospekte (die Erstausgabe war eine aufwendige Subskriptionsausgabe).

mittel der erlebten Rede der dritten Person wird die „größtmögliche Annäherung an die Todeserkenntnis“ gesucht, welche – so Broch – „stets Aufgabe jeglicher wahren Dichtung“ war; die stilistische Form des Vergil-Romans stellt für Broch „die weitgehendste und erreichbarste Todesnähe“ dar, die mit dem Mittel der Dichtung überhaupt erreicht werden kann.³ Der Fluß der Rede, in dem Erzählzeit und erzählte Zeit nahezu deckungsgleich sind,⁴ reproduziert in der hier gewählten Form des inneren Monologs mit wenigen Zäsuren und nur spärlichen Satzzeichen die Bewußtseinsauflösung des Abschiednehmenden. Vergils Tod – imaginiert als finale Schiffsreise auf das unendliche Meer, in der sich selbst das Gefährte irgendwann auflöst – wird somit auch zu einem Untergang im Text, zu einer Transgression in eine Urflut der Worte „jenseits der Sprache“ (S. 454).

Aufgrund der Vielschichtigkeit des Textes, der „Kompliziertheit und Esoterik“⁵ von Brochs Denken, bleibt jede Auswahl von Bedeutungsebenen selektiv und partial, es ist lediglich eine Teilchiffrierung möglich. Dieses Phänomen ist immanenter Teil der Romankonzeption und übersteigt die ontologische Deutungs-offenheit und Auslegungsvielfalt literarischer Texte bei weitem. Brochs Prosa trägt den Charakter offener epischer Systeme, „die mit dem interpretatorischen Begriffsapparat einer klassischen Ästhetik nur unzulänglich zu vermessen und zu analysieren sind.“⁶ Sie verweigern sich des „überschaubaren Eindringens“⁷, ebenso wie eine distanziert-abwägende Lektüre bereits aufgrund der Syntax verunmöglicht wird. Der Leser muß sich auf die hymnischen, überschwemmenden, ausufernden Sätze einlassen – von denen man gar sagt, es handele sich um die

³ Broch, Hermann: Briefe 2 (1938-1945). Kommentierte Werkausgabe Bd. XIII/2. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1981, S. 179 u. 320; Broch, Hermann: Erzählung vom Tode (Der Tod des Vergil) [II]. In: ders.: Der Tod des Vergil. Kommentierte Werkausgabe Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1976, S. 459.

⁴ Dorrit Cohn zufolge entspricht die Zeitstruktur der Zeit des Erlebens der Hauptfigur: Es gibt keine Auslassungen oder Zusammenfassungen, Lesen und Geschehen stehen synchron nebeneinander. Dargestellt werden die letzten 18 Stunden im Leben Vergils. Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978, S. 124.

⁵ Durzak, Manfred: Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk. Stuttgart u.a. 1987, S. 8.

⁶ Ebd., S. 14.

⁷ Ebd.

längsten der deutschen Sprache⁸ – und sogar riskieren, darin zu ertrinken. Diese Nicht-Linearität des Dargestellten entspricht Brochs Auffassung des Denkens, welches konträre Bewegungen in einen dennoch „logischen Strom“ bindet:

[D]er Mensch sieht sich, unbeschadet aller ihm innewohnenden Kontradiktionen, in einen einzigen logischen Strom eingebettet, der zwar manchmal recht skurrile Windungen und Verästelungen aufweist, immer aber ungebrochen vorhanden ist und die ‚Selbst-Plausibilität‘ des Ich darstellt: diesen logischen Strom hieß es aufzuspüren und zum Ausdruck zu bringen.⁹

Broch begründet in diesem Selbstkommentar, in dem er wesentlich auf fluidale Metaphern zurückgreift, den Erzählduktus seines Romans. Er spricht im demselben Text auch von der „antinomischen Struktur des Menschengesistes“, der „die widerstrebendsten und kontradiktorischsten [sic] Gegensätze in sich vereinigt“, ohne daß sich das Individuum dieser „Alogizitäten“ bewußt wird.¹⁰ Im Gegensatz zu früheren Techniken des inneren Monologs, in denen primär die psychologisch-rationalistische Ebene des Bewußtseins wiedergegeben wurde, gehe es ihm gerade um diese „Irrationalitäten und Illogizitäten“ des Bewußtseins, um das „Phänomen der fluktuierenden Unfaßlichkeit des Seins“.¹¹ Um sich an sie anzunähern sei es notwendig gewesen, „durch die zerebrale Schicht durchzustoßen“; Broch versuchte dies mittels Selbsthypnose, indem er sich „mit äußerster Kon-

⁸ Blanchot, Maurice: Der Tod des Vergil. Die Suche nach der Einheit. In: ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Übers. v. Karl August Horst. Frankfurt/M. 1988, S. 160-170, hier S. 167.

⁹ Broch 1976 (Anm. 3), S. 462.

¹⁰ Ebd. Die Selbstkommentare Brochs spielen in diesem Aufsatz eine dem Werk gleichgestellte Rolle, da es mir in erster Linie um die Konzeption eines ‚fluidalen Romans‘ geht und erst in zweiter Linie darum, ob dies im einzelnen gelungen ist. Zum Status der Kommentare ist aber anzumerken, daß Broch sie vielfach als Werbetexte für die ersten Auflagen des Romans verfaßte und sie insofern notwendig immer positiv vom Gelingen des Romanprojekts ausgehen.

¹¹ Broch 1976 (Anm. 2), S. 458; Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 164. Doris Stephan zufolge verwendet Broch genaugenommen weniger „erlebte Rede“, sondern zumeist eine besondere Form des „Monologs in dritter Person“. Denn er versucht, trotz der dritten Person, die Gedanken-dynamik unmittelbar in Sprache zu transponieren, ohne daß dies durch einen Erzähler reflexiv gebrochen wird. Vgl. Stephan, Doris: *Der ‚innere Monolog‘ in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des Vergil‘*. [Masch.-schr.] Diss. Mainz, 1957. S. 174f. Broch selbst merkt an, daß die Wahl der dritten Person notwendig gewesen sei, da „ein Sterbeprozess nicht in der ersten ausgedrückt zu werden vermag“. Broch 1976 (Anm. 3), S. 461f.

zentration auf das Todeserlebnis zu fixieren trachtete“.¹² Hierbei ergab sich eine „ununterbrochene Kette lyrischer Bilder, welche sich übereinander schieben und gegenseitig erklären“.¹³ Die Intention des Romans besteht in einer vollendeten Synchronizität: Die „Außerordentlichkeit der hier dargestellten Lebenssekunde“ des Sterbens rechtfertigt, so Broch selbst, eine „Hypertrophierung der lyrischen Form“, denn je näher die Sprache an das Unaussprechliche heranrückt, „desto reicher muß sie in ihren Mitteln werden“.¹⁴

Broch, der bereits in seiner *Schlafwandler*-Trilogie die radikale „Anpassung der Darstellung und des Stils an den Inhalt“¹⁵ erprobt hatte, folgt im *Vergil*-Roman demnach dem Strukturprinzip des Fließens und Ineinanderübergehens. Der Text „strömt“, aber, im Gegensatz zur traditionellen Syntax, ohne stringente Linearität und Chronologie: einzelne Gedanken und Empfindungen treiben davon, kehren wieder, werden variiert. Broch orientiert sich bewußt am räumlichen Bewegungsmodus des Wassers, wenn er ausführt, daß die Sätze „[g]erade in ihrer komplizierten Durchsichtigkeit [...] die Luzidität des Fieberkranken“ spiegeln und „in ihrem schwingenden Rhythmus“ als „das getreue Abbild des wogenden Dahinziehens, mit dem der Todesnachen den Sterbenden dahinträgt“¹⁶, intendiert sind. Seit dem Mittelalter gilt der Modus des Flüssigen zumeist als Charakteristikum der mündlichen Rede, der Modus des Festen (bzw. des ‚Gefrorenen‘) hingegen als Merkmal des schriftlichen Textes.¹⁷ Indem Broch das Fluidale betont und

¹² Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 250 u. 342.

¹³ Broch 1976 (Anm. 3), S. 462. Vgl. zum Modus des Fluidalen als Kennzeichen des Lyrischen auch: Schwarz, Herta: Vom Strom der Sprache. Schreibart und Tonart in Hölderlins Donau-Hymnen. Stuttgart 1994.

¹⁴ Ebd., S. 463.

¹⁵ Broch, Hermann: Problemkreis, Inhalt und Methode der *Schlafwandler*. In: ders.: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Kommentierte Werkausgabe* Bd. I. Hg. v. Paul Michael Lützeler. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1981, S. 725.

¹⁶ Broch, Hermann: Bemerkungen zum Tod des Vergil. In: ders.: *Der Tod des Vergil. Kommentierte Werkausgabe* Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1976, S. 476.

¹⁷ Vgl. Wenzel, Horst: Die ‚fließende‘ Rede und der ‚gefrorene‘ Text. Metaphern der Medialität. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hg. v. Gerhard Neumann. Germanistische Symposien XVIII. Stuttgart, Weimar 1997, S. 481-503.

benutzt, wird dem Text ein performatives Moment zugeschrieben, ein Darstellungsstil, der auf präsentische Anwesenheit setzt.

Die Lesetechnik, die ein solcher Text erfordert, wird auf einer Meta-Ebene im Roman selbst verdeutlicht, indem es über Vergil heißt:

was er las bestand nicht mehr aus Zeilen, sondern war unendlich ungeheurer Raum von unendlich vielen Richtungen, in dem die Sätze nicht aufeinander folgten, sondern in unendlicher Verkreuzung einander überdeckten und nicht mehr Sätze, sondern Dome der Unausdrückbarkeit waren (S. 181f).

Wenn Vergil „erkennt, daß für die Himmlischen alles Geschehen in Gleichzeitigkeit vor sich geht“ (S. 136), so ist dies auch eine Lektüreeanleitung des Romans, sich seiner intendierten Simultanität zu stellen.

In diesem Beitrag soll der These nachgegangen werden, daß das Wasserelement und der Sterbensprozeß Vergils auf formaler wie auf semantischer Ebene untrennbar miteinander gekoppelt sind. Broch verweist im Selbstkommentar explizit auf diesen bisher von der Forschung übersehenen Zusammenhang einer „sprachlichen Wellenbewegung, welche sich durch das ganze Buch hindurchzieht und die Fahrt der Todesbarke wiedergibt“.¹⁸ Der Tod wird von Vergil als ozeanischer Entgrenzungs- und Verschmelzungsvorgang erlebt, als mystische Einswerdung mit der Natur und schließlich als rückläufige Schöpfung und umgekehrte Kosmogonie. Broch nimmt dabei auf eine Vielzahl von mythischen, mystischen und naturphilosophischen Denktraditionen des Wassers Bezug, wie zu zeigen ist.¹⁹ Durch die hohe Bedeutung des Wassers für die Logik des Traumes²⁰ knüpft Broch zudem an eine Denk- und Perzeptionsform des Unbewußten an, in der das Irrationale und der Mythos eine primäre Rolle spielen.

¹⁸ Broch, Hermann: Technische Bemerkungen zur Übersetzung. In: ders.: *Der Tod des Vergil. Kommentierte Werkausgabe* Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1976, S. 493.

¹⁹ Wasser wurde zu allen Zeiten als Sinnbild für Leben, Tod und Wiedergeburt verwendet. Vgl. Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*. 5. Aufl. Stuttgart 1991, S. 816f. Nach Auffassung der alttestamentarischen Propheten ist Jahwe die Quelle des sprudelnden Wassers (Jer 17,13). Auch ist dem biblischen Denken zufolge das „Wasser der Weisheit“ (Sir 15,3) notwendig, um in das Reich Gottes eintreten zu können. Wasser ist dieser Vorstellung nach sowohl Ursprung als auch Ziel alles Seienden.

²⁰ Vgl. Bachelard, Gaston: *L'eau et les rêves*. Paris 1942.

Der Autor selbst spricht von einem „strikt esoterischen Buche“, in welchem es um die „metaphysische Auseinandersetzung“ mit dem Tod gehe; angesichts der politischen Lage in den dreißiger und vierziger Jahren „am Rande des Konzentrationslagers“ war die Beschäftigung mit dem Sterben für einen österreichischen jüdischen Schriftsteller evidenterweise mehr als bloße Theorie.²¹ In der Forschung wurde herausgearbeitet, inwieweit Broch hier eine „negative Ästhetik“ entwickelt, die mit poetischen Mitteln die Fragwürdigkeit schriftstellerischer Arbeit in spezifischen Situationen politischen Zusammenbruchs thematisiert.²² Paul Michael Lützeler bezeichnet den *Der Tod des Vergil* zurecht als „Dichtung gegen die Dichtung“, welche ein Paradox darstellt, insofern mit dichterischen Mitteln die „Grenzen und ethischen Schwächen“ des Mediums Literatur in diesem Medium selbst zum Thema werden.²³

Der Roman ist in vier Teile eingeteilt: Die abendliche Ankunft im Hafen und der Weg in den kaiserlichen Palast, die von Fiebertvisionen und Erinnerungsfragmenten erfüllte Nacht, der Vormittag und die letzten Gespräche mit Vergils Freunden und Augustus und schließlich der Nachmittag, in dem Vergil in Fieberträume versinkt und stirbt. Besonders der zweite und der vierte Teil, die gänzlich auf den Bewußtseinsstrom des Protagonisten beschränkt sind und in denen

²¹ Broch, Hermann: Vergil (1937-1940). In: ders.: Der Tod des Vergil. Kommentierte Werkausgabe Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1976, S. 464. Teile des bereits 1936 zunächst als Erzählung begonnenen Romans sind nach Brochs Verhaftung durch die Nationalsozialisten im Gefängnis in Bad Aussee verfaßt, große Teile jedoch im Exil in England und in den USA. „Der Vergil ist aus Zufallsanfängen gewachsen; ich bin damit in eine Zeit echter Todesbedrohung (durch die Nazi) geraten, und habe ihn daher ausschließlich für mich – teilweise sogar im Gefängnis – gewissermaßen als private Todesvorbereitung, sicherlich also nicht für Publikationszwecke geschrieben. Es war ein Versuch, mich imaginativ möglichst an das Todeserlebnis heranzutreiben, und da dies in äußerster psychischer Konzentration vor sich ging, hatte ich das von ihr diktierte Material, einschließlich der Form und demnach auch der des langen Satzes einfach zu akzeptieren.“ Broch 1981, Bd. XIII/2 (Anm. 3), S. 450f.

²² Lützeler, Paul Michael: Literatur und Politik. In: Brochs theoretisches Werk. Hg. v. dems. u. Michael Kessler. Frankfurt/M. 1988, S. 202. Die Ähnlichkeit der historischen Zeitpunkte (des letzten vorchristlichen Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts) wird in der Forschung immer wieder hervorgehoben. Broch wie Vergil waren „Dichter einer Zivilisation, die vor ihrem Ende stand“ beide thematisieren „ein Heimweh nach einem alten Zeitalter“ Blanchot (Anm. 8), S. 160.

²³ Lützeler (Anm. 22), S. 204.

keine äußere Handlung stattfindet, nehmen lyrisch-rhythmisierte, nahezu musikalische Züge an. Tatsächlich nimmt die Komposition des Romans die Idee eines Quartettsatzes oder einer Symphonie bewußt auf, indem Motive variiert und verknüpft werden, dem kompositorischen Ganzen aber eine große Einheitlichkeit zugrunde liegt.²⁴

I.

Das Wasser läßt sich für den *Tod des Vergil* (und ebenso für Brochs Versuche einer Selbstpoetik) als *absolute Metapher* im Blumenbergschen Sinne bezeichnen. Wasser ist universelle Beschreibungskategorie, die unumgänglich erscheint, zu der es kein ‚Außen‘ gibt und die begrifflich nicht auflösbar ist; die Metaphorologie des Fluidalen, Strömenden verweist auf nicht als sich selbst.²⁵ Wasser bietet sich von seinem traditionellen Symbolgehalt als Leitmetapher des *stream of consciousness*-Romans an, da es sich durch proteische Wandlungsfähigkeit und Formlosigkeit ebenso wie konstante, gleitende Bewegung auszeichnet.²⁶

Um die Totalität fluidaler Verben und Metaphern zu veranschaulichen, zunächst einige Formulierungen aus der Anfangssequenz des Romans: Vergil nimmt, als er auf einer Sänfte durch das Volk vom Hafen zum Palast getragen wird, Lärm wahr, welcher „träggewillig über den Platz herflutete“ (S. 24); er spürt die „Wellen eines schweren süßlichen Todeshauches“ (S. 28) und sieht ein „Meer von Köpfen“ (S. 29), eine „Menschenbrandung“ (S. 29). „Von den Häuserfronten und aus

²⁴ Vgl. Broch (Anm. 16), S. 475.

²⁵ Blumenberg zeigt, daß es „Übertragungen“ gibt, „die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen“. Sie sind demnach „Grundbestände der philosophischen Sprache“. Beispielhaft bespricht er in der Grundlegung seiner Metaphorologie die „mit dem Wahrheitsproblem am engsten verschwisterte Metapher“, die des Lichtes. In der späteren Studie *Schiffbruch mit Zuschauer* spricht Blumenberg auch explizit von „der absoluten Metapher des Strömens für das Bewußtsein einerseits, die Zeitkonstitution andererseits“. Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte VI. Bonn 1960, S. 9 u 12ff; Blumenberg, Hans: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. 4. Aufl. Frankfurt/M., 1993, S. 82.

²⁶ Vgl. Ninck, Martin: Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Darmstadt 1967, S. 157.

den Gassen strömte brütende Schwüle entgegen, sie kam in breiten queren Wogen angeflutet“ (S. 30). Der Dichter „schwebte“ auf seiner Sänfte „als wäre sie eine Barke, eintauchend in die Wellenkämme des Pflanzlich-Tierischen“ (S. 30), „hoch in ihrem schimmernden Schweben“ (S. 47) hinweg über die „Flut zusammengeballter Geschöpflichkeit“ (S. 47). Die zentralen durativen Verben des ‚Fließens‘ und des ‚Schwebens‘ (wie sie ähnlich bereits in der mittelalterlichen Mystik zu finden sind), erzeugen eine Atmosphäre der Präsenz, „sie bezeichnen weniger einen Ablauf als einen Zustand, ein Verweilen in der Bewegung“ und erzeugen „die Illusion vom andauernden ‚Jetzt‘“.²⁷ Die Rede ist von einem „Lichtquell, der alles, was sich da bewegte, in ein schier zwangsläufig-selbsttätiges Hinströmen verwandelte, beinahe hätte man meinen können, daß sogar auch die Sänfte selbsttätig mitschwamm, gleichsam mitgeschwemmt“ (S. 47). Das Gefährt bewegt sich „wellenartig“ vorwärts, es erfährt „ruckartige Gegenwellen“ (S. 49), bevor es schließlich den Palast des Augustus erreicht.

Innere wie äußere Wahrnehmung Vergils sind zugleich synästhetisch und wasserförmig: Fieber überfällt ihn „streifenartig in leisen Wellenschüben“ (S. 220), er sinkt in die „Brunnentiefe“ (S. 249) des Erinnerungsraumes, seine Erinnerung ist „überflutet von dem leuchtenden Getön der unhörbaren Stummheitswellen“ (S. 189); Vergils Perzeptionen heben die Grenzen zwischen den einzelnen Sinnen und den ihnen zugeordneten Bereichen nahezu auf. Auch die lineare Temporalität ist zugunsten eines pluralen Zeitempfindens gewichen: „es war, als ergössen sich alle Bäche und Teiche des Einst in diesen Strom der Erinnerung“ (S. 79), so daß auch die raumzeitliche Kontinuität transzendiert wird: „Zeit strömte oben, Zeit strömte unten“ (S. 92). Die Nacht ist „ausgebreitet in stetem Dahinfluten, bis zu den nimmerreichbaren Traumgewölben, aber dieses Fluten, aus dem Herzen

²⁷ In den Texten der Mystiker – so zeigt die semantische Analyse – dienen diese durativen Verben dazu, die vorgestellte ewigwährende Präsenz Gottes deutlich zu machen. Sie versinnbildlichen das Verhältnis Gott-Mensch zudem als eine Verschmelzungssehnsucht. Vgl. Lube, Barbara: Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des Vergil‘. Frankfurt/M. u.a. 1986, S. 37.

entspringend, an den Gewölbegrenzen verbrandend und wieder heimflutend ins Herz, nahm Sehnsuchtswelle um Sehnsuchtswelle in sich auf [...]“ (S. 68).

Wie sich an diesen Beispielen zeigt, differenziert Broch in seiner Bildsprache nicht zwischen einem leiblichen und einem rationalen Wahrnehmungsbereich, sondern beide gehen kontinuierlich ineinander über. Leibliche Empfindungen, Sinnesperzeptionen aller Art, ‚innere‘ Gefühle, konkrete Gedanken, aber auch abstrakte Konzeptionen wie ‚Zeit‘ oder ‚Erinnerung‘ werden als fluidal beschrieben. Es wird ein Zustand von Subjektivität dargestellt, in dem die Elementarsubstanz des Wassers kein abgrenzbares ‚Äußerliches‘ ist, sondern untrennbar mit dem Selbst verwoben. Szenisch verdeutlicht wird dies in dem mehrfach sich wiederholende Ritus des Trinkens. Gezeigt wird, inwieweit der Mensch nicht autonom gegenüber dem Flüssigen ist, sondern sich in „ursprüngliche[r] Symbiose“ mit ihm befindet.²⁸ Dem Wasser gegenüber ist er immer zugleich Subjekt und Objekt, denn es ist überwiegender Teil des eigenen Körpers, gleichwohl aber auch essentieller Teil der externen Welt.

Broch referiert explizit auf die antike Elementenlehre, etwa indem er die Kapitel den vier Elementen zuordnet, sie im Roman als die vier „Urelemente“ bezeichnet (S. 304) und sogar erwog, den Roman selbst „Feuer, Erde, Wasser, Luft“ zu betiteln.²⁹ Die Elementenlehre bestimmt alles Seiende als Zusammensetzung der vier Grundsubstanzen. Das tetradische Schema wurde von dem griechischen Naturphilosophen Empedokles begründet, von Aristoteles und Galen als Humoralpathologie systematisiert und im Mittelalter zur Temperamentenlehre weiterentwickelt.³⁰ Der elementaristische Strukturentwurf der Natur schließt den

²⁸ Böhme, Hartmut: Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung. In: Kulturgeschichte des Wassers. Hg. v. dems. Frankfurt/M. 1988, S. 11.

²⁹ Vgl. Lützel, Paul Michael: Hermann Broch. Eine Biographie. Frankfurt/M. 1985, S. 258. Die besondere Signifikanz der vier Elemente für die antikisierte Anthropologie Brochs wurde bisher übersehen. Lediglich Dietrich Meinert widmet den vier Elementen wenige Seiten, indem sie zwischen anderen Symbolen wie ‚Baum‘ oder ‚Schlange‘ als Archetypen im Jungschen Sinne einreihet. Meinert, Dietrich: Die Darstellung der Dimensionen menschlicher Existenz in Brochs ‚Tod des Vergil‘. Bern/München 1962, S. 66-73.

³⁰ Vgl. Böhme (Anm. 28), S. 30; Böhme, Gernot u. Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996, S. 164-69.

menschlichen Leib ein; aber auch das Seelische wird in der Antike (etwa bei Epikur) als ein Gemisch der Elemente verstanden.³¹ In der Makrokosmos-Mikrokosmos-Analogie wird der Leib nicht als abgeschlossen gedacht, als ‚gegenüber‘ der Natur stehend, sondern als Ort des Durchlaufs der Elemente und zugleich selbst als deren Mischung: er wird als „offen, pathisch, porös“ verstanden, als „preisgegeben den ihn durchwehenden Mächten der Natur“.³² Ein solches Naturkonzept wird hier aufgerufen. Brochs Vergil, der sich zeitlebens als Platoniker verstanden hat³³, muß im Sterben erkennen, daß die leiblichen Perzeptionen eine viel größere Macht besitzen, als das geistig-ideale Selbst.³⁴

II.

In der abendlichen Kühle seines Zimmers liegt Vergil auf dem Lager, auf das er gebettet wurde. Seine Sinneswahrnehmungen und Bewußtseinseindrücke multiplizieren sich, als sein Körper zur Ruhe kommt und der Kontakt mit der Umwelt auf das atmosphärisch ihn Umgebende beschränkt bleibt. Dies wird erneut als Gleichzeitigkeit von Innenschau und Außenwahrnehmung geschildert. Die Stellen, an denen sein Körper das Lager berührt, empfindet er als „Wogenkämme, über die sein Schiff mit leichtem Eintauchen hinwegschwamm, während sich

³¹ Vgl. Böhme u. Böhme (Anm. 30), S. 184.

³² Ebd., S. 168.

³³ In der Broch-Sekundärliteratur ist der Platonismus Brochs wie Vergils ein gängiger Topos. Vgl. dezidiert dazu Tost, Otto: Die Antike als Motiv und Thema in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des Vergil‘. Innsbruck 1996; Roethke, Gisela: Zur Symbolik in Brochs Werken. Platons Höhlengleichnis als Subtext. Tübingen 1992.

³⁴ Bereits auf der ersten Seite des Romans wird der Bewußtseinswandel exemplarisch thematisiert, wenn es über Vergil, noch an Bord befindlich, heißt: „Der Seekrankheit ausgeliefert, [...] indes, wenn auch gefesselt an sein Lager, das mittschiffs für ihn aufgeschlagen war, er fühlte nunmehr sich, oder richtiger seinen Körper und sein körperliches Leben, das er schon seit vielen Jahren kaum mehr als sein eigenes anzuerkennen vermochte, wie ein einziges nachtastendes, nachkostendes Erinnern an die Entspannung, von der er mit einem Male durchflutet gewesen [...]“ (S. 11f). Allerdings heißt es im Selbstkommentar wiederum: „Fast unmerklich verwandeln sich seine körperlichen Schmerzen in klar sich abzeichnende philosophische Erkenntnisse“. Broch, Hermann. Der Tod des Vergil. In: ders.: Der Tod des Vergil. Kommentierte Werkausgabe Bd. IV. Hg. v. Paul Michael Lützel. Frankfurt/M. 1976, S. 469.

dazwischen unermeßlich tiefe Wogentäler auftaten“ (S. 72). Was zunächst noch als Nachwirkung seiner Seereise zu interpretieren ist, wird nach und nach zu einer neuen leiblichen Transgressionserfahrung, die als Begehren schon lange in ihm gewesen ist, der er sich aber erst jetzt bewußt wird. Vergil hatte

unausgesetzt den Wunsch in sich getragen, den selten bewußten, dennoch stets ungeduldigen Wunsch, es möge seine körperliche Einheit, die ihm mehr und mehr zu einer Scheineinheit geworden war, endlich aufgelöst werden, je rascher desto lieber, damit das Außergewöhnliche erfolge, damit Auflösung zur Erlösung werde (S. 74).

In diesem Wortspiel, das „Auflösung“ mit „Erlösung“ verknüpft, wird Vergils utopischer Wunsch deutlich, den Tod als befreiende Überwindung der leiblichen Limitationen zu erfahren.

Sigmund Freud übernahm von Romain Rolland den Begriff des „ozeanischen Gefühls“, welches Rolland als die „Quelle der Religiosität“ versteht. In dem von Freud zitierten Brief wird dieses Gefühl von Rolland als „Empfindung der ‚Ewigkeit‘“ bestimmt, „wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ‚Ozeanischem‘“.³⁵ Klaus Theweleit zufolge stellt dies eine signifikante Divergenz zwischen Freud und Wilhelm Reich dar: Während Freud primär das notwendige Bestehen von festen Ich-Grenzen hervorhebt, und dem „ozeanischen Gefühl“ kritisch gegenübersteht³⁶, entwickelt Reich das Konzept des Ozeanischen weiter, indem er es als ekstatisches Empfinden der „Einheit mit dem Ursprung und Gott, oder was die Leute Gott nennen, und der Natur“, als „Grundelement aller Religionen und religiösen Gefühle“ bestimmt.³⁷ Dieser Zustand der

³⁵ Freud, Sigmund: „Das Unbehagen in der Kultur“. In: ders.: Studienausgabe, Bd. IX. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M. 1974, S. 197.

³⁶ „Ich selbst kann dies ‚ozeanische Gefühl‘ nicht in mir entdecken. [...] Normalerweise ist uns nichts gesicherter als das Gefühl unseres Selbst, unseres eigenen Ichs. Dies ich erscheint uns selbständig, einheitlich, gegen alles andere gut abgesetzt.“ Freud spricht weiterhin davon, daß dieses Ichgefühl jedoch erst im Verlauf der Individuation entsteht, denn „[d]er Säugling sondert noch nicht sein Ich von einer Außenwelt als Quelle der auf ihn einströmenden Empfindungen.“ Ebd., S. 198f.

³⁷ Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek 1980, S. 260. Theweleit bezieht sich auf ein in Deutschland unveröffentlichtes Interview mit Wilhelm Reich vom 18.-20.10.1952 unter dem Titel „W. Reich über S. Freud“ aus dem ich hier zitiere. Vgl. ebd., S. 481.

Einswerdung mit dem anderen, in welchem eine „Verbindung des Menschen zur Lebensenergie des äußeren Kosmos“³⁸ hergestellt wird, ist Reich zufolge im Orgasmus, in religiöser Ekstase und im Tod erfahrbar. Alle drei Erfahrungsebenen werden in Brochs Roman thematisiert und finden im Schlußteil zu einer imaginären Synthese.

Broch, ein dezidiert Kenner psychoanalytischer Theorie (er selbst war unter anderem bei Paul Federn in Analyse), bezieht sich mehrfach auf das Prinzip des Ozeanischen als einer umfassenden leiblich-metaphysischen Entgrenzungserfahrung. So heißt es, daß Vergil auf dem Bett liegend zwar die „harte Wirklichkeit des steinernen Knochengerüsts“ spürt, daß aber das Wissen darum „in jenem großen Fluten eingebettet“ sei, „das über alles Menschliche und alles Ozeanische hinausreicht (S. 73). Im Verlauf des inneren Monologs, als Vergils Bewußtsein sich mehr und mehr in organisch-kosmischen Visionen verliert, wird seine sukzessive Verschmelzung der Natur wie folgt beschrieben:

er blickte hin zu dem sonnentragenden, sonnenzugekehrten, durchsichtigen Schacht der Mitte, der in seinem Gezweige, ozeanisch flutend, ozeanisch bebend das Weltenrund wie für eine künftige Einheit gefangen hielt, und selber gefangen von dem Beben, eingeschlossen in das Ozeanische bebte das Herz mit, flutete es mit, längst nicht mehr Herz, nein, nur noch Leier (S. 446).³⁹

Wie Wolfgang Riedel ausgeführt hat, wird die literarische Beschwörung der ozeanischen *unio mystica* mit der Natur und dem unendlichen All in der deutschsprachigen Literatur bereits um die Jahrhundertwende topisch. „All-Einheits-Pathos“ und „Ich-Entgrenzungs-Beschwörungen“ finden sich zuhauf, etwa in der „Lebensmystik“ des sogenannten Friedrichshagener Kreises.⁴⁰ In diesen Dich-

³⁸ Ebd., S. 258.

³⁹ An anderer Stelle ist der Blick ins All „ein schimmerndes ozeanisches Flüstern, monddurchströmt ihn durchströmend“ (S. 113).

⁴⁰ Hervorgegangen ist dieser Kreis, der sich am Stadtrand von Berlin ein ländliches Dichterrefugium schuf, aus dem deutschen Naturalismus. In Friedrichshagen am Müggelsee waren Wilhelm Bölsche, Bruno Wille, Julius und Heinrich Hart federführend. Andere ‚naturalistische‘ Autoren, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufs Land zurückzogen, sind Gerhard Hauptmann, Johannes Schlaf, Arno Holz. Vgl. Riedel, Wolfgang: „Eines zu sein mit Allem“. Zur Literaturgeschichte des ozeanischen Gefühls. In: ders.: „Homo Natura“ Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York 1996, S. 85 u. 105-07.

tungen geht es nicht nur um transitorische Ekstaseerfahrungen, sondern der Tod selbst invertiert „zur Klimax des Weltfestes ‚Leben‘“.⁴¹ Was Brochs Roman von dieser literarischen Strömung unterscheidet ist - neben der antiken Szenerie und den Bezügen zur Elementenlehre und Kosmologie - auch die ambivalent bleibende Position zur ‚Auflösung‘ und ‚Verschmelzung‘. Während, wie Riedel dargelegt hat, in der Naturdichtung der Jahrhundertwende das ‚Lebenspathos‘ untragisch, eudämonistisch wird, sobald es mit der pantheistischen Tradition in Berührung kommt⁴², bleibt bei Broch eine Ambivalenz aus Lust und Furcht, aus Hingabe und Widerstand, bestehen. So ist Vergils Sterben „mild-furchtbare Herrlichkeit“ (S. 452) aber gleichzeitig auch „entsetzungsgeagte Angst“ und „kreatürliche Einsamkeit“ (S. 155). Diese Doppelgesichtigkeit liegt nicht zuletzt darin begründet, daß Vergil seinen Tod nicht sucht, sondern ihn unwillkürlich erfährt.⁴³

Unter Bezugnahme auf Freud spricht Riedel davon, daß sich das „ozeanische Gefühl“ psychoanalytisch gesehen in zwei komplementäre Symptomatiken spaltet:

[D]ie narzißtische Tendenz strebt danach, das All ins Ich hereinzuholen, das heißt, das Ich auf Kosten der Umwelt auszudehnen, ihr (und den darin befindlichen Ichen) die geforderte Anerkennung zu versagen; die regressive will umgekehrt das Ich ins All hinein sich verlieren lassen, also das Ich aufgeben und gleichsam in den Mutter Schoß zurückkehren. Fluchtpunkt der ersten Tendenz ist der Wahn, der zweiten der Tod.⁴⁴

Vergils Transgressionsphantasien sind, so läßt sich verallgemeinern bereits jetzt sagen, eher von ‚regressiver‘ Art: sie kreisen um den irreversiblen Selbstverlust und um die Problematik der Hingabe.

⁴¹ Ebd., S. 114.

⁴² Vgl. ebd., S. 110.

⁴³ Auch gibt es bei Broch - im Gegensatz zum Pantheismus der Friedrichshagener - weiterhin ‚den Gott‘ als eine zwar unbestimmte, aber dennoch als anwesend gedachte, personale Instanz. So betont Broch in einem Brief an die englische Übersetzerin des Romans Jean Starr Untermeyer, daß es immer ‚der Gott‘ statt einfach ‚Gott‘ ohne Artikel zu heißen habe, denn Vergil „speaks about something, which is bearing the typical qualities of all the Gods, he knows“. Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 288.

⁴⁴ Riedel (Anm. 40), S. 102.

Das Unendliche ist diejenige Kategorie, die das Selbst- und Weltverständnis des Menschen der Neuzeit nach der Entdeckung des Heliozentrismus grundlegend umgewälzt hat. Die kopernikanische Wende löste ambivalente Reaktionen aus: Zum einen entstand durch den „heliozentrische[n] Schock“⁴⁵ der traumatischen Zerstörung der kosmischen Zentralstellung des Menschen Angst und Verunsicherung. Gleichzeitig war die Entdeckung der Unendlichkeit des Alls und der kontingenten Position der Welt erst der Auslöser für ekstatische Phantasien kosmischer Verschmelzung, etwa bei Giordano Bruno oder später bei den Romantikern.⁴⁶ Auch bei Broch ist die Rede von „Allzersprengung“:

Und fühlend die Eingeschlossenheit, fühlend in ihr den Grund aller Erstarrung, den Grund aller Atem-Erstarrung, fühlte er ringsum die Zersprengungsgewalt, die sich gegen das Einschließende richtete, fühlte er die Notwendigkeit, die Unausweichlichkeit der Zersprengung [...], oh, es war die Verlockung einer ungeheuren Ur-Lust, es war eine ungeheure Kitzel-Lust, der Kitzel zur Allzersprengung, zur Weltzersprengung und zur Ich-Zersprengung, durchschüttelt von der Lust eines noch größeren, noch vorzeitigeren Wissens, oh es war Erfühlen, es war Erspüren, es war Erwissen und darüber hinaus sogar ein Erkennen, es wurde ihm zum Erkennen, ja zum Selbst-erkennen, da ihm aus dem Raum seines tiefsten Vor-Wissens, in den er hineingehalten war, ein letztes Begreifen zugeflutet wurde (S. 119f).

Deutlich wird in diesem Zitat besonders die Ambivalenz zwischen Auflösungslust und Zersprengungsgewalt. Vergil wählt ein gewaltsames Bild der Zerstörung seiner Ich-Integrität; dieses wird anschließend, durch die Begriffe des „Erfühlens“ und „Erspürens“ wieder besänftigt und in die fluidale Metaphorik zurückgeholt.

Dem Wunsch nach „Ich-Zersprengung“ und Auflösung ins All folgt die Imagination der Verschmelzung mit dem Körper seiner früheren Geliebten Plotia Hiera – eine fluidal-tödliche Männerphantasie, wie sie ähnlich bereits die Dichter der Romantik in vielen Variationen durchgespielt haben:⁴⁷ Vergil und Plotia rei-

⁴⁵ Böhme, Hartmut u. Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M. 1983, S. 173.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 169-181.

⁴⁷ Vgl. Stephan, Inge. *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*. In: *Kulturgeschichte des Wassers*. Hg. v. Hartmut Böhme. Frankfurt/M. 1988, S. 234-262.

chen „einander die Hände, so unmittelbar und so innig, daß es hinüber und herüberflutete, Strom ihrer beiden Leben“ (S. 274). Plotia spricht zu Vergil: „Ich bin in dir, und doch dringst du in mich ein“ (S. 278); Vergil wendet sich an Plotia: „Der Strom deines Seins fließt zu mir, Plotia, zeitlos und ewig, und ich begehre dich sehr“ (S. 282). Während Vergil sich im ersten Teil des Romans daran erinnert, daß er hinsichtlich seiner Liebe zu Plotia immer gewußt zu haben glaubte, „daß es ihm niemals vergönnt sein würde, die Schwelle zu verlassen und in die vollkommene Nacht der Gemeinschaft einzugehen“ (S. 64), heißt es in den späteren Sterbensvisionen: „ineinanderverschränkt waren die Grenzen ihrer Körper, ineinanderverfließend die Grenzen ihrer Seelen, wachsend und grenzübergreifend, erkennend und erkannt“ (S. 327). Erneut wird ein alogisches, paradoxales Bild gewählt: Grenzen sind zugleich vorhanden und werden transzendiert, sie werden erkannt und bilden gleichfalls selbst das Subjekt des Erkennens.

Das imaginäre Einswerden der Liebenden wird des weiteren als Verschmelzung mit der Natur erlebt. Im vierten Teil des Romans steigert sich das Verwobensein von Körpern, Animalischem, Pflanzlichem und Anorganischem in eine fortwährende rückwärtsgerichtete Metamorphose durch alle Reiche der Natur bis hin zu einer „All-Verschmolzenheit“ (S. 437), der grundsätzlichen Synthese des zuvor in verschiedene Sphären Differenzierten.

III.

Auf einer anderen Ebene wird Vergils Sterben auch im Bild des Todesnachsens gefaßt, der immer weiter auf das Meer hinausrudert. Er selbst (und sein Körper) ist dieses Schiff, doch zugleich ist er Mitfahrer, von einem fremden Steuermann geführt, dessen Kurs unbekannt ist. Zunächst ist er von Freunden begleitet; um sie herum befindet sich eine unermessliche Flotte anderer Schiffe, die sich nach und nach auflöst. Später verschwinden die Gefährten, bis es schließlich heißt, „geradezu unmerklich löste der Nachen sich auf“ (S. 427). Vergil empfindet „nichts als ein körperfreies Schauen und Dahingetriebenwerden“ (S. 424). Dann erkennt er: „kein Fahrzeug war mehr vonnöten; er schwebte, er schritt hin über

die Fluten“ (S. 430). Die Schifffahrt als klassische „Daseinsmetapher“⁴⁸ wird von Broch hier semantisch umkodiert: Es geht nicht um den überlebten Schiffbruch als Allegorie der Selbst(rück)gewinnung eines Subjekts (bzw. um den nicht überstandenen Schiffbruch als Bild des Selbstverlustes), sondern vielmehr um die Erkenntnis der Untrennbarkeit von Gefährte und Fahrendem, Leiblichem und Seelischem, externer und innerer Welt. Das Todesschiff wird so zur „unifying metaphor“⁴⁹ in *Der Tod des Vergil*. Während bereits in der Antike die Schifffahrtsmetapher gern als Bild des Schriftstellers verwendet wurde – so gibt es etwa in Vergils *Georgika* die Analogie von Dichten und dem Segelsetzen und Ablegen⁵⁰ – ist die Metapher bei Broch mehrschichtiger: denn der Dichter Vergil ist sowohl Schiff als auch Ozean.

Parallel zur Fahrt und finalen Auflösung des Todeskahns vermischen sich die Reiche der Elemente. Das Schiff schwimmt irgendwann nicht mehr auf dem Meer, sondern schwebt inmitten der Sphären. Zunächst gehen, noch auf horizontaler Ebene, Erde und Wasser eine Synthese ein⁵¹, bis schließlich, auf vertikaler Linie, auch Wasser und Luft, „Himmelsspiegel und Meeresspiegel zu einem einzigen Sein verschmolzen“ (S. 449). Auch der Richtungsraum wird eliminiert, indem die nichteuklidische, geometrisch-visuelle Orientierung verloren geht:

Und nun, gleichsam um die milde Einheit des Oben und des Unten noch inniger zur Einheit zu verschmelzen, um die letzte Scheidung zwischen der obern und untern Feuchte aufzuheben, begann Regen zu fallen. Sachte rieselte es anfangs, dann wurde

⁴⁸ Blumenberg 1993 (Anm. 25). Die Fahrt auf dem Meer wird philosophiegeschichtlich als ein Erkenntnisprozess verstanden, der sich in der Auseinandersetzung zwischen Unendlichkeit des Raumes und der Endlichkeit der individuellen Lebensspanne einstellt. Gleichzeitig werden die Fahrt zur See und das Theater seit der Antike oft als Daseinsmetaphern gleichgestellt. Vgl. Knauth, K. Alfons: „Planken, die die Welt bedeuten“. Zum Zusammenhang von Schifffahrt und Schauspiel. In: Entgrenzungen. Studien zur Geschichte kultureller Überschreitungen. Hg. v. Rudolf Behrens u. Udo L. Figge. Würzburg 1992, S. 123–41.

⁴⁹ Baumann, Walter: The Idea of Fate in Hermann Broch's *Tod des Vergil*. In: *Modern Language Quarterly* LXXX (1968), S. 200.

⁵⁰ Vgl. Lube (Anm. 27), S. 19.

⁵¹ „[N]ichts schied mehr das Geflute des Pflanzlichen von dem der Gewässer, es waren die Meere über jedes Ufer hinaus ins Pflanzliche eingeströmt, das Pflanzliche aber in die Meere“ (S. 442).

es dichter und dichter, und schließlich wurde es zu einem einzigen Wasserstrom, der durch den Raum fiel, langsam fast in seiner einhüllenden Weichheit, in seiner unendlichkeitsgroßen Dunkelheitsmilde, so einhüllend, so strömend allgegenwärtig, daß nicht mehr zu erkennen war, ob die Fluten aufwärts oder abwärts stürzten; vollkommen war die Finsternis geworden, vollkommen die Einheit, in der es keine Richtung, keinen Anfang und kein Ende gibt. (S. 450)

Das Sterben Vergils wird so als eine umgekehrte Schöpfung imaginiert, als Entdifferenzierung des vormals Distinkten, durch sprachliche Benennung voneinander Verschiedenen.⁵² In der biblischen Kosmogonie (die auf vorderorientalischen Schöpfungsmythen beruht), wie auch in vielen anderen Schöpfungsgeschichten, wird vor der Ausdifferenzierung der irdischen Reiche eine Urflut angenommen, ein vorschöpflich Wasser.⁵³ Der frühe griechische Naturphilosoph Thales spricht vom Wasser als dem „Urgrund aller Dinge“.⁵⁴ Aristoteles zufolge bestimmt Thales das Wasser als diejenige Materie, aus der alles Seiende besteht, in das alles Seiende wieder vergeht, aber das selbst weder entsteht noch vergeht.⁵⁵ Bei Homer wird der „Okeanos“ ebenfalls als „Urprinzip“ verstanden.⁵⁶ Der historische Vergil selbst hat den Okeanos in seiner *Georgika* gar als „Vater des Alls“

⁵² Im Roman selbst heißt es über diesen Kontext explizit: „Schöpfung ist mehr als Form, Schöpfung ist Unterscheidung“ (S. 194) und daß von Gott, „dem verborgensten der Himmlischen, alle Sprache ausgeht“ (S. 126). Die Bibel verweist ebenfalls auf die Bedeutsamkeit der Sprache als Mittel der Distinktion, Benennung und damit zugleich Erschaffung der materiellen Welt: „Im Anfang war das Wort / und das Wort war bei Gott [...] Alles ist durch das Wort geworden, und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.“ (Joh 1,1–3). Im ersten Buch der Genesis, aber auch in Ovids *Metamorphosen* (Buch I,5–20), entsteht die Welt durch Separation und Benennung der Reiche der Natur, die den Elementen Wasser, Erde und Luft entsprechen.

⁵³ Vgl. Böhme (Anm. 28), S. 27. Gott ließ Himmel und Erde aus den Wassern entstehen, der Text der Genesis sagt jedoch nicht aus, ob er auch das Wasser erschaffen hat. Demnach gibt es zwei Darstellungen der Entstehung der Welt: Entweder schuf Gott sie aus dem Nichts – oder aber aus dem Wasser. Wolfgang Detel zufolge ist erstere, die *creatio ex nihilo*, zweifellos die jüngere, während letztere sich noch an der vorderorientalischen Tradition orientiert. Vgl. Detel, Wolfgang: Das Prinzip des Wassers bei Thales. In: *Kulturgeschichte des Wassers*. Hg. v. Hartmut Böhme. Frankfurt/M. 1988, S. 44.

⁵⁴ Detel (Anm. 53), S. 43.

⁵⁵ Aristoteles *Metaphysik*, A3 983b7–984a4. Vgl. ebd., S. 53.

⁵⁶ Vgl. Alpers, Klaus: Wasser bei den Griechen und Römern. In: *Kulturgeschichte des Wassers*. Hg. v. Hartmut Böhme. Frankfurt/M. 1988, S. 67.

bezeichnet.⁵⁷ Seine „rücklaufende Schöpfung“⁵⁸ scheint Broch als ein Konglomerat dieser verschiedenen „aquatische[n] Kosmogonien“⁵⁹ zu verstehen.

Broch, der eklektizistisch Topoi verschiedenster Religionen und Philosophien verknüpft, war auch mit buddhistischem Gedankengut vertraut, wie ein Zitat aus einem seiner Essays verdeutlicht. Dort heißt es, den zentralen buddhistischen Begriff des „Nirvāna“ (*sansk.* Erlöschen, Verwehen) aufgreifend:

Und wem es solcherart gelänge, nicht nur ein Stück, nein, das Ganze zu erfassen, die oberen und die untern Welten zugleich – eine Ahnung hievon [sic] steigt aus Bachs Musik auf –, der ist dem Heiligen nahe, ist nahe der Ebenbildhaftigkeit, und sein erkennender Geist, das All ‚habend‘, ist schon jenseits der Grenze und an der Nirvana-Schwelle, dort, wo es schweigend heißt: ‚Ich bin das All‘.⁶⁰

Ins „Nirvāna“ zu gelangen bedeutet im östlichen Glauben das finale Austreten aus dem Kreislauf des Werdens und Vergehens, des Sterbens und der Wiedergeburt.⁶¹ Broch konzipiert diesen Augenblick als Grenzerfahrung, als Übertritt einer Schwelle. Im buddhistischen Denken wird der einzelne Mensch als individuierter ‚Wassertropfen‘ verstanden, der im Moment des Todes untrennbar wieder mit dem Meer verschmilzt, aus dem er sich bei seiner Geburt temporär gelöst hatte.⁶²

⁵⁷ Ebd., S. 68.

⁵⁸ Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/3, S. 65.

⁵⁹ Dieser Begriff wurde von Kurt Schier geprägt. Vgl. Böhme u. Böhme (Anm. 30), S. 39.

⁶⁰ Broch, Herrmann: Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik. Kommentierte Werkausgabe Bd. 12. Hg. v. Paul Michael Lützel. Frankfurt/M. 1979, S. 489f.

⁶¹ Im Gegensatz zur spirituell-körperlosen Erleuchtung (als Einsichtigwerden Gottes), etwa im Christentum, ist „Nirvāna [...] achieved through and with the body, not despite the body.“ Eliade, Mircea u.a. (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*. Bd. X. New York 1986, S. 453. Aldous Huxley kritisiert allerdings zu Recht in einem Brief an Broch, daß es keinen expliziten Hinweis auf Vergils innere Wandlung oder Buße (er verwendet den Begriff *metanoia*) gibt, und es insofern fragwürdig ist, ob Vergil ‚Erleuchtung‘ erlangt haben kann: „Virgil's posthumous experience ends in the highest form of enlightenment, in which eternity is perceived within the things of time, and nirvana and samsara are apprehended as ultimately the same. But every exponent of spiritual religion has always insisted that the mere act of dying is not a passport to enlightenment, that there is gnosis or jnana after death only for those who have chosen to pay the price (purity of heart, death to self in charity) of gnosis during life. Virgil's metanoia was in the nature of a death-bed repentance, and there is no indication in your book that it amounted to full enlightenment; consequently there would be no reason for supposing that he could have come to full enlightenment merely by dying.“ Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 458.

⁶² Vgl. Gallig, Kurt u.a. (Hg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Handwörterbuch für

Möglicherweise auf diese Vorstellung anspielend heißt es in *Der Tod des Vergil* über das Meer, auf dem der Sterbende im Nachen langgleitet, daß es „so wenig aus Tropfen mehr bestand“ (S. 415).

Der Moment der Erleuchtung ist religionsphilosophisch durch die Überwindung des Subjekt-Objekt-Gegensatzes gekennzeichnet; sie wird als ein unvorbereitetes, blitzartiges Aufleuchten bisher verborgener Wahrheit und Gotteswirklichkeit verstanden.⁶³ Die historische Vergil-Gestalt wird von Broch als „Träger der ‚Erleuchtung‘“ bezeichnet.⁶⁴ Auch der Protagonist des Romans erfährt ein plötzliches Lichtereignis, eine Offenbarung, wie „ein einziger Blitz“ (S. 210). Er selbst ist zugleich „[e]rkennend und erkannt“ (S. 391) und versteht instantiell, daß der Mensch „nur für die Dauer eines Herzschlages [...] dennoch für ewig das Unerfaßliche ahnend erfassen“ kann (S. 200). In buddhistischer, platonischer, gnostischer, aber auch in judeo-christlicher Tradition ist die Erleuchtung, wie die Etymologie nahelegt, an das Medium des Lichts gebunden.⁶⁵ Philosophisch wird dieses Licht zuweilen mit dem auch als *quinta essentia* bezeichneten fünften Element *Äther* gleichgestellt.⁶⁶ Broch nennt das Schlußkapitel des Romans „Äther – Die Heimkehr“. Es ist jedoch anzunehmen, daß er damit zunächst das vierte Element Luft meint, da diese ebenfalls gelegentlich als Äther bezeichnet

Theologie und Religionswissenschaften. Bd. 1. 3. Aufl. Tübingen 1958, SS. 1478. Zur Vorstellung des einzelnen Tropfens als „ursprüngliche[r] Monade“ vgl. auch: Michelet, Jules: *Das Meer*. Hg. u. übers. Rolf Wintermeyer. Frankfurt a.M./New York 1987, S. 94f.

⁶³ „Erleuchtung bedeutet den Untergang des Einzelsubjekts, seiner Sprache und der Einzelobjekte im spontanen Einleuchten der Gotteswahrheit als der einzigen Wirklichkeit.“ Ebd., Bd. XIII/2, S. 573f. „One has to blow out the flames of one's unquenchable desires in order to know the cool waters of truth, of dharma. This ‚blowing out‘ of conditional existence, this nirvāna is enlightenment.“ Eliade (Anm. 61) Bd. V, S. 109.

⁶⁴ Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 455.

⁶⁵ Vgl. Gallig (Anm. 62) Bd. II, S. 573–575.

⁶⁶ Böhme und Böhme betonen die kulturelle Vieldeutigkeit des ‚Äthers‘ in der naturphilosophischen und kosmogonischen Tradition: „Die Quintessenz ist nicht nur die äußerste, ewige Sphäre des Kosmos, sondern sie kann auch das Licht sein oder der Lichtträger; dann wiederum ist sie die Seelensubstanz oder das Wesentliche jeder einzelnen Substanz (deren Quintessenz); doch kann sie auch die Einheit aus allem sein, also das Ganze des Weltalls, der Makrokosmos, oder auch umgekehrt der Mikrokosmos, der Mensch (so bei Paracelsus) oder auch Christus.“ Böhme u. Böhme (Anm. 30), S. 144.

wird.⁶⁷ Die entstehende semantische Ambivalenz zwischen Luft und Äther erscheint so als bewußte poetologische Setzung, da insbesondere im vierten Teil des Romans luzide Visionen der Himmelskugel dargestellt werden und auch das Element Äther selbst Erwähnung findet.⁶⁸ Zum einen wird der Kreis der vier Elemente mit dem letzten Kapitel (verstanden als ‚Luft‘) symbolisch geschlossen, gleichzeitig wird eine andere Ebene erreicht. Bereits in der Antike wird Äther sowohl als oberste Himmelskugel als auch eine besondere, feinere Art des Luftelements verstanden. Zudem stehen im antiken Denken Äther und menschliche Seele in direkter Korrespondenz.⁶⁹

Während Vergil sich selbst im Traum als „Strahlenraum“ (S. 192) wahrnimmt und ihm in seinen Visionen „richtungslose Strahlenbündel“ (S. 190) und „Strahlenkuben, Strahlenkreise, Strahlenpyramiden“ (S. 207) erscheinen, wird diese Licht- und Wärmeerfahrung erst gegen Ende des Romans explizit mit dem ätherischen Raum des Divinen verknüpft:

Einheit! niemals endende Einheit, auch dann nicht endend, als ihre Finsternis sich zur Gänze vollbracht hatte, und aus ihr nochmals das Licht aufsickerte, denn so geschah es jetzt: mitten in der Finsternis war, wie mit einem sanften Schlage, wie mit einem sanften Hauch, die Decke der Himmelskuppel weggezogen; wundersam vol-leuchtend hatte sie sich plötzlich geöffnet, war wie ein einziger Stern groß im Himmelsrund, war ein einziges Auge, in dem das seine sich spiegelte und war zugleich oben und unten, Himmel innen und außen zugleich, innerste und äußerste Grenze zugleich, einschließend den Kristall der Einheit, in dessen Durchsichtigkeit sich alle Feuchte versammelt hatte. (S. 450f.)

Körperlos schwebend empfindet Vergil, „er bestand nur mehr aus Auge, aus dem Auge in seiner Stirn“ (S. 450); auch hier bezieht sich Broch also auf eine buddhi-

⁶⁷ Broch erwog ja, wie bereits erwähnt, den Roman selbst nach den vier Elementen zu benennen. Während er vorhatte, den Roman „Feuer, Erde, Wasser, Luft“ zu nennen, werden im Text selbst die vier „Urelemente“ hingegen als Feuer, Erde, Wasser und Äther bestimmt (S. 304). Hier wird die Uneindeutigkeit der Bezeichnung deutlich.

⁶⁸ So wird Vergils Erkenntnis beschrieben als „wissendes Durchflutetwerden, größer und milder als jedes Äther- und Wasserströmen“ (S. 426).

⁶⁹ Vgl. Böhme u. Böhme (Anm. 30), S. 143f u. 147.

stische (bzw. hinduistische) Vorstellung: die des ‚dritten Auges‘ als dem Einflußort des Göttlichen.⁷⁰

Auffällig ist, daß die Sphäre des Äthers und des Wassers in Brochs Roman durchweg ähnliche Funktionen und Semantiken aufweisen: in beiden geht es um ein pluridimensionales Fließen und um die Tendenz zur Synthese zwischen dem Ich und der Elementarsubstanz. Das Licht ist ebenso fluidal wie das Meer; das Wasser ist ebenso immateriell wie Licht und Luft. Weiterhin heißt es über die Totalität dieses verflüssigten Schauens:

[A]lles war in Gleichzeitigkeitstiefe auf einmal gesehen, wurde auf einmal vernehmlich, denn umgewendet zur Unendlichkeit, die er einstens hinter sich zurückgelassen hatte, sah er durch sie hindurch in die Unendlichkeit des Hier und Jetzt, schaute er nach rückwärts und vorwärts zugleich, und das Brausen des Einst, entsinkend ins vergessene Unsichtbare, stieg auf zur Gegenwart, ward zur fließenden Gleichzeitigkeit, in der das Ewige ruht, das Urbild aller Bilder. (S. 453)

In dieser Vision ist die Eingebundenheit in die Zeit schließlich aufgehoben: Es gibt nur Präsenz. Auch die Teilung in Elemente, Sphären, Benennbares wird in dem Moment obsolet, als Vergil den Zusammenhang der Schöpfung, alles Ausdifferenzierbare auf einmal wahrnimmt, wie es ihm als finale Eingebung geschieht.

IV.

Eingewoben in diese Todeserfahrung als kontinuierliche Transgression sind komplexe topische Reflexionen über Grenzen, Räume und Zwischenräume des Seins. Es geht dabei um die Extrempole von menschlichem, temporärem, individuierbarem, erkennbarem Leben auf der einen Seite und dem divinen, ewigen, raum- und zeitlosen, aber aus der Sicht des Menschen opaken Bereich auf der anderen. Beide Pole sind durch eine ‚Schwelle‘, durch einen trennenden (oder

⁷⁰ Im Hinduismus wird dem Gott Shiva frontal auf der Stirn ein drittes Auge zugeschrieben, welches ihm eine panoptische Sicht ermöglicht. Buddha hingegen „received an inner enlightenment through the celestial eye, which permitted him to see the life of all beings simultaneously and gave him the knowledge of the chain of fundamental forces of existence as well as its previous forms.“ Eliade (Anm. 61) Bd. „S. 239.

vermittelnden) Übergangsraum voneinander getrennt. Solche binären Entgegensetzungen stellen bei Broch auch die metaphysischen Konzepte von Tag und Nacht dar, von Leben und Tod, Sprache und Schweigen oder die symbolischen Räume von Erde und Meer (mit ihren jeweiligen ‚Zwischen‘ der Dämmerung, des Sterbens, der Dichtung, des Ufers). Wie oben gezeigt, erfährt Vergil die Öffnung des Himmels erst im tatsächlichen Moment seines physischen Todes. Zuvor sind Welt und Himmelssphäre durch eine dichte Grenzschicht getrennt, die er nachts beim Blick ins All wahrnimmt, als er sich nach einem starken Hustenanfall ans Fenster schleppt:

Unbarmherzig war das Unatembare vom Atembaren geschieden, unbarmherzig undurchdringlich war die kristallene Schale dunkel darüber gespannt, eine streng abdichtende Trennungswand für den Vorhof der Sphären, für den Vorhof des Atems, für den Weltenvorhof, in dem er stand (S. 91).

Lebenssphäre der Welt und Todessphäre des Himmels sind durch den Gegensatz von lebensspendender Luft und Luftlosigkeit gekennzeichnet. Bereits in diesem Moment fragt sich Vergil, „wird die kristallene Decke der Himmelsverborgenheit nun zerreißen?“ (S. 93). Aber der hier bereits ersehnte Übergang findet noch nicht statt.

Entworfen wird, insbesondere in den Träumen und Visionen der Nacht, ein verwirrendes Gefüge von Schwellenphänomenen, die Erkenntnis und Übergang verhindern, aber gleichzeitig den potentiellen Übertritt erst konstituieren; auch Liebe wird als ein solches transgressives Phänomen des „noch nicht und doch schon“ bestimmt:

[N]och nicht und doch schon, an dieser Schwelle steht Liebe, sie steht im Vorhof der Wirklichkeit, dort wo die Pforte sich auftun soll, auf daß die geöffnete Grenze vom Sterblichen überschritten werden könne, geöffnet zum Erwachen, geöffnet zur Wiedergeburt (S. 202).

Ohne an dieser Stelle alle symbolischen Sphären und ihr jeweiliges ‚Zwischen‘ detailliert bestimmen zu können, soll dennoch betont werden, daß der Roman zwar einerseits auf die Konzeption einer sukzessiven Entgrenzung und Überwindung von Limitationen setzt, aber parallel dazu (der antinomischen Struktur ent-

sprechend) selbst eine komplizierte Folge von semantisch und philosophisch miteinander verschränkten Schwellensituationen und Grenzübertritten entwirft. Im Kontext dieses Aufsatzes soll eines dieser Schwellenphänomene diskutiert werden, das aufgrund seiner Selbstreflexivität besonders wichtig ist, die Dichtung.

Dichtung wird von Vergil als ein „Zwischenreich des Abschiedes“ (S. 77) bestimmt, als „Warten an der Schwelle“ (S. 63) und „dämmerahnender Abgrund“ (S. 63). Dämmerung und Dichtung sind Übergangsphänomene, lokalisiert zwischen ‚lichter‘ Ordnung und ‚dunklem‘ Chaos, zwischen Unwissen und finaler Erkenntnis, die im Roman wieder und wieder miteinander verbunden werden. So heißt es etwa „hinweggespült waren Dämmerung und Dichtung“ (S. 69) oder „Dichtung entstammt der Dämmerung“ (S. 243). Dämmerung wird auch als „Dämmerschlaf“ (S. 147) bezeichnet und als „Uferschwelle“ des „Zwischenreiches“ (S. 68).⁷¹ Dichtung ist demnach, wie die Dämmerung, nicht selbst Sphäre der Erkenntnis, sondern Übergang: „Dein Weg ist Dichtung, dein Ziel ist jenseits der Dichtung“ (S. 59), wie der mysteriöse Knabe Lysanias dem Dichter prophezeit. Vergil versteht Dichtung als grenzziehendes „Ufer“ zwischen gemeinschaftlichem Leben und individuellem Tod. Dichtung ist Erkenntnis nur, insofern sie Todeserkenntnis ist:

[P]ausenlos, soweit ich zurückdenken kann, unaufhörlich pochend: so habe ich sie stets gespürt, Lebensbangigkeit und Todesbangigkeit zugleich, in all den vielen Nächten, an deren Schwelle ich gestanden habe, an den Ufern der Nächte und Abernächte, die an mir vorbeigerauscht sind, im Rauschen anschwellend das Wissen um sie, das Wissen um die Trennung, das Wissen um den Abschied, der mit der Dämmerung anhebt, und es war Sterben, das an mir vorbeifloß, mich mit steigender Flut berührte, benetzte, umfing (S. 67).

Dichtung kann ihre „Daseinsberechtigung“ nur „an der ihr auferlegten dunklen Todesnähe“ (S. 133) erweisen.

⁷¹ Im Unterschied etwa zu den Dichtern der Romantik, die einseitig die Sphäre der Nacht preferierten, versteht Broch die „Dämmerung“ als den spezifisch menschlichen Bereich. Vgl. Collmann, Tim: *Zeit und Geschichte in Hermann Brochs Roman 'Der Tod des Vergil'*. Bonn 1967, S. 116.

Vergil empfindet sein bisheriges Dasein als Dichter – in deutlicher Anspielung auf das platonische Höhlengleichnis⁷² – als Gefängnissituation. Er visualisiert sich als künstlerisch Abbildender hinter undurchdringlichen Mauern, die dazu führen, daß die dargestellten Perzeptionen den Charakter des Scheins und des Inauthentischen tragen. Kunst steht so im Gegensatz zur Realerfahrung:

Oh, wen das Schicksal in den Kerker der Kunst geworfen hat, der mag diesem kaum mehr zu entweichen; er bleibt vor der unüberschreitbaren Grenze eingeschlossen, an der das entrückt schöne Geschehen abläuft, und ist er unzureichend, so wird er in solcher Abgeschlossenheit zum eiteln Träumer, zum Ehrgeizling der Unkunst, ist er jedoch ein echter Künstler, so wird er zum Verzweifelten, da er den Ruf jenseits der Grenze hört und ihn bloß im Gedicht festhalten, nicht aber ihn befolgen darf, verbotsgelähmt an die Stelle gebannt, ein Schreibender diesseits der Grenze [...]. (S. 130)

Im Verlauf des Romans erkennt Vergil die Sinnlosigkeit und bloße Diesseitigkeit seiner Werke, welche „nichts als unkeusche Schönheitserzeugung ohne Wirklichkeitsschöpfung“ (S. 135) sind. Der „Mantel der Dichtung“ verhüllt, daß „Sprachwelt“ und „Dingwelt“ (S. 180) fundamental voneinander getrennt sind. Vergil erkennt, daß das Begehren, die „Wirklichkeit“ mittels der dichterischen Sprache erreichen zu wollen, phantasmatisch bleibt:

Oh, nun wußte er es, jetzt erst wußte er es! wahre Zustimmung kann immer nur der von dem Verse gemeinten, der hinter dem Verse sich erhebenden, unerreichbaren Vollwirklichkeit gelten, die ihre Kostbarkeit enthüllt, wenn ein Wort bis zu ihr dringt und nicht an ihrer steinern glatten Oberfläche abprallt; wer einen Vers als solchen lobt, ohne sich um die vom Vers gemeinte Wirklichkeit zu kümmern, der verwechselt das Erzeugende mit dem Erzeugten, der macht sich, ob bewußt, ob unbewußt, des wirklichkeitsleugnenden, wirklichkeitsvernichtenden Eidbruches schuldig, wird zum Komplizen aller Eidbrüchigen. (S. 228)

Konzipiert wird ein utopisches Jenseits der Sprache, eine „Vollwirklichkeit“ hinter der Grenze, zu dem das Diskursive nur in singulären Momenten kondensierter Inspiration vordringen kann.

Als Ergebnis dieser Einsicht verwirft Vergil sein dichterisches Lebenswerk; geläutert erkennt er die Notwendigkeit zur „Selbstausslöschung“ (S. 175) und faßt

⁷² Vgl. Roethke (Anm. 33), S. 106-48.

den Plan zur Vernichtung der noch unvollendeten *Äneis*: Bezeichnenderweise plant er, das trojanische Heldenepos, welches Irrfahrten und Abenteuer zur See schildert, ins Meer zu werfen (S. 219). Die Zerstörung der *Äneis* ist ein Grenzübertritt, der die Sphäre der Kunst zugleich transzendiert und eliminiert. Der Vernichtungswille, „demütig unsere letzte Zerknirschung auf uns zu nehmen [...] unsere eigene Gruft zu zerstören“ (S. 166), richtet sich gegen die „lächerliche Todesaufhebung im Ruhm“ (S. 318). Vergil wird zu dem Selbstopfer bereit, indem er auf die Verewigung seiner Existenz verzichtet und akzeptiert, in die Diskontinuität einzugehen⁷³, „die ihm auferlegte Einsamkeitskleinheit auf sich zu nehmen“ (S. 155). Broch zufolge umfaßt die „Selbstausslöschung“ Vergils gesamtes Leben, „so daß er, im christlichen Sinn, der Gnade würdig werden kann“.⁷⁴

Während die Romanfigur Vergil schließlich das Unvermögen der Sprache erkennt, und ihr die Fähigkeit, das Wirkliche zu erfassen und festzuhalten utopisch bleibt, ist Broch selbst sich seiner Annäherung an das Unaussprechliche gewiß. Allerdings spricht er davon, daß es ihm nur bis zu einer gewissen Grenze gelingt, „weil eben niemand hinter den Tod schauen kann“.⁷⁵ Selbstironisch merkt Broch an, daß das Wissen um diese Grenze der Repräsentation eigentlich einem vorhersehbaren Scheitern seines Romanprojekts gleichkommt:

⁷³ Ich beziehe mich hier auf die Terminologie Georges Batailles, wonach Diskontinuität der Zustand ist, in welchem sich das einzelne, abgegrenzte, endliche Individuum für sich befindet, während Kontinuität das Fortbestehen in der Generationenfolge durch Fortpflanzung als Form der ‚Selbstopferung‘ darstellt. Vgl. Bataille, Georges: *Der heilige Eros*. Hg. u. übers. V. Max Hölzer. Neuwied, Berlin 1963, S. 7-17.

⁷⁴ Broch bezeichnet den historischen Vergil in einem Brief auch explizit als „Vor-Christenmensch“, was aus dessen gesamten Werk ersichtlich sei, nicht nur aus der berühmten 4. Ekloge, die seit dem Mittelalter als dichterische Vorahnung der Geburt Christi interpretiert wird. Die 1931 erschienene, Broch bekannte Studie *Vergil, Vater des Abendlandes* von Theodor Haecker machte diese Deutung erneut populär. Vgl. Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 454f. Im dritten Teil des Romans überredet Augustus Vergil, die *Äneis* doch nicht zu vernichten, da er sie ihm bereits versprochen, und so geschieht es auch. Das Erhaltenbleiben ändert aber nichts an der von Vergil erfahrenen inneren Läuterung.

⁷⁵ Ebd., S. 321.

Die Sache mit dem Schluß ist ja so, daß ich mich immer weiter über den Abgrund gebeugt habe, um dann doch nicht hineinzuplumpsen: das ist der große Mangel des Buches; nur ein wirklich Gestorbener hätte es schreiben dürfen, aber Tote schreiben selten.⁷⁶

Aber selbst die Annäherung an die „Todeserkenntnis“ gelingt Broch, wie er kritisch feststellt, nur partiell:

Ich weiß heute ganz genau, wo das Buch echte Todeserkenntnisse vermittelt, wo es tatsächlich ‚nackt‘ ist, aber ich weiß auch, wo die hypnotische Konzentration abgerissen ist, um wieder dem Literarisch-Pathetischen Platz zu machen. Wäre sie nicht abgerissen, so wäre ich wahrscheinlich ganz konkret gestorben, zwar im Besitz einer echten Todeserkenntnis (ungleich dem Selbstmord), doch ohne die Möglichkeit, sie niederzuschreiben.⁷⁷

Hier wird deutlich, daß der Text notwendig da aufhören muß, wo der körperliche Tod Vergils stattfindet: Der Moment der ‚Erleuchtung‘, die finale kosmische Auflösung ins Nichts und die Begegnung mit dem Divinen, sind nicht diskursivierbar: „unerfaßlich und unaussprechbar war es für ihn, denn es war jenseits der Sprache“ (S. 454). Indem Vergil in die „niemals endende Einheit“ (S. 450) zurückkehrt, ist jede Distinktion und damit auch jede Sprache unmöglich. Dies bleibt die mythische Grenze der Literatur.

⁷⁶ Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/3, S. 23.

⁷⁷ Broch 1981 (Anm. 3) Bd. XIII/2, S. 342.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Über Grenzen : Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik /
Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.). -
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1999
(M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)
ISBN 3-476-45207-7

ISBN 3-476-45207-7

Dieses Werk ist einschließlich aller seiner Teile geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Vervielfältigungen, Übersetzung, Mikroverfilmungen und Einspeicherung in elektronischen Systemen.

M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 1999 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Umschlaggestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung einer Abbildung
von Max Ernst © VG Bild-Kunst

Printed in Germany

Inhalt

<i>Claudia Benthien / Irmela Marei Krüger-Fürhoff</i>	
Vorwort	7
 <i>Joachim Grage</i>	
Abgrund und unendlicher Horizont. Skandinavische Meeresdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts	17
 <i>Barbara Hunfeld</i>	
Das sprachloses All und der Kosmos der Sprache. Semiotische Grenzen und Grenzüberschreitungen in Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“	39
 <i>Irmela Marei Krüger-Fürhoff</i>	
Gefährliche Lektüren. Inzest als literarischer Grenzgang in Mary Shelleys „Mathilda“	62
 <i>Christine Schmider</i>	
Versuchung zwischen Wort und Bild. Zur Ästhetik des Aufschubs in Flauberts „La Tentation de saint-Antoine“	84
 <i>Franziska Herold</i>	
Der totalitäre Leib. Zur Körpermetaphorik sowjetischer Grenz-Erzählungen der 30er Jahre	108
 <i>Claudia Benthien</i>	
Poetik der Auflösung. Fluidale Erkenntnis und regressive Kosmogonie in Brochs „Der Tod des Vergil“	136

Christof Kalb

Selbstbildung im Leiden.

Zur Rekonstruktion beschädigter Identität in Ritual und Kunst 161

Claudia Breger

Mimikry als Grenzverwirrung.

Parodistische Posen bei Yoko Tawada 176

Brigitte Weingart

Parasitäre Praktiken.

Zur Topik des Viralen 207

Dirk Hohnsträter

Im Zwischenraum.

Ein Lob des Grenzgängers 232