

Thomas Manns "Tod in Venedig" und Brochs "Vergil"

Autor(en): **Stephan, Doris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **40 (1960-1961)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161068>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

an seinem Stoff und einer ungewöhnlich eindrücklichen Darstellungskunst, die Mommsens Römische Geschichte zu einem der klassischen Werke der modernen Geschichtsschreibung gemacht hat.

(Hingewiesen sei auf die beiden wichtigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre über Mommsen, die auch reiche Literaturangaben enthalten: Albert Wucher, Theodor Mommsen, Geschichtsschreibung und Politik, Göttingen 1956, und Alfred Heuß, Theodor Mommsen und das 19. Jahrhundert, Kiel 1956.)

Thomas Manns «Tod in Venedig» und Brochs «Vergil»

DORIS STEPHAN

Erst seit der Veröffentlichung des «Tod des Vergil» 1945 kann man von einer nachhaltigen Auseinandersetzung mit dem Werk Hermann Brochs sprechen; Weiterzurückliegendes unterscheidet sich kaum von den üblichen Rezensionen. Die inzwischen vergangenen fünfzehn Jahre haben außer der vom Rhein-Verlag veranstalteten Gesamtausgabe eine rege Diskussion in Frankreich, England und Amerika gebracht, die mit dazu beigetragen hat, Brochs literarischen Rang innerhalb und außerhalb Deutschlands außer Zweifel zu stellen. Neben Kafka, Musil, Mann gilt er heute als Exponent der modernen deutschen Literatur. Eine Reihe von Arbeiten sind entstanden — unter anderen von Boyer, Brinkmann, Jens und den Herausgebern der Gesammelten Werke —, die seine Position näher bestimmt haben. Philologische Einzeluntersuchungen und detaillierte Werkinterpretationen, diese Deutungen zu untermauern, liegen nur in wenigen Fällen vor¹. Selbst die Urfassung des «Vergil» ist noch weitgehend unbekannt. Da sich jedoch mit Hilfe einer Werkgenese manche Fragen sicherer und präziser beantworten lassen als angesichts einer 500 Seiten umfassenden Dichtung — ihr Schwierigkeitsgrad kann dem des Joyceschen «Ulysses» oder Prousts «A la recherche du temps perdu» verglichen werden —, soll die Entfaltung des kunstwerklichen Organismus vom zufälligen äußeren Anlaß über die wichtigsten Impulse seiner Entstehung Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

1935 erhielt Hermann Broch vom Wiener Rundfunk eine Einladung, aus seinen Werken zu lesen. Er erklärte sich bereit, über ein geschichtsphilosophisches Thema zu sprechen, etwa «Literatur am Ende einer Kultur». Als Radio Wien aber auf dem ursprünglichen Vorschlag einer Dichterlesung bestand, schrieb Broch kurzerhand eine Erzählung von rund zehn Seiten, mit dem Titel «Die Heimkehr des Vergil²».

Sie handelt von den letzten Stunden des Dichters der «Äneis», der mit der Flotte des Kaisers von Griechenland nach Italien zurückkehrt und am Tag nach seiner Ankunft in Brundisium stirbt. Die Geschichte einer doppelten Heimkehr also: der diesseitigen in die heimatliche, schon nächtliche Buch und der jenseitigen — angekündigt durch fiebrige Träume und eine engelhafte Gestalt, die Vergil die kryptischen Worte seiner eigenen vierten Ekloge verheißt: «incipe parve puer». Kurz vorher findet im Krankengemach zwischen Vergil und Mäcenas ein Abschiedsgespräch statt, in dem Vergil dem völlig verständnislosen Freund klarzumachen sucht, daß alles, was er bisher erstrebt, der Erkenntnis dieser Todesstunde nicht standhalten könne: nicht Schönheit entscheide, sondern «die Reinheit des menschlichen Herzens».

Diese einfache Fabel erscheint in anderem Licht, wenn man sich des Ausgangspunktes bewußt bleibt, der Problemstellung «Literatur am Ende einer Kultur». Die Symptome des Kulturniedergangs, des «Zerfalls der Werte» — ein Thema, das Broch schon bei der Abfassung der Schlafwandler-Trilogie beschäftigte — sind im augusteischen Zeitalter und in der Gegenwart dieselben; «Bürgerkrieg, Diktatur und Absterben der alten religiösen Formen» kennzeichnen beide. Auf historischem Hintergrund umreißt Broch seine eigene Situation und gelangt zu der grundsätzlichen Antwort: Dichtung als Gaukelspiel der Schönheit hat in einer Zeit brennender Städte und apokalyptischen Grauens keine Daseinsberechtigung mehr. Sie verhallt ungehört. Nur dort, wo sie sich dem Todesproblem gewachsen zeigt — und jede wahrhafte Kunst bemüht sich um den Tod³ —, wo lebensbewältigend und todüberwindend die Kräfte des menschlichen Herzens am Werk sind, bleibt ein Reservat des Dichterischen erhalten. Wennschon auch dies mehr als fragwürdig ist. Denn was vermögen Worte dem Todesrätsel abzurufen? Aus Vergils Dialog mit Mäcenas geht zwingend hervor, daß das Todeserlebnis sich der Mitteilbarkeit entzieht und die Worte des Dichters Monolog werden.

«Der Tod des Vergil» ist das einzige Werk, in dem Broch einen geschichtlichen Stoff aufgegriffen hat. Daß er für ihn dennoch von ähnlicher Aktualität war, wie die Geschichte Aschenbachs im «Tod in Venedig» für Thomas Mann, beweist die ursprünglich theoretische Fragestellung, die Ausgangspunkt seiner Erzählung wurde. Der Vergleich mag zunächst weit hergeholt scheinen. Tatsächlich aber hat Broch der 1912 erschienenen Novelle Thomas Manns eine eingehende Analyse gewidmet, aus der hervorgeht, daß darin angestellte Überlegungen und Beobachtungen anregend auf die Konzeption des «Vergil» ge-

wirkt haben müssen und noch bei der Ausformung der Novelle zum Roman richtunggebend blieben⁴.

Broch fand bei Mann — auf das Elementarste reduziert — das Problem bewältigt, wie in eine Fabel eingekleidet «das Phänomen des Schaffens, tiefstes Erlebnis des Künstlers . . . , als Objekt gefaßt wird⁵». Bei genauerem Zusehen erkennt man, daß Broch von Mann die Hauptfigur, den dem Tode nahen Dichter, resp. Schriftsteller, sowie seinen kontrapunktischen Gefährten, den Knaben, übernehmen konnte, in dem bei Broch wie bei Mann der Künstler sich selbst und seiner Kunst begegnet. Schon in der «Heimkehr» ist von einem Musikantenknaben die Rede, dessen Lied vom Bug des Schiffs zu dem auf Deck ruhenden Vergil dringt und der dann in der späteren Fassung zu Vergils Begleiter durch die nächtlichen Gassen Brundisiums wird. Tazio im «Tod in Venedig» und der Musikantensklave in Brochs «Vergil», Lysanias heißt er in der Endfassung, erfüllen dieselbe Funktion, lockend verführerische Seelenführer zu sein. Bei Mann wie bei Broch beherrscht der Knabe vor dem symbolträchtigen Hintergrund des Meeres in vollkommener Stilisierung das Schlußbild der Erzählungen. Im Wortlaut der Mannschen Novelle⁶:

(dem Sterbenden) war . . . , als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.

Nach der Endfassung des Vergil-Romans⁷:

Der Knabe stand vorne am Bug, dämmerungsumflossen, obwohl seine Gestalt sich deutlich genug vor dem Firmament abzeichnete, vor einem Firmament, dessen überferne Klarheit bereits über alle Klarheitsgrenzen hinausreichte, und unbestimmt, ob es die Geste eines Wegweisenden oder eines Sehnsüchtigen war, hielt er den Arm vorausdeutend gehoben, nachfolgend mit dem Körper, nachfolgend der hingestreckten Bewegung, . . .nächtlicher wurde der schweigende Sphärensang, nächtlich stiller, nächtlich reicher, durchwirkt von des Sternenlichtes stummem Zimbelschlag, und je voller es ertönte, Klangschleier um Klangschleier zerteilend, desto sichtbarer wurde der Knabe, desto deutlicher löste er sich aus der Dunkelheit, und zugleich zeigte sich, daß diese Sichtbarkeit von einem stillen Leuchten bewirkt war, das von der weisend ausgestreckten Hand des Knaben ausging . . . wegweisend ein Sternlächeln . . . eingeflutet in das Lächeln des Lysanias . . .

Eine solche Gegenüberstellung dürfte mehr überraschen als überzeugen, wäre nicht der Nachweis zu erbringen, daß beide Figuren unter ähnlichen Voraussetzungen geschaffen wurden und der gleichen mythischen Ausdrucksphäre angehören. Th. Manns Briefwechsel mit Kerényi, veröffentlicht im An-

schluß an dessen Deutung der Hermesgestalt, berechtigt dazu, die von Kerényi herausgestellten Charakteristika auf Tazio zu beziehen⁸. Desgleichen ergibt sich aus Brochs Korrespondenz und seiner Bücherliste, daß auch bei ihm eine intime Kenntnis Kerényiischen Gedankenguts vorliegt. Sehr eindringlich und detailliert weist dies Faber du Faur in seiner Studie «Der Seelenführer in Hermann Brochs ‚Tod des Vergil‘» nach⁹; unabhängig von mir gelangt er zu übereinstimmenden Ergebnissen¹⁰. Wenn Faber du Faur ergänzend Gemeinsamkeiten zwischen Lysanias und den Kabiren nachweisen kann, so ändert dies nichts daran, daß Lysanias zunächst und vor allem als Hermes entworfen wurde. Dieser Umstand allein macht es möglich, Th. Manns und Brochs Dichtungen zueinander in Beziehung zu setzen, denn die von Kerényi herausgearbeiteten Merkmale eines Hermes Psychopompos treffen in gleichem Maße auf Tazio und Lysanias zu. Eine merkwürdige Einheit des Verführerisch-Tödlichen bilden den Grundton ihres Wesens. Hermes ist der Gott des Schwelbens zwischen Tod und Leben, der Zaubernde, Wissende und Durchschauende, der Gott des Begegnens und sich Findens; er wird Genius einer Reise, die für Vergil wie für Aschenbach einen doppelten Sinn bekommt, weil sie über das irdische Ziel hinaus ins Unendliche des Todes führt.

Der Name *Λυσανίας*, der «Schmerzlösende», bestätigt die Brochschen Intentionen; er zielt ins Zentrum der Hermes-Natur: von dem Weg durch die nächtlichen Gassen an, ja noch früher, von dem Erklingen des schwerelosen Lieds am Bug des Schiffes, das alles schmerzlich diesseitige Getümmel weit abrückt, bleibt Lysanias der unerwartete, stets bereite Helfer in den Körper- und Seelenqualen von Vergils Todesnacht. Die Luftspiegelung seiner Gestalt verhilft schließlich dem Sterbenden zur letzten visionären Klarheit, die es ihm leicht macht, sich aus den Verkettungen des Irdischen zu lösen. Schmerzlosigkeit, die Auswege findet und Heiterkeiten gewährt (das Untragische an sich) sind bezeichnend für den Kerényischen Hermes. Dessen Attribute sammeln sich nahezu vollzählig um Lysanias: Ein Genius mit der Fackel, den Mantel des Vergil — Sinnbild seiner Reise — über die Schulter geworfen, führt er durch die nächtliche Stadt¹¹. Gleich Hermes, der als Erfinder der Sprache gilt, von dem Apoll erst die Leier empfangen hat, zeigt sich Lysanias mit der Manuskriptrolle — der Äneis — in der Hand. Sprache, Gesang, Leier und Mond, ebenso wie das vieldeutig anklingende Herdenmotiv, lassen die Hermes-Analogie durchscheinen. Im zweiten Teil der Endfassung wird Lysanias zum Hüter der Pforten des Schlafes und des Todes. Lenker der Träume, Zauberer und Heilender; als solcher reicht er Vergil den berauschend-besänftigenden Trank. Schließlich sind die mangelnde Einheit seiner Person, die zu manchen scherzhaft ironischen Irrtümern Anlaß gibt, und die Fähigkeit, sich Plotia täuschend anzugleichen, hermetische Eigenschaften.

Es ist nun bemerkenswert, wie die in ihren Umrissen bei Mann und Broch übereinstimmende mythische Konzeption im «Vergil» umgeformt wird. Die

Abweichung entsteht dadurch, daß sich in Tadzio wie in Lysanias die Einstellung Aschenbachs bzw. Vergils zur Kunst spiegelt und daß in diesem Punkt die Auffassungen von Mann und Broch auseinandergehen. Dies scheint auch der tiefere Grund dafür zu sein, daß — wie Faber du Faur zeigt — Broch keinen klassizistischen Hermes wie Mann zeichnet, sondern ihm bäuerliche Herkunft und bäuerliches Aussehen gibt; somit er manche Züge — denn er ist ja Vergils eigener Tod — eines jugendlichen Vergil trägt. Dasselbe Spannungsverhältnis, das zwischen dem an «griechische Bildwerke edelster Zeit erinnernden¹²» Tadzio und dem tollpatschig sommersprossigen Lysanias besteht, wiederholt sich deshalb in den Äußerungen Aschenbachs und Vergils die Kunst betreffend; obwohl sich auch hier wieder ein eigenartiger Schnittpunkt ergibt, wenn von ihrer letztlichen Unaussprechbarkeit die Rede ist. Thomas Mann sagt:

«Aschenbach empfand wie schon oftmals mit Schmerzen, daß das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben vermag» (S. 500).

Vergils Überlegung liest sich demgegenüber schon in der Urfassung geradezu polemisch:

«er hätte ihnen gerne noch gesagt, daß in all seinen Werken etwas Verborgenes wohnte, etwas, das mit eigentlicher Schönheit wenig zu tun hatte und das wichtiger als jegliche Schönheit war, etwas, das man freilich erst ergründen mußte, wie er ja selbst erst heute diesem Sachverhalt auf die Spur gekommen war» (S. 54).

Damit erweisen sich die formalen Berührungspunkte beider Dichtungen als Stellen stärksten Kontrastes. Dies trifft — um nur ein weiteres Beispiel zu nennen — besonders auch auf den Symbolcharakter des Meeres zu. Trotzdem sich die Texte bis in die optische Erfassung des Phänomens hinein ähneln, wirken sie doch ihrem Gehalt nach völlig entgegengesetzt. Broch spricht von einem Meer, «über dem sich perlmuttern die Schale (Variante: Muschel) des Himmels öffnet»; dem liegen eindeutig kosmogonische Vorstellungen zugrunde. Bei Mann heißt es: «Unter der trüben Kuppel des Himmels dehnte sich rings die ungeheure Scheibe des öden Meeres» (S. 458). Dieses Meer ist — als Projektion des Seelischen — Sinnbild des Maßlosen, Ewigen, des Nichts —, «und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?». Für Broch aber wird das Meer zum Inbegriff des Ewig-Unendlichen, des gestaltlosen, doch geheimnisvoll Leben bergenden Ursprungs der Dinge. Mit Auswirkungen solchen verschiedenen Weltverständnisses hat man es auch zu tun, wenn in beiden Erzählungen die Schlußwirkung darin besteht, daß das Darstellungszentrum vom Helden in Richtung auf den Knaben hin verlagert wird, so daß sich an ihm stellvertretend und sozusagen allegorisch vollzieht, was unaussprechbar, unsichtbar und jenseits des Darstellbaren dem Helden selbst wider-

fährt. Als Tazio von seinem bisherigen «Vasallen» am Strand schmählich überwältigt und sein Gesicht in den Staub gedrückt wird, erkennt der sterbende Aschenbach darin nicht nur seine eigene Agonie, sondern auch die Hinfälligkeit alles Schönen. Anders bei Vergil: schon in der Urfassung ruft der Engel — man darf ihn nach dem Vorhergesagten¹³ als Modifikation des späteren Lysanias bezeichnen — dem sterbenden Vergil die verheißungsvollen Worte zu: «wachse, kleiner Knabe, wachse», ein Zeichen dafür, daß der Sterbende wieder zum Knaben wird, vor dem kein Ende, sondern ein Anfang liegt. Während Aschenbach also in der fäulnisatmenden Lagunenstadt zugrunde geht, bricht für Vergil ein neuer Tag an, indem er in den Kreislauf der Schöpfung zurückkehrt.

Der Vergleich beider Dichtungen zeigt demnach, wie grundsätzlich verschiedene Ansichten über dichtungstheoretische Fragen sich in der optischen und sprachlichen Gestaltung eines Kunstwerks auswirken können. Und auch auf dieser eindeutig erzählerischen Ebene lautet Brochs Antwort konsequent: *nicht* Schönheit entscheidet. . .

Doch die Zahl der Anregungen ist damit nicht erschöpft. Es versteht sich fast von selbst, daß die venezianische Gondel («das seltsame Fahrzeug. . . erinnert an den Tod selbst. . . und letzte, schweigsame Fahrt. . . In leisem Schwanken fühlte er sich dem Gedränge, dem Stimmengewirr entgleiten» S. 462) auch bei Broch ein Gegenstück hat. Sie kehrt dreifach abgewandelt wieder: als Trireme der kaiserlichen Flotte, auf der Vergil nach Italien zurückkehrt, als Sänfte, in der Vergil zum Palast des Augustus getragen wird, und als Todesnachen, in dem er, Plotius am Steuer, Lysanias wegweisend am Bug, ins Unendliche gleitet. Da das Geschehen von Brochs Roman, wie schon bei der Novelle ersichtlich, durchgängig auf mehreren Ebenen abläuft, bildet das schwebende Gleiten dieser Fahrzeuge die äußere Entsprechung zu Vergils Schweben zwischen den Zonen, Himmel und Erde, Leben und Tod. Dieser Zustand wird nicht nur in der Bildsphäre, sondern auch im akustischen Bereich reflektiert; er durchzieht als sprachliche Wellenbewegung den ganzen Roman. Broch wies in seinem Kommentar zum «Vergil» darauf hin¹⁴, und es hat sich gezeigt, daß sie sprachanalytisch belegt werden kann¹⁵.

Damit ist ein letzter, wichtiger Problemkreis angeschnitten; ihn zu erhellen, bedarf es eines Rückgriffs auf den erwähnten Essay über den «Tod in Venedig». Aus ihm geht mit überraschender Deutlichkeit hervor, daß Broch gerade der musikalischen Struktur in Manns Novelle seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Er spricht dort von der Ausgewogenheit der Teile, von Gesetzen des Gleichgewichts, die im Bild, hauptsächlich aber im Ton aufs vollkommenste verwirklicht seien. Mit Hilfe musikalischer Termini erläutert er dann den Bau der Novelle. Die Vergleiche lassen sich zwar hier nicht mehr exakt durchführen, doch meint man zu spüren, daß die von Broch als Scherzo bezeichnete Szene der Straßensänger im «Tod in Venedig» eine ähnliche Stel-

lung einnimmt wie das Trio der Betrunkenen im «Tod des Vergil». Gewisse Partien von Vergils Unterweltsfahrt aus dem zweiten Teil des Romans erinnern unmittelbar an das Pandämonium von Aschenbachs Traum; sie sind «allegro furioso» wie dieses. Mit Sicherheit kann jedenfalls gesagt werden: von der musikalischen Tektonik der Novelle Thomas Manns werden für die Endfassung des «Vergil» Kontrapunktik und Tempowechsel der einzelnen Teile, der kodaförmige Schluß und, vielfach variiert, die Leitmotivtechnik bedeutsam. Auch dürfte Broch nicht entgangen sein, daß Höhepunkte der sprachlichen Orchestrierung jene Stellen im «Tod in Venedig» sind, wo sich die Prosa sprachrhythmisch zu antiken Hexametern verdichtet und wo Zitate aus der «Odyssee» und Paraphrasen aus Xenophon und Platos «Phädrus¹⁶» in kaum merklichen Übergängen dem Text eingearbeitet sind. Bereits Brochs Urfassung gipfelt ja — sehr viel weniger diffizil gehandhabt — in einem Zitat; es wirkt noch als Fremdkörper und fällt bezeichnenderweise in der Endfassung. Immerhin, die Idee ist da; und es ist erstaunlich, zu sehen, wie weit sie — Manns Novelle hinter sich lassend — ausholt.

«Der Tod des Vergil» nämlich ist in einer stark daktylisch unterbauten Prosa geschrieben; in planvoller Steigerung und unmerklichen Übergängen sind ihr Vergil-Zitate eingelagert, die (durchaus nicht immer im Quellennachweis verzeichnet) in den «Elegien» gipfeln. Die kleinsten rhythmischen Einheiten des Ganzen sind durch Hexameterzitate gegeben; überspült und abgewandelt werden sie auf mannigfaltige Weise. Darüber wölben sich in komplizierter Architektonik die vier Sätze der «Symphonie», wie Broch seinen «Vergil» nennt. Es ist hier nicht der Ort, Einzelheiten aufzuzeigen. Auch ist kaum von Belang, daß Broch aus ganz anderer Richtung von Joyce und den Monologromanen her ähnliche Anregungen erhalten hat; dort wurden gleichfalls musikalische Bauweisen, besonders Fugen- und Sonatenform imitiert. Tatsächlich gehen beide Entwicklungslinien, die über Mann und die über Joyce, auf dieselbe Quelle, Richard Wagner, zurück, bei dem — im Gegensatz zur späteren Literatur — Mythos und musikalische Struktur noch eine Einheit bilden. Bedeutungsvoll jedoch erscheint, daß bei Mann und Broch der Mythos interpretiert wird «aus dem Geiste der Musik» und daß Mythisch-Irrationales durch Sprachmusik ausgedrückt werden soll. Am Rande bemerkt sei, daß Broch für die Überarbeitung seines «Vergil» die Erweiterung des dritten Teils, des Augustus-Gesprächs, zu einem platonischen Dialog vorgesehen hat¹⁷. Eine bis jetzt nur andeutungsweise vorhandene Entsprechung wäre damit schärfer hervorgetreten: antike Resonanz Platos und der «Odyssee» bei Mann, Platos und der «Äneis» bei Broch.

Scheinbar führten diese Erörterungen vom Ausgangspunkt ab; denn was verbindet sie noch mit Vergils Aussage in der Urfassung, daß in seiner — aller echten — Dichtung etwas Verborgenes wohne, das mit eigentlicher Schönheit wenig zu tun habe?

Es ergeben sich die folgenden Zusammenhänge: Die Frage nach der Situation der Literatur am Ende einer Kultur erweiterte sich für Broch zu dem Problem, welche Aufgabe der Dichtung zukomme, wenn nicht die, Schönes hervorzubringen. Zum Ursprung des Worts vorzudringen, war Brochs nächste Folgerung; zu jenem Wort, das am Anfang war und zu dem Vergil in der Endfassung des Romans zurückkehrt, jenem Wort, das Logos, Schicksal und Schöpfungsgesang ist, nicht mehr ausdrückbar, dessen Rauschen aber «jenseits der Sprache» Broch in seiner Dichtung hörbar machen wollte, indem er sie musikalisch durchkomponierte. Denn von diesem metaphysischen Ursprung des Wortes her empfängt jede Dichtung, auch die in Zeiten des Kultur Niedergangs, ihre Legitimität. In dieser Antwort verbirgt sich jene radikale Forderung, die Hermann Broch in einem seiner kulturphilosophischen Essays an seine Zeit richtet: «das Kunstproblem als solches ist selber ein ethisches geworden¹⁸.»

Äußerer Anlaß zum «Tod des Vergil» und letzte Ausformung schließen sich demnach um die Frage nach Wesen und Aufgabe der Dichtung zusammen. Die Antwort, die Broch darauf gegeben hat, ist Schlüssel nicht nur zu diesem, auch zu seinem übrigen Werk und zu seiner ganzen Existenz. Solange man sie außer acht läßt, kann man vielleicht die artistische Perfektion seiner Romane estimieren, Brochs eigentliches Anliegen verkennt man. Und doch ist gerade dieses geeignet, den aufhorchen zu lassen, der sich um die Dichtung in unserer Zeit bemüht.

¹ Kurt von Faber du Faur: «Der Seelenführer in Hermann Brochs ‚Tod des Vergil‘» (Festschr. f. Herm. Weigand, New Haven 1957, S. 147—161); C. G. Schoolfield: «Notes on Hermann Broch's ‚Der Versucher‘» (Monatshefte, Madison 1956, XLVIII, S. 1—6). ² Veröffentlicht in «Die Neue Rundschau» 1953, Jg. 64, Nr. 1, S. 45—55. ³ Ms. «Erzählung vom Tode» (Yale-Archiv). ⁴ «Philistrosität, Realismus, Idealismus der Kunst» (Brenner, Innsbruck 1912/13, Bd. 5, S. 399ff.). ⁵ Ebd. S. 400. ⁶ Ausgewählte Erzählungen (Stockholmer Ausgabe 1948, S. 531). ⁷ «Der Tod des Vergil» (Zürich 1947, S. 494—496). ⁸ «Hermes der Seelenführer» (Albae Vigiliae, N. F., Heft 1, Zürich 1944); «Romandichtung und Mythologie» (ebd. Heft 2). ⁹ Op. cit., S. 150—161. ¹⁰ Diss. Stephan: «Der innere Monolog in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des Vergil‘» (Mainz 1957, S. 44—46). ¹¹ Faber du Faur deutet diese Szene mehr im Hinblick auf den Cucullatus; in Wirklichkeit läßt sich hier, wie hinsichtlich der Manuskriptrolle ein Überschneiden beider Funktionen feststellen, ein Verfließen der Umrisse, was ja auch durch die im Mythos vorgebildete Nähe Cucullatus-Hermes-Kabiro nahe liegt. ¹² «Der Tod in Venedig» (S. 466). ¹³ Außerdem «Der Tod des Vergil»: Lysanias, . . . der vielleicht noch ein Bauernjunge, vielleicht aber auch schon . . . ein Engel war. . . (S. 498). ¹⁴ «Dichten und Erkennen» Ess., Bd. I (Zürich 1955, S. 274). ¹⁵ Wie Anm. 10, S. 147—163. ¹⁶ F. H. Mautner: «Die griechischen Anklänge in Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘» (Deutsche Monatshefte, Madison 1952, S. 20—26); Lorraine Gustafson: «Xenophon and ‚Der Tod in Venedig‘» (Germanic Review, Columbia 1946, S. 209—214); André Gronicka: «Myth plus Psychology. A Style Analysis of ‚Death in Venice‘» (ebd. 1956, S. 191 bis 205). ¹⁷ «Briefe von 1929 bis 1951» (Zürich 1957, S. 281). ¹⁸ Ess. I (S. 314).