

Brochs *Schlafwandler* als Einheit von Faktizität und Fiktionalität

Wang Yanhui
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: Wie die theoretischen Überlegungen Hermann Brochs zur Zeit seines Romanschaffens der *Schlafwandler* zeigen, strebt er im Roman einen Polyhistorismus an, der sich nicht auf die historische Faktizität beschränkt, sondern ein „Weltbild des Romans“ als Einheit von Faktizität und Fiktionalität bedeutet.

Wie jedes literarische Kunstwerk ist Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler* ebenso mehrdeutig, ja derart mehrdeutig, dass man sich beim Lesen des Eindrucks nicht erwehren kann, tief in einen Wald der Symbole geraten zu sein.¹ Durch mehrfache Codierung entsteht jene Charakteristik von Brochs Klassikers der Moderne, die u. a. durch sein meisterhaftes Dirigieren von Fakten und Fiktion ermöglicht wird.

Das Verhältnis zwischen Fakten und Fiktion wird oft am Schnittpunkt der Geschichtsschreibung und Dichtung diskutiert. Dabei hat man herausgearbeitet, dass auch Geschichtsschreibung nicht ohne Fiktionalität auskommt, und dass Dichtung auch Faktizität besitzt – mehr im Sinne der Erkenntnis und Wahrheit und weniger, dass Fakten aus der Historie bzw. Wissenschaft in der Dichtung identifizierbar sind.² Was Friedrich Schlegel einmal zur Historie bemerkte, lässt sich in diesem Zusammenhang mit einer anderen Bemerkung Schlegels zur Dichtung zusammenschauen:

Insofern die Historie auf Erkenntnis und Wahrheit ausgeht, nähert sie sich der Wissenschaft, insofern sie aber auch Darstellung und Sage ist, steht sie in Beziehung auf die Kunst[.]³

[J]e mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden ... so muß der Dichter über seine Kunst philosophieren[.]⁴

¹ 米兰·昆德拉 (Milan Kundera), *小说的艺术* (Die Kunst des Romans), übersetzt von 董强, 上海 2014, S. 79-81.

² Vgl. Paul M. Lützel, *Geschichtsschreibung und Roman: Interdependenzen und Differenzen*, in: ders., *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit. Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert*. Bonn 1986, S. 2-25; 黄芸, *论海登·怀特的后现代主义叙事学对新历史主义小说批评的意义* (Über den Sinn von Hayden Whites postmoderner Narratologie für Kritiken der neohistoristischen Romane), in: *人文杂志* (The Journal of Humanities) 2009 (2), S. 127-131.

³ Zit. nach Lützel, 1986, S. 12.

Der Ansicht des Literaturkritikers Walter Jens zufolge gilt Hermann Broch als typischer „poeta doctus“, dessen Kunstwerk durch eine „Symbiose von Dichtung und Philosophie“⁵ gekennzeichnet ist. Dafür liefert die Romantrilogie *Die Schlafwandler* ein Paradebeispiel.

1. Brochs „Polyhistorismus“-Begriff

Mit *Die Schlafwandler* hat Broch insofern einen historischen Roman geschrieben, als es darin um Epochendarstellungen geht, nämlich um die Darstellung des Wilhelm-Zeitalters, das von 1888 bis 1918 dauerte. Trotz vieler Ähnlichkeiten zwischen Roman und Historie, die festgestellt worden sind,⁶ stellt *Die Schlafwandler* keine Geschichtsschreibung dar, das Werk geht vielmehr über die üblicherweise oft unter Historie verstandenen Fakten der Zeit hinaus. Was Broch mit seinem *Schlafwandlern* getan hat, bezeichnet er zwar als „Polyhistorismus“⁷. Aber es stellt sich dann auch die Frage, inwiefern dieser „Polyhistorismus“ mit der faktischen Historie zusammenhängt oder sogar über sie hinausgeht. Dabei sei darauf hingewiesen, dass Brochs Verständnis von „Polyhistorismus“ sich weniger auf die Historie selbst bezieht, wie der Bestandteil „Historismus“ es auf den ersten Blick andeuten mag. Statt den Begriff in „Poly“ und „Historismus“ zu zerlegen, sollte man das Kompositum eher im Sinne Brochs in „Polyhistor“ und „Ismus“ aufgliedern und interpretieren. Denn erst so entspricht es Brochs poetischem Konzept, das in einer Zeit ohne Totalität, ohne transzendentes Dach ein Totalitätsbild der Zeit aufzubauen strebt;⁸ und nur so entspricht es auch seinem Bildnis des dichterischen Vorbildes Goethe, „der in keiner Fachwissenschaft Genüge findet und der die Universalität alles Wissensgutes zu erreichen trachtet“⁹ und im wahrsten Sinne des Wortes ein „Polyhistor“ ist, für den das Bildungsproblem im höchsten Sinne des Polyhistorischen das gesamte Schaffen durchzieht¹⁰; nur so entspricht es weiterhin dem Porträt des poeta doctus, das z. B. der zuvor genannte prominente Literaturkritiker und

⁴ Zit. nach Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Düsseldorf u. a. 2001, S. 11.

⁵ Ebd. S. 10.

⁶ Vgl. Lützel, 1986, S. 26-54.

⁷ Hermann Broch, *Über die Grundlagen des Romans Die Schlafwandler*, in: ders., *Die Schlafwandler*. Hg. von Paul M. Lützel, Frankfurt a. M. 1980, S. 732.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*, in: ders., *Studien zur Literatur 1 Kritik*. Hg. von Paul M. Lützel, Frankfurt a. M. 1986a, S. 85.

¹⁰ Hermann Broch, *Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung*, in: ders., *Philosophische Schriften 1 Kritik*. Hg. von Paul M. Lützel, Frankfurt a. M. 1986b, S. 184.

-historiker Walter Jens für eine Gruppe moderner Klassiker wie Joyce, Proust, Thomas Mann, Broch, Musil u.a. gezeichnet hat¹¹.

Allerdings: Wenn Jens in seinem Buch die Werke dieser Dichter als „Epos unseres Jahrhunderts“¹² bezeichnet, wenn Lukács in seiner *Theorie des Romans* den Roman als Epos der Moderne versteht¹³ und Broch unter starkem Einfluss von Lukács seine *Schlafwandler* gestaltet¹⁴, dann ist nicht schwer zu denken, dass der Polyhistorismus eben mittels der Universalität von „Form und Inhalt“¹⁵ ein Totalitätsbild der Zeit zu malen strebt, das wiederum dem Menschen in einer der Totalität verlustig gegangenen Zeit - in Brochs Worten einer wertzerfallenden Zeit - dazu dient, „den Wegweiser [zu] finden, der zu den neuen Werten zeigt“¹⁶. D. h., der Schwerpunkt des Brochschen Polyhistorismus liegt in erster Linie nicht auf der Historie bzw. einem gewissen Historismus, sondern auf dem Polyhistorischen im Sinne der Universalität bzw. Totalität, das schließlich auf die Überwindung der Dürftigkeit der Zeit, wozu auch der Historismus gehörte¹⁷, hinauslaufen will. Das wäre Broch, was die Darstellung der Zeit angeht, eine bessere Möglichkeit als die Historiographie, in dem Sinne eben, dass der beste Historiker eben der Romancier sei¹⁸.

2. Brochs „Weltbild des Romans“

Um Brochs Polyhistorismus als Totalitätsgestaltung aus Historie und Poesie, Fakten und Fiktion besser zu verstehen, empfiehlt es sich, seiner Romantheorie noch näher zu kommen.

Seine Romantrilogie schrieb Broch von 1928 bis 1932. 1933 verfasste er einen Vortrag, in dem er ein „Weltbild des Romans“¹⁹ zu malen versuchte.

¹¹ Vgl. Jens, 2001, S. 9-18.

¹² Ebd. S. 19.

¹³ Vgl. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München 1994, S. 34.

¹⁴ Vgl. Paul M. Lützeler, *Zur Avantgarde-Diskussion der dreißiger Jahre: Lukács, Broch und Joyce*, in: ders., *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit. Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert*, Bonn 1986, S. 109-140.

¹⁵ Broch, 1980, S. 733.

¹⁶ Ebd. S. 733.

¹⁷ Vgl. Monika Ritzer, *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 22.

¹⁸ Zit. nach 马大康, *历史的“诗学”性质——论海登·怀特的虚构观*(Das Poetische der Historie: Bemerkungen zu Hayden Whites Ansicht über Fiktion), *中南民族大学学报(人文社会科学版)* [Journal of South-Central University for Nationalities (Humanities and Social Sciences)] 33 (2), 2013, S. 144.

¹⁹ Hermann Broch, *Das Weltbild des Romans*, in: ders., *Schriften zur Literatur 2 Theorie*. Hg. von Paul M. Lützeler, Frankfurt a. M. 1986c, S. 89.

Aber was heißt das überhaupt, „Weltbild des Romans“? Broch versucht zunächst einmal die „strukturellen Eigenschaften eines [jeden] Weltbildes“²⁰ zu erläutern, indem er es einem gewissen Wertsystem entsprechen lässt, das dem Wertsubjekt vorschreibt, was oder wie man etwas tun soll.

[Die Weltbilder] sind alle unter eine scharfe ethische Forderung gestellt, und das Ziel dieser ethischen Forderung liegt - das entspricht dem Wesen des Ethischen - im Absoluten und Unendlichen.²¹

Insofern wird ein Weltbild bzw. ein Wertsystem als Verwirklichung seiner ethischen Forderung verstanden.

[E]in Wertsystem ist ein Gebilde unendlich vieler Einzelhandlungen, die - von den verschiedenen Angehörigen des Wertsystems ausgeführt - alle dem gleichen unendlich fernen Wertziel zugewendet sind und von diesem Wertziel her ihre Wertung als ethisch oder unethisch empfangen.²²

Ganz idealistisch will Broch das menschliche Tun als das Tun um des Wertes willen, also als das Wertschaffen verstehen. Daraus entwickelt er eine gewisse Dialektik vom Ethischen und Ästhetischen, die als Doppelgesicht des Wertbegriffes betrachtet werden, formelhaft gewendet als „[e]thischer Akt und ästhetisches Resultat!“²³ Banal gesagt, nur das um des guten Willens geschehende Tun bringt das schöne Ergebnis hervor, das Gute entscheidet über das Schöne, das Ethische über das Ästhetische - nicht umgekehrt. Angewandt auf das Romanschreiben als Wertschaffen heißt es: Man hat „gut, nicht schön zu arbeiten.“²⁴ Damit postiert sich Broch bereits gegen den Ästhetizismus, der bei ihm auch „l'art pour l'art“ heißt.

Aber was heißt beim Romanschaffen „gut zu arbeiten“? Wiederum dialektisch geht Broch von der häufigen negativen Form der Gebote wie z. B. der zehn Gebote in der Bibel aus, um „gut zu arbeiten“ zunächst als „nicht böse zu arbeiten“ zu interpretieren. Um demnach gut zu arbeiten, darf man zuerst nicht böse arbeiten. Angewandt auf das künstlerische Schaffen heißt es: Erzeuge keinen Kitsch. Denn Broch definiert Kitsch als das Böse an sich im Wertsystem der Kunst. Dazu erläutert Broch:

Soferne es in der Kunst moralische Forderungen gäbe - und ein Rundgang durch das Künstlerhaus wird Sie überzeugen, daß sie notwendig wären -, so müßten auch sie negativ ausgedrückt werden: »Du sollst

²⁰ Ebd. S. 89.

²¹ Broch, 1986c, S. 90.

²² Ebd. S. 90f.

²³ Ebd. S. 90.

²⁴ Ebd. S. 95.

andere Kunstwerke weder zum Teil noch zur Gänze nachahmen, sonst erzeugt du Kitsch«, oder: »Du sollst nicht auf den Effekt hinarbeiten, sonst erzeugt du Kitsch«, oder »Verwechsele nicht dogmatisch erlernbare Technik mit der Herstellung von Kunstwerken, sonst erzeugst du Kitsch«. Wer Kitsch erzeugt, ist nicht einer, der minderwertige Kunst erzeugt, er ist kein Nichts- oder Wenigkönnler, er ist durchaus nicht nach den Maßstäben des Ästhetischen zu werten, sondern er ist - wir befinden uns, wie Sie sehen, in der Sphäre der Operette und des Tonfilms -, er ist kurzerhand ein schlechter Mensch, er ist ein ethisch Verwerfener, ein Verbrecher, der das radikal Böse will. Oder etwas weniger pathetisch gesagt: er ist ein Schwein. Denn der Kitsch ist das Böse an sich innerhalb der Kunst. Wollen Sie ein überdimensionales Beispiel für den Kitsch? - Nero zum Feuerwerk der brennenden Christenleiber die Laute schlagend: der spezifische Dilettant, der spezifische Ästhet, der alles um des schönen Effektes willen tut. Der Künstler aber hat gut, nicht schön zu arbeiten.²⁵

Aber trotz dieses Strebens nach dem Guten war Broch niemals starrsinniger Fanatiker des Guten. Er fügt nämlich noch hinzu: „Ohne einen Tropfen Kitsch geht es in keiner Kunst ab.“²⁶

Mit seinem werttheoretischen Instrumentarium versucht Broch seine romanpoetischen Auffassungen teilweise aus der Kritik des Kitschigen im Romanschreiben, teilweise aus dem Common Sense abzuleiten. Er geht zuerst von der Alltagsaufgabe des Romans aus, die Welt oder ein Stück der Welt so zu schildern, wie sie ist. Der Ausgangspunkt seiner Erläuterung ist daher offenbar Naturalismus, der insofern gerecht erscheint, als durch ihn der anthropologische primitive „Tatsachenhunger“ gestillt wird: „Gut arbeiten heißt innerhalb des Romanschreibens, ein Stück Außen- oder Innenwelt oder beides zusammen so zu schildern, wie es ist.“²⁷ Aber diese Schilderung versteht Broch nicht als vulgäre Widerspiegelung:

solange der Dichter »gut« arbeitet und nicht »schön«, solange kann er all diese Wertsysteme bloß zeigen, wie sie wirklich sind, d. h. in ihrer lebendigen Entwicklung, in ihrem Kampf, nicht in ihrer Abgeschlossenheit.²⁸

Als Beispiele für „die großen realistischen Weltbilder des Romans“ führt Broch „die Weltausschnitte äußern Geschehens wie die Balzacs und Zolas, die Weltausschnitte der Seele im Werk Dostojewskis“²⁹ an, die bei seinem eigenen Romanschaffen als Vorbilder gedient haben.

²⁵ Broch, 1986c, S. 94f.

²⁶ Ebd. S. 95.

²⁷ Ebd. S. 97.

²⁸ Ebd. S. 98f.

²⁹ Ebd. S. 99.

Aber das Schreiben kann nicht nur durch Tatsachenhunger erklärt werden, es geht nicht nur um Tatsachen, sondern vielmehr um „eine[r] automatische[n] Umschmelzung dieser Wahrhaftigkeit in ein Novum, das als schön empfunden wird“³⁰. Oder es geht darum, wie man „ein Objekt unmittelbar aus seiner Ursphäre in die Sphäre des Kunstwerkes [...] transponier[t]“³¹. Da stellt sich erst das Problem der Auswahl d. i. der Faktenauslese, dann aber noch viel wichtiger das Problem der Zusammenfügung der ausgelesenen Fakten. In Brochs Begriffen geht es sowohl um die Auswahl der Vokabeln aus dem Realitätsvokabular als auch um deren Syntax:

Auch der Wahnsinnige verwendet richtige Vokabeln. Es kommt auf die Syntax an, auf die satzmäßige Verbindung, auf die sprachliche Logik, innerhalb welcher die Vokabeln verwendet werden.³²

Statt mit dem Nur-Naturalismus, dem Hypernaturalismus, der „schließlich auf eine Art Photographennaturalismus oder richtiger auf den einer Photomontage hinaus[läuft]“³³, als dessen Beispiel Broch die Reportage anführt, ist er mit einem sog. „erweiterten Naturalismus“ einverstanden:

Es existiert zweifelsohne ein erweiterter Naturalismus, in dem Franz Kafka einen berechtigteren Platz einnimmt als Ganghofer. Es ist ein erweiterter Naturalismus, der in einem tieferen 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 vorzustoßen vermag in jene Sphäre der traumhaft erhöhten Realität, die nicht mehr in den Vokabeln begründet liegt, sondern in der Logik, in die Syntax, in der Architektur ihres Zusammenbaus.³⁴

Das ist wie beim Traum.

[A]uf die Realitätsvokabeln hat der Dichter, hat der Träumende keinen oder bloß einen sehr geringen Einfluß, sie gehören der objektiven Sphäre an, sie sind das Stück Reportage, das in jedem Traum und in jeder Dichtung steckt, die subjektive Sphäre dagegen, in der der Träumende frei schalten darf und immer frei schaltet, das ist die Syntax, in die er die Realitätsvokabeln einbaut.³⁵

³⁰ Broch, 1986c, S. 99.

³¹ Ebd. S. 102.

³² Ebd. S. 105.

³³ Ebd. S. 105.

³⁴ Ebd. S. 105f.

³⁵ Ebd. S. 106.

Insofern meint Broch, die Dichtung sei traumhaft.³⁶ So kommt Brochs poetologisches Denken und Sprechen durchaus architekturell vor, u. z. gekennzeichnet durch eine Zweiteilung von Basis und Überbau – er spricht von „Realitätsgrundlage und poetischem Überbau“³⁷. Aber wichtiger ist für ihn die Vereinigung beider Teile in einer Einheit, einer Totalität, was ihm zufolge angewiesen sei auf die dichterische Syntax:

[W]ie außerordentlich kompliziert die dichterische Syntax ist: das lyrische Gedicht im radikalen Extremfall besteht aus einer einzigen Realitätsvokabel, und doch – obwohl mit keiner andern Vokabel verbunden – schwebt es in seiner eigenen Syntax, die es in Verbindung mit sämtlichen Vokabeln des ganzen Kosmos setzt.³⁸

Hier rauscht das Kosmologische des Begriffes „Weltbild“ auf: So klein wie ein Gedicht, so groß wie ein Roman, gute Dichtung steht mit der Welt zusammen, eng. Aber was ist das, die dichterische Syntax?

[D]as Wesen der Syntax und ihre ungeheure symbolschaffende Funktion besteht eben darin, aus der Spannung zwischen den Worten und Einzelfakten, die in die syntaktische Verbindung gesetzt werden, alles Unausgesprochene, letzten Endes also das Überindividuelle erahnen zu lassen.³⁹

Dieses Überindividuelle bezieht sich auf das Metaphysische bzw. die Totalitätserkenntnis, die über die Einzelfakten hinausgeht und auf einer höheren Ebene faktisch im Sinne von wahr oder wahrhaft wird. Dass dies teilweise bei etlichen großen Dichtern wie Hermann Broch gelungen ist, verdankt sich gerade ihrer Fiktion. Insofern befinden sich Fakten und Fiktion, Faktizität und Fiktionalität in der guten Dichtung immer in einem dynamischen dialektischen Verhältnis.

Die Magie der Dichtung bzw. Fiktion besteht wohl darin, dass sich irgendein Fakt aus der Alltagswelt in ein sinnträchtiges Symbol in der Romanwelt verzaubern lässt und viele Fakten dann durch die dichterische Syntax zu einem Wald der Symbole zusammengefügt werden. So entzieht sich der Fakt seiner Monotonie und entwickelt sich zu seiner Polyphonie.

[D]ie dichterische Aufgabe als solche ist nicht neu, sie ist ein ewiges und unverlierbares Wunschbild in der Seele des Menschen, sie hat in all ihrer Polyphonie seit je bestanden, aber das Instrument, das sich die Dichtung im neuen Roman geschaffen hat, ist von so orgelhaften Di-

³⁶ Broch, 1986c, S. 108.

³⁷ Ebd. S. 107.

³⁸ Ebd. S. 109.

³⁹ Ebd. S. 109.

mensionen, der neue Roman in seiner rational-irrationalen Polyphonie ist ein so herrliches symphonisches Instrument, daß in seinem Orgelton für jeden, der hören will, auch das Rauschen der Zukunft mit-schwingt.⁴⁰

3. Brochs *Schlafwandler* als Totalitätsgestaltung am Beispiel seiner Gestaltung eines Geschlechtsaktes

Um die Magie der Fiktion zu veranschaulichen, wird hier Brochs Gestaltung eines ganz alltäglichen Faktus, und zwar des Geschlechtsaktes, zum Beispiel genommen. Wir wollen schauen, wie Broch das Obszöne, das Niedere im Hegelschen Sinne aufhebt. Es geschieht im ersten Schlafwandler-Roman, als der Romanheld Joachim von Pasenow, ein junger Junker-Offizier, und die Animierdame Ruzena ihre erste Verabredung haben. Es entwickelt sich dabei der scheinbar tierische Drang nach der körperlichen Berührung sowie der Vereinigung. Nach einem gemeinsamen Essen fahren die beiden nach Charlottenburg und an die Havel. Auf dieser sozusagen befreienden Reise hin und zurück geschieht dann Schritt um Schritt eine vollständige Geschichte der sinnlichen, körperlichen Liebe. Dies alles scheint Broch in einem Atemzug niedergeschrieben zu haben, denn ob der Länge des Abschnittes kann man wohl nicht anders als das Textgeschehen in einem Zug bis zum letzten Wort zu lesen - die beiden Romanfiguren lieben sich und wir lieben den Text.

Ruzena aber machte sich frei, führte seine Hand zu den Haften, die ihre Taille am Rücken verschlossen und ihre singende Stimme war dunkel: »Mach auf das«, flüsterte Ruzena, riß zugleich an seiner Krawatte und den Knöpfen seiner Weste. Und wie in plötzlich jäher Demut, sei es vor ihm, sei es in Dankbarkeit vor Gott, fiel sie auf die Knie, den Kopf an der Bettkante, riß sie die Knöpfe seiner Schuhe auf. Oh, wie war dies fürchterlich, warum nicht hinsinken, unerinnert an die Futterale, in denen sie steckten, und doch, wie war er ihr dankbar, daß rührend sie es erleichterte: oh, Erlösung ihr Lächeln, mit dem sie das Bett aufschlug, in das sie stürzten. Noch störte das scharfkantige, gestärkte Plastron des Hemdes, das ins Kinn sie stach, und es öffnend und das Gesicht zwischen die scharfen Kanten zwängend, befahl sie: »Gib weg das«, und nun war Gelöstheit und Fühlen, Weichheit des Körpers, Atem, Ersticken in Verströmtheit des Gefühls, Entzücken, das aus der Bangigkeit aufsteigt. Oh, Bangigkeit des Lebens, die aus dem lebendigen Fleisch strömt, mit dem die Knochen überlagert sind. Weichheit der Haut, die darüber gebreitet und gespannt ist, furchtbare Mahnung des Knochengerüsts, des vielrippigen Brustkorbes, den du umfassen

⁴⁰ Broch, 1986c, S. 117.

kannst und der atmend sich an dich drängt mit dem Herzen, das an dem deinen pocht. Oh, süßer Geruch der Haut, feuchter Duft, weiche Rinne unter den Brüsten, Dunkel der Achselhöhle. Aber noch war Joachim zu verwirrt, waren sie beide zu verwirrt, um das Entzücken zu wissen, wußten bloß, daß sie beisammen waren und sich doch suchen mußten. Im Dunkel sah er Ruzenas Gesicht, doch wie dahingleitend war es, gleitend zwischen den dunkleren Ufergebüschchen der Locken, und seine Hand mußte es suchen, sich vergewissern, daß es da sei, fand die Stirn und die Lider, unter denen hart der Augapfel ruht, fand die beglückende Rundung der Wange und die Linie des Mundes zum Kusse geöffnet. Welle des Sehnsens schlug gegen Welle, hingezogen von der Strömung fand sein Kuß den ihren, und während die Weiden des Flusses emporwuchsen und von Ufer zu Ufer sich spannten, sie umschlossen wie eine selige Höhle, in deren befriedeter Ruhe die Stille des ewigen Sees ruht, war es, so leise er es sagte, erstickt und nicht mehr atmend, bloß ihren Atem noch suchend, war es wie ein Schrei, den sie vernahm: »Ich liebe dich«, sie aufschloß, so daß wie eine Muschel im See sie sich aufschloß und er in ihr ertrinkend versank.⁴¹

Schön, nicht? Aber worin besteht das Schöne? Darauf bietet Broch eine fertige Antwort: in der Triebbefriedigung. Welche Triebe aber werden denn befriedigt? Sicherlich nicht nur sexuelle Triebe, denn Eros zeigt sich hier viel mehr als Sex. Eros besitzt im wortwörtlichen Sinne eine erlösende Kraft, indem er die beiden antreibt, ihre an sich anarchistischen Körper aus dem Kerker der Kleider zu befreien. Die Worte „Ich liebe dich“ ist auch im wahrsten Sinne des Wortes ein Ruf nach der Vereinigung zwischen Ich und Du, nach einer Gemeinschaft, die die individuelle Einsamkeit endgültig aufheben wird – insofern erinnert dieser Ruf an eine Art Heimweh nicht nur im psychologischen Sinne, sondern auch im metaphysischen. Denn vielleicht nur durch Lieben zwischen Ich und Du, also durch „Ich liebe dich“, wird das moderne Subjekt seiner Einsamkeit enthoben, die wiederum durch den „Zerfall der Werte“ bzw. die Auflösung der Totalität verursacht worden ist.

Selbst ein so kleines Beispiel dürfte wohl dazu dienen können, Brochs Roman als Totalitätsgestaltung zu veranschaulichen, die unter anderem das Zusammenspiel von Alltagsfakten und poetischer Fiktion recht gut zu dirigieren vermag.

⁴¹ Broch, 1980, S. 44f.