

Spielräume des auktorialen Diskurses bei Hermann Broch: *Eine methodologische Novelle*

*Gunther Martens**, Universität Gent

Die moderne Narratologie hat ihr terminologisches Instrumentarium vorwiegend an Texten mit so genannten engeren Fokalisationen und Perspektivierungen (Virginia Woolf usw.) entwickelt. Das führt zu einer gewissen Verlegenheit, wenn man feststellt, dass z.B. in den modernistischen Texten Thomas Manns, Robert Musils und Hermann Brochs durchaus auktoriale Vermittlung von Bedeutung ist. Der folgende Beitrag hat sich zweierlei zum Ziel gesetzt: Zunächst erfolgt eine kritische Darstellung der einflussreichen normativen Poetiken, die die missverständliche Austreibung des auktorialen Erzählers aus der Literatur(wissenschaft) herbeigeführt haben, sowie eine Problematisierung der Art und Weise, wie Auktorialität mit Autor-Intentionalität und Thesenroman gleichgesetzt wird. Anschließend wird ein kombiniertes Narrativik-Modell, das einerseits im Sinne von Genette auf Informationsverteilung, andererseits auf grammatische Merkmale auktorialen Sprechens achtet, auf Brochs experimentelle *Methodologische Novelle* (1918) angewendet. Die Analyse versucht den Beweis zu erbringen, dass die Konvention des Allwissens und der Allmacht des Erzählers nicht unbedingt mit Dogmatik gleichgesetzt, sondern auch mit einem subversiven, dynamischen Akzent versehen werden kann.

Einführung

Zielsetzungen

Die Auseinandersetzung mit Brochs Werk ist, im Vergleich zu anderen Modernisten, in den letzten Jahren fast völlig zum Erliegen gekommen. Ein Grund dafür ist, dass Broch immer stärker, unter anderem im Nachfeld der Polemik zwischen affirmativer und kritischer Broch-Forschung¹, in den Sog der Tendenzliteratur und des *roman à thèse* geraten ist und mit dem üblen Ruf des Didaktischen versehen wird. In der vorliegenden Untersuchung wird argumentiert, dass dieses Pauschalurteil

zu Unrecht den Zugang zu einem komplexen Oeuvre verstellt, und dass man zu einem angemesseneren Verständnis dieser Problematik kommen kann, wenn man die Begriffe *Thesenroman* und *Ideologie* im Zusammenhang mit der Kategorie *Auktorialität* einer genaueren Untersuchung unterzieht.

Die Ironie des Schicksals will es gleichsam, dass Broch, der sich zeitlebens mit totalitären Denksystemen, allem voran mit dem Nationalsozialismus (vgl. die konkreten Hitler- und Nazi-Figurationen in den späteren Romanen *Die Verzauberung* [1935] und *Die Schuldlosen* [1950]), aber auch mit geschlossenen Denksystemen und Ideologien insgesamt auseinandergesetzt hat, nun mit ebensolchen assoziiert wird. Schwer wiegende Vorwürfe wurden Broch u.a. von Schmid-Bortenschlager gemacht. "In dieser Form [gemeint werden die Vorstellungen der 'totalen Demokratie' und der 'charismatischen Führergestalt'] erweist sich die Brochsche Bekämpfung des Totalitarismus nicht nur als mit diesem sehr nahe verwandt, sondern praktisch mit ihm identisch."² Ein biographischer Anlass dazu ist jedoch kaum vorhanden. Der Einwand mag trivial sein, aber bei ähnlichen Einschätzungen von umstrittenen, vielfach geschmähten Autoren wie Ernst Jünger und Robert Musil spielt deren militärischer Hintergrund häufig eine große Rolle. Als biographische Person war Broch jedoch ein engagierter Intellektueller, der sich mit der Völkerbundresolution um das Zustandekommen demokratischer Grundrechte verdient gemacht hat. Die vorliegende Arbeit wird jedoch nicht auf das theoretische Werk oder auf die Massenwahntheorie eingehen.³ Vielmehr wird untersucht, wie das fiktionale Werk bestimmte Wirkungsabsichten verkörpert; dabei kommt es darauf an, genauestens das *Verhältnis von Theorie und Fiktion* bei Broch zu bestimmen. Der vorliegende Aufsatz möchte *anhand von möglichst konkreten Textanalysen* die Probe aufs Exempel machen und sich vor allem der Frage widmen, ob Brochs Texte auch *erzähltechnisch, rhetorisch* einem solchen "totalitären Denken" verhaftet bleiben. Ist Broch ein autoritärer Schriftsteller? Treffen - sehr konkret gesprochen und der Analyse der Merkmale des *roman à thèse* schon vorgreifend - die Eigenschaften des *Thesenromans*, nämlich "Teleologie, Redundanz, Transparenz, Zeitverhaftetheit, Manichäismus"⁴ auch auf Brochs Werke zu? Kann der omnipräsente auktoriale Erzähler bei Broch tatsächlich mit Dogmatik gleichgesetzt werden?

Insgesamt bin ich der Meinung, dass die Diskussion sich bisher zu sehr auf die poetikalisch-programmatische Dimension beschränkt. Hinzu

kommt, dass umstritten ist, ob der *Thesenroman* nach dem Poststrukturalismus noch über ein Orientierungszentrum, eine eindeutig vom Autor oktroyierte Intention verfüge, weil die zentrale Kategorie, der *implied author*, in Frage gestellt wird.⁵ In der jüngeren Narratologie hat Dorrit Cohn erste Ansätze zu einer Neubewertung von Auktorialität formuliert, die den allwissenden Erzähler neu definieren möchten und leugnen, dass Auktorialität mit klaren normativen Wertsetzungen und Intentionen einhergeht. Ich verschreibe mich daher Dorrit Cohns jüngstem “skeptical assessment of all manners of simple and stable correspondence of modal type and moral stance. First, the traditional link between authorially focalized novels and clear normative values.”⁶ Die Auktorialitätsfrage bedarf einer *textspezifischen und textnahen Überprüfung*, wenn man sich gerade dem Typus des *roman à thèse* – oder im breiteren Sinne, der *thesenartigen* oder *Tendenzliteratur* zuwendet. Ich konzentriere mich bei meiner Broch-Lektüre auf Brochs *Eine methodologische Novelle* (KW 6: 11–23).⁷

Die Austreibung des auktorialen Erzählers aus der Literatur(wissenschaft)
Zunächst soll die Debatte um den so genannten allwissenden Erzähler kurz umrissen werden. Für die modernistische Poetik wegweisend ist Sartres Polemik gegen den Nobelpreisträger François Mauriac, in der er seinen Bann über den auktorialen Erzähler verhängt.

“Il a voulu ignorer, comme font du reste la plupart de nos auteurs, que la théorie de la relativité s’applique intégralement à l’univers romanesque, que, dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d’Einstein, il n’y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque, pas plus que dans un système physique, il n’existe d’expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos.”⁸

Um zu wissen, welche normativen Maßstäbe hier an literarische Texte angelegt werden, braucht man nur darauf zu achten, dass den Auftakt zu *Situations I*, in denen der berühmte Aufsatz erschienen ist, eine sehr lobende Rezension über William Faulkners Experimente mit einer vollständig szenischen, figurennahen und perspektivischen Erzählweise bildet. Im Nachhinein hat sich herausgestellt, dass mehreres in der von den unterschiedlichen ideologischen und politischen Profilen (Sartre war Kommunist, Mauriac galt als katholischer Schriftsteller) zusätzlich aufgeheizten

Polemik nicht stimmte, mehr noch, dass das von Sartre bei Mauriac monierte "Problem" seinem eigenen späteren Romanwerk auch nicht zugute gekommen ist. Sartres Konzept der "littérature engagée" zeigt sich an anderen Stellen dem auktorialen Erzählen noch viel stärker verpflichtet. So heißt es zwar im selben Text, dass "l'introduction de la vérité absolue, ou point de vue de Dieu, dans un roman est une double erreur technique". Aber an anderer Stelle kommt Sartres Poetik viel voluntativer daher:

"Le lecteur, au contraire, progresse dans la sécurité. Aussi loin qu'il puisse aller, l'auteur est allé plus loin que lui. Quels que soient les rapprochements qu'il établit entre les différentes parties du livre - entre les chapitres ou entre les mots - il possède une garantie: c'est qu'ils ont été expressément voulus. [...] La lecture est induction, interpolation, extrapolation, et le fondement de ces activités repose dans la volonté de l'auteur, comme on a cru longtemps que celui de l'induction scientifique reposait dans la volonté divine. Une force douce nous accompagne et nous soutient de la première page à la dernière."⁹

Die Kritik am auktorialen Erzähler, trotz seiner ungebrochenen Anwesenheit in u.a. Elfriede Jelinek's Werk, ist längst zum (fast langweilig gewordenen) Dauerthema der Germanistik avanciert. Vor allem die Gleichsetzung von Erzähltechnik und totalitärem Regime, Diktatur, Zensur gibt aber zu bedenken. So ist vor allem Uwe Johnson im Kontext der DDR-Literaturdoktrin vehement gegen die Verwendung des souveränen Erzählers angegangen.¹⁰ Das folgende Zitat, das Klassiker-Status erworben hat, wird immer wieder zitiert:

"Wenn der Verfasser seinen Text erst erfinden und montieren muss: wie kann er dann auf hohem Stuhl über dem Spielfeld hocken wie ein Schiedsrichter beim Tennis, alle Regeln wissen, die Personen sowohl kennen als auch fehlerlos beobachten, zu beliebiger Zeit souverän eingreifen und sogar den Platz tauschen mit einer seiner Personen und noch in sie blicken, wie er sogar selbst sich doch selten bekannt wird."¹¹

In der Faulkner-Nachfolge legt Johnson normative Maßstäbe an die Literatur an. In Johnsons Poetik wird es zur Norm, auf Zeichen nullfokalisierten, auktorialen Wissens zu verzichten; so darf bei der Einführung einer Figur nicht sofort der Name aus einem übergeordneten Wissen heraus expliziert werden.

"Anfangs ist nicht zu erfahren, wie die Personen, die im Roman eine Rolle spielen, zueinanderkommen, auch nicht wie diejenigen heißen, die da miteinander sprechen, ebensowenig wo sie herkommen und wohin sie gehen werden. *Alles*

wird sorgfältig vermieden, was den Eindruck aufkommen lassen könnte, die Gespräche seien inszeniert (von einem souverän über seine Personen verfügenden Erzähler); vielmehr soll es den Anschein haben, als seien sie zufällig mit angehört worden.“¹²

Dem Werk Johnsons ist also das Bemühen abzulesen, “im Namen eines nicht-perspektivischen Realismus (gegenüber der teleologischen Perspektive des sozialistischen Realismus) die erfahrbare Wirklichkeit in all ihrer Zufälligkeit herangezogen“¹³ zu zeigen, wobei der Erzähler sich auf den Standpunkt des Lesers stellt. Dass zum Zweck einer Kritik an dem stellvertretenden, dogmatischen Sprechen der politischen totalitären Regimes auch auf die literarische Sprechform der Auktorialität zurückgegriffen werden kann, und dass also trotz unterschiedlichster modernistischer Poetiken (Sartre, Faulkner, Johnson), die dem “gottähnlichen”, auktorialen Erzähler den Kampf angesagt haben, der “Erzähler” überhaupt nicht tot oder verschwunden ist, illustrieren nun gerade Brochs frühe Texte mit einer bisher kaum beachteten Radikalität. Unlängst hat auch Niederhoff argumentiert, dass die Narratologie, die sich vor allem an den engeren Fokalisationen der modernistischen Formexperimente orientiert hat, zu Unrecht die breiteren Fokalisationen wie die des auktorialen Sprechens vernachlässigt hat.¹⁴

Definitorisches: Roman à Thèse

In einem folgenden Schritt seien hier die distinktiven Kriterien des sogenannten *roman à thèse*, so wie sie in der klassischen Analyse von Suleiman¹⁵ zum Ausdruck kommen, in konkreter Anwendung auf den Broch-Text illustriert. Als allgemeine Merkmale des *roman à thèse* gelten in Suleimans Darstellung:

- die (relativ große) Nähe zu einem zeitgenössischen parteipolitischen Programm, oder abstrakter formuliert, die (zu) starke historische Bedingtheit, was in einem zu deutlichen Feindbild resultiert;
- gegenüber falschen Nebenfiguren oder irrenden Helden (in der Struktur des “negative apprenticeship”) gibt es im Text auch immer ein klares Orientierungszentrum, das deutliche Bewertungen (positiv-negativ) ausspricht;
- Exemplarität und ein zugehöriger Zwang zum repräsentativen Sprechen: die Figuren funktionieren als Träger einer bestimmten Ideologie,

eines Wertesystems. Auffällig ist, dass in Brochs *Eine methodologische Novelle* Exemplarität und Transparenz explizite zum Auftakt der Erzählung imperativisch gefordert werden: "Jedes Kunstwerk muß exemplifizierenden Gehalt haben, muß in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen können." (KW 6: 11);

– Der Romanverlauf kann am besten als ein Lernprozess begriffen werden, bei dem ein anfangs verblendeter Held in einer "negative exemplary apprenticeship" zu einer höheren Wahrheit gelangt. Suleiman stellt fest, dass es in diesem Kontext eine merkwürdige "predilection for sentences of the type: 'He (now) knew that p', where the proposition p is logically presupposed as true"¹⁶ gibt, die zugleich dazu geeignet seien, eine "passive obedience on the reader's part" in Gang zu setzen. Es hält ihn davon ab, "undertaking a refutation that may explicitly question the very legitimacy of the speech act involved."¹⁷ Die explizite Konterkarierung des Falschen ist ebenfalls durch die bereits besprochene Markierung des Nicht-Wissens oder des Nicht-Sehens möglich, z.B. "denn das konnte sie vorher wahrlich nicht wissen." (KW 6: 14) Der Thesenroman nämlich "must also present, however indirectly, a positive counterpart to the false convictions of the protagonist."¹⁸

– prototypisch ist auch, dass der ideologische Held ein sehr schlechter Leser ist, der einem sehr realistisch-mimetisch-imitativen Literaturbegriff huldigt. Suleiman zeigt treffend, wie in Sartres *L'enfance d'un chef*¹⁹ die nachgewiesene Abhängigkeit von Rollenmustern, von Vorreitern und exemplarischen Texten der Authentizität des Helden Abbruch tut: Helden werden selber als schwache Leser inszeniert, die sich von Texten zu einer mimetischen Identifikation verführen lassen. Auch in der *Methodologischen Novelle* können die Protagonisten nicht zwischen Fiktion und Wirklichkeit unterscheiden.

Suleiman weist darauf hin, dass es sich selbstverständlich um Begriffe handelt, die auf einem Kontinuum ausgesetzt werden müssen. Es handelt sich nicht um eine eindeutig historisierbare Gattung. So kann in einer Literaturkritik zum allseitig geschmähten französischen Schriftsteller Michel Houellebecq noch immer auf den Vorwurf des Thesenromans zurückgegriffen werden: "Dies ist ja auch die Gefahr eines Thesenromans wie 'Elementarteilchen' - kennt man die Thesen erst, dann wird deren literarische Ausgestaltung abkömmlich."²⁰ Die Broch-Forschung hat mehrfach - vorschnell - dasselbe Fazit gezogen.

*Eine methodologische Novelle**Definitorisches: Auktorialität*

Um die vorschnelle Anwendung des Thesenroman-Schemas auf Broch zu problematisieren, lohnt es sich, auf die *auktoriale* Struktur des Textes einzugehen. Es ist nicht leicht, aus den komplizierten theoretischen Debatten der Narratologie mit einem ruhigen Gewissen konkrete Begriffe für die Analyse von Texten abzuleiten. Was hier weiterhin Auktorialität genannt wird, kann eigentlich genauer als extradiegetisch-heterodiegetisches Sprechen in der Verbindung mit Null-Fokalisation umschrieben werden. Die Merkmale allwissenden Erzählens sind Identifizierung von Figuren, Beschreibung der Szene, Kommentar (manchmal im so genannten "gnomischen" Code²¹), und Bericht desjenigen, was die Figuren nicht denken, sehen oder sagen. "Es tendiert die berichtende Erzählung einer Erzählerfigur (*telling*) zur begrifflichen Zusammenschau des konkreten Vorgangs im raffenden Bericht und im erklärenden oder wertenden Kommentar."²²

Null-Fokalisation bezieht sich auf die Fähigkeit zur (olympischen) Übersicht, also auf das sowohl räumliche als zeitliche Mehr-Wissen gegenüber den Figuren. *Heterodiegetisches* Sprechen verweist vor allem auf die Tatsache, dass die Instanz, die die Geschichte erzählt, nicht als Figur in der diegetischen Welt auftritt, über die sie berichtet; *extradiegetisch* meint einen Erzähler erster Ebene, der sich unterscheidet von einem *intradiegetischen* Erzähler in der Geschichte. Da der Begriff Standpunkt wie auch immer die Präsenz einer realen Figur suggeriert und da die Frage, ob die Rahmung von Figurenaussagen in der Erlebten Rede auch bereits ein extradiegetisches Rahmenerzählen konstituiert, äußerst umstritten ist und nicht so leicht als Ausgangspunkt genommen werden kann, tun wir gut daran, uns nach einem anderen Analyseapparat umzusehen.

Aus dem Marburger Narrativik-Modell ist Eskandar Abadis Ansatz (1998) hervorgegangen: Er hat die Auktorialität in Thomas Manns *Der Zauberberg* statistisch untersucht. Bei der "Zählung" verwendet er als "auktoriale Zeichen" die deiktischen Zeichen, die auf die (logische) Präsenz einer außerhalb des fiktionalen Erzählens stehenden und einer im Jetzt-Moment des Erzählens sprechenden Ich-Origo weisen. Abadis Faustregel lautet wie folgt: Auktoriale Vermittlung kann man grammatikalisch "an den deiktischen Elementen EGO, NUNC oder HIC ablesen, also an Elementen, die sich unterschwellig auf den Zeitpunkt, die Identität

oder des die Erzählung Berichtenden beziehen.“²³ Zu dieser Kategorie ressortieren daher alle Aussagen, die nicht logischerweise in der fiktions-internen Welt vorkommen. Zu der Verantwortung des auktorialen Erzählers gehören daher u.a. die Dialogregie und die Inquitformeln, mit denen Aussagen attribuiert werden (“Er sagte, dass ...”), Umformulierungen durch eine unsichtbare Instanz (z.B. “anders gesagt”), das unbestimmte ‘man’, das sowohl als Pluralis Majestatis der EGO-Instanz wie auch als “unpersönliches Pronomen der dritten Person” als “NUNC gezählt” (38) werden kann (“wir Menschen”); Fragesätze, Imperative und Ausrufe, die eine Lesersprache darstellen” (“Aber siehe da”; “weiß Gott”) sowie auch manche Aussagen im Futur (“von der noch die Rede sein wird ...”) und im Konjunktiv II, denen ein NUNC-Moment attribuiert werden kann: “Übrigens sollte man”.

Abadis Methode hat den Vorteil der konkreten Sichtbarkeit. Spätestens bei der Behandlung der Erlebten Rede gibt Abadi zu, dass diese Erlebte Rede dem statistischen Modell und der grammatikalischen Orientierung des Modells Schwierigkeiten bereitet, da “diese Form eine eher stilistische als grammatische Darstellungsform ist und sich demnach statistisch, wenn überhaupt, nur mit Einschränkungen erfassen läßt.“²⁴ Aber es lohnt sich, seine Kriterien zu betrachten, weil sie ein deutlicheres (Schrift)-Bild von Auktorialität hinterlassen.

Analyse: Signale der Auktorialität

Der Versuch, im Sinne des Thesenromans bestimmte für eine Ideologie oder Theorie repräsentative Figuren aufzustellen, wird am deutlichsten in *Eine methodologische Novelle* reflektiert. Ich ziehe die Geschichte heran, um *in concreto* Merkmale auktorialen Erzählens daran zu illustrieren. Die Geschichte ist repräsentativ für den Ruf des Didaktischen und Tendenziösen, der Brochs Erzählen anhaftet, und der in dieser Geschichte besonders stark vertreten scheint. In Bezug auf Brochs Oeuvre stellt Jean-Paul Bier fest: “Die meisten erzählerischen Werke wurden als belehrende Interpretationsmuster konzipiert, die zur Diagnose der Zeit beitragen sollten, was die konstante historisch-geographische Fixierung durch Daten oder/und außertextuelle Bezüge immer wieder bestätigt.“²⁵

Eine methodologische Novelle ist die etwas pathetische Liebes- und Eifersuchtsgeschichte eines zunächst fachidiotischen Mathematikers, der

seine Hemmungen gegenüber der Sphäre des “Weiblichen” verliert und in eine klischeehafte Beziehung zu einem “naheliegenden Komplement, nämlich seiner Hauswirtin Töchterlein” (KW 6: 14) hineinschliddert, die der Erzähler damit beschließt, dass er sie in zwei Fassungen entweder zur exaltierten Ekstase oder zum bürgerlichen *fait divers* stilisieren könnte.

Es ist jedoch methodologisch ungerecht, eine Geschichte zu paraphrasieren, die als solche überhaupt nicht erzählt wird, sondern zu der vom Erzähler bloß die “Materialien zum Charakteraufbau” (KW 1: 179) geliefert werden. Die ganze Novelle wird nämlich von dem besonders auffälligen auktorialen “wir” beherrscht, das die Illusion einer geschlossenen fiktionalen Wirklichkeit ständig durchbricht und den Akt der “Setzung” dieser Wirklichkeit bis ins Abstruse mitthematisiert.

Der Erzähler sagt nämlich nicht einfach, dass der Protagonist Antigonus Mathematik und Physik *unterrichtete*, also aus Neigung und Begabung den Beruf eines Gymnasialsupplenten *ausübte* und dass er sich darüber keine weiteren Gedanken *machte*, sondern es heißt:

“Soferne derselbe Mathematik und Physik unterrichtete, kann vorausgesetzt werden, daß er diesen Beruf aus einer kleinen Neigung und Begabung zur Auflösung näherer Probleme *erwählt habe*, denen er in eigenen Studienjahren mit schöner Hingabe, roten Ohren und einem kleine Glücksgefühl im klopfenden Herzen *oblegen haben dürfte*, ohne allerdings die Erstellung weiterer und höherer Aufgaben und Prinzipien zu bedenken oder zu erstreben, *wohl* aber mit der Ablegung der Lehramtsprüfung einen logischen, definitiven und bürgerlichen Abschluß *findend*. Es paßt in den solcherart imaginierten Charakter, daß er [...] *hinnehme*, [...] *zu machen hätte*, [...] *wäre*.” (KW 6: 11)

Teilweise ist die Verwendung von Konjunktiven, die übrigens nicht konsequent durchgehalten werden konnte, an Stelle des üblichen Erzählpräteritums mutmaßend, experimentell: es wird lediglich “unsere Geschichte nach ihren Möglichkeiten hin durchdacht” (KW 6: 23). Dennoch handelt es sich um eine eher deduktive Experimentalität: Nur die verwendeten Bezugsgrößen sind arbiträr gewählt, alles andere fließt, sobald diese Entitäten “gesetzt” worden sind, wie in einem mathematischen Beweis aus den für diese Figuren vorgeschriebenen Verhaltensweisen hervor (“*wohl* [...] einen logischen, definitiven und bürgerlichen Abschluß *findend*”). Diese Konjunktive haben zugleich einen relativ imperativischen und performativen Charakter, der das Positionieren und den eigentlichen Akt der Schöpfung dieser Figuren mitthematisiert: es “sei der Held [...]”

lokalisiert". Die Autorität, die beteuert, dass etwas ist, so wie es ist, bleibt in einem traditionellen, die Spuren seiner Produktion verwischenden Realismus, wie ihn der Text kritisch konturiert, sorgfältig ausgeblendet; hier wird aber das deiktische Zentrum, das an der Positionierung dieser Figuren beteiligt ist, in Form des auktorialen "wir" deutlich in den Vordergrund gestellt:

"Wenn wir also Antigonus in die Konstruktion einer erotischen Begebenheit hineinsetzen wollten, so dürfte sich die Möglichkeit ergeben, daß er im Dilemma seiner Determinanten jene voluntaristische Entscheidungsfähigkeit eines verantwortlichen Ichs erlange, die ihn zu novellistischer Heldenhaftigkeit eben doch berechtigen würde." (KW 6: 13)

"Wir müssen, soferne wir die Setzung dieses Unbehagens gelten lassen, uns der schematischen Weibauffassung erinnern, in der Antigonus früher lebte." (KW 6: 17)

Obwohl es häufig auch passive Sätze sind ("es kann vorausgesetzt werden", "es paßt in den solcherart imaginierten Charakter"), macht das logische deiktische Zentrum ("wir imaginieren", "wir setzen voraus", "wir nehmen an") die Kollektivität sichtbar, die am Aufbau der Fiktion, an ihrer Konstruktion beteiligt ist. Zu diesem Kollektiv gehören an erster Stelle Leser und Erzähler, aber zum 'Vertrag' zwischen Erzähler und Leser gehören auch die konventionellen Spielregeln, also die üblichen Handlungsnormen des literarischen Systems. Auch diese werden auf befremdende Weise in die Geschichte selbst eingeblendet. Zu diesen Handlungsnormen gehören u.a.:

– die Frage, ob die fiktionale Wirklichkeit als *realistisch* zu interpretieren ist: "Wir haben uns nichts vorgeflunkert [...] wir wollen uns gegenseitig nichts vormachen" (KW 6: 22);

– das *ästhetische Urteil*, dem eine Geschichte, im Gegensatz zu einem Bericht aus der "Zeitung" (KW 6: 11), unterworfen werden kann: "wir wollen uns nicht verhehlen, daß unsere Geschichte sehr schön ist" (KW 6: 23);

– das stillschweigend vorausgesetzte *Gattungsgesetz*, oder zumindest die vom Gattungsrahmen vorgegebene Erwartung, dass eine Novelle irgendeine unerhörte Begebenheit in ihrer "Einmaligkeit" (KW 6: 11; 23) darstellen soll usw.

Der Verhandlungsraum über diese Konventionen ist jedoch eher gering: während sie in "normalen" Texten stillschweigend dem Urteil des Lesers

überlassen werden, werden sie hier scheinbar dekretartig erlassen: “wir wollen uns nicht verhehlen, daß unsere Geschichte sehr schön ist” (KW 6: 23). Diese Apodiktik ist jedoch das exteriorisierte Echo des stillschweigenden Vertrags des bürgerlichen Realismus. Um Satire der bürgerlich-realistischen Literaturkonventionen ist es diese Geschichte zu tun; die Selbstverständlichkeit, mit der bürgerliche Literatur eine geschlossene, fiktionale Wirklichkeit “abbildet”, wird mit einem revolutionär-avantgardistischen Modernismus konfrontiert, der dem Begriff *work in progress* eine neue Konkrettheit verleiht.

Eben aus diesem Grund wird hier im Prinzip die Erstfassung *Eine methodologische Novelle* (1918) der Analyse zugrunde gelegt; die spätere Überarbeitung, die unter dem Titel *Methodisch konstruiert* im Novellenroman *Die Schuldlosen* (1950) auftaucht, hat nämlich die spielerische Dimension dieser auktorialen Hypothek mehr oder weniger systematisch getilgt. Obwohl die Änderungen auf den ersten Blick eher geringfügig sind (Jean-Paul Bier argumentiert zum Beispiel, dass nur “die ironischen Anspielungen auf damalige Literaturgrößen wie Sternheim, Wedekind, Heinrich Mann, Kokoschka gestrichen”²⁶ wurden), ändert sich die Aussagestruktur grundsätzlich.

Im Folgenden werden systematisch die *Merkmale der (ungestümen) Auktorialität* dieses frühen Schreibexperiments als Vorbereitung auf und Weichenstellung für die mehr ausgereifte Erzähltechnik der *Schlafwandler* konkret anhand des Textes illustriert: * *Die methodologische Novelle* ist ein Text, der obstinat die *Beschränktheit* seiner Helden thematisiert, so z.B.

“[Antigonus übte seinen Beruf aus], ohne allerdings die Erstellung weiterer und höherer Aufgaben und Prinzipien zu bedenken” (KW 6: 11)

“wenn sie [=die Protagonistin Philaminthe] sich die Frage überhaupt vorgelegt hätte” (15)

“so war dies weder ihr noch ihm bekannt” (KW 6: 16)

“Antigonus wäre sicherlich nicht der Mensch gewesen, ihr bürgerliches Seufzen zu verstehen” (KW 6: 14)

“Die Arme! sie wußte nicht, daß sie damit nur Öl ins Feuer goß” (KW 6: 19)

Ironische Kommentare, die die Unwissenheit und die beschränkte Perspektive der Figur herausstellen, rücken Determinanten in den Blick, die von Antigonus nicht wahrgenommen werden, und vom Erzähler “erklärt” werden: “Wir wollen nicht rechten, ob die Mutter in Hinblick auf seine Pensionsfähigkeit häufig genug abwesend war.” (KW 6: 17) Hier

kann sich der Leser beruhigt auf der Seite des Mehrwissens (gegenüber den naiven Helden) wissen. Es handelt sich hier um ein Merkmal des *roman à these* (vgl. oben.)

* Der Text strotzt vor Aussagen, die das *fiktionssetzende Moment* der Produktion, ihre Tätigkeit der Selektion und Kombination mitthematisieren: “Annehmend, daß Begriffe mittlerer Allgemeinheit eine allseitige Fruchtbarkeit zeitigen, sei der Held [...] im Mittelstande einer größern Provinzstadt, sagen wir etwa in der Person eines Gymnasialsupplenten *lokalisiert*.” (KW 6: 11), “Es kann vorausgesetzt werden, daß er diesen Beruf aus einer kleinen Neigung und Begabung zur Auflösung näherer Probleme erwählt habe ...” (KW 6: 11), “Namen tun nichts zur Sache, *er heiße* also Antigonus.” (KW 6: 12)

* Die auktoriale Erzählsituation zeigt sich auch in der *proleptischen* Bewegung²⁷, mit der der Erzähler Ereignisse antizipieren kann. Das ist zum Beispiel der Fall im Satz: “Vorderhand [=bevor ich das Geschehen, das ich jetzt in geraffter und proleptischer Form vorweggenommen habe, wirklich erzähle] geschah natürlich nichts dergleichen” (KW 6: 13), in dem “vorderhand” ein deutlicher Hinweis auf die Erzählzeit ist; “natürlich” ist dabei eine zusätzliche Bewertung, die nicht zum intradiegetischen Niveau gehören kann (etwa dem Zeitbewusstsein des ahnungslosen, noch nichts erwartenden Helden), sondern an die Empfindung eines bestimmten Lesers appelliert und sich der Perzeption des Lesers anschmiegt. Eine Folge dieser tentativen Einheit zwischen Produktion und Rezeption ist, dass Elemente der Erzählung zwischen dem Bereich der diskursiven Anordnung und der intradiegetischen *histoire* oszillieren: “Sie sprach die reinste Wahrheit, als sie, an seinem Halse hängend, wiederholte: ‘ich wußte ja nicht, dass ich dich so lieb habe’, denn das konnte sie vorher wahrlich nicht wissen.” (KW 6: 14) Durch die ana- und proleptische Tätigkeit erscheint das Geschehen seltsam überdeterminiert und daher auch ironisiert: “Hierauf trat die von uns als notwendig vorweggenommene erotische Erschütterung ein.” (KW 6: 14) Diese auktoriale Rahmung zielt vor allem darauf, der Identifikation mit den Figuren vorzubeugen.

* Der auktoriale Erzähler kann hin- und herschalten zwischen dem *NUNC-Augenblick des Schreibens*, an dem der Leser stellvertretend partizipiert, indem der Autor den Text einem Modell-Leser virtuell ins Ohr diktiert, und dem Augenblick des intradiegetischen Handelns. Es gibt also eine Erzählstimme, die sich sowohl in die präsentische Jetztzeit des

Rezipierenden und Autors als auch in die präterische Vergangenheit des Helden versetzen kann. “Was denkt er jetzt? Was dachte er?” (KW 5: 34). Dadurch entsteht eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Handlung und Erzählakt. Am schillerndsten geschieht dies anhand des inklusiven “Wir”, das auch am Ende prominent anwesend ist: “Er fühlte, und wir, die wir es herbeiführen, mit ihm, dass damit die Würfel gefallen seien.” (KW 6: 20) Das führt manchmal zu grotesken Verrenkungen beim Versuch, die Ereignisse aus dem Zeit- und Standpunkt des Lesers, der dasjenige, was der Erzähler noch nicht erzählt hat, oder was der Leser noch nicht gelesen hat, eben auch nicht wissen kann, zu berichten: “es ließ sich im futurum exactum dieser Formungen ahnen, dass zu jener Wohnung eine Hausfrau erheiratet worden sein würde, was jedoch alles, wie gesagt, schemenhaft blieb.” (KW 5: 34) In dieser Formulierung begegnen sich auf engstem Raum das proleptische Wissen der Erzählers und die divinatorische Tätigkeit und der Erwartungshorizont des Lesers. Der Leser wird hier auf gleicher Höhe mit dem Protagonisten situiert: das “Schematische” von Antigonus’ Zukunftshoffnungen korrespondiert mit dem schematischen und beschränkten Wissen des Lesers, für den die Frage, ob eine Frau erheiratet sein wird, ebenfalls zu der (allerdings nach bürgerlichen Konventionen als erwartbar vorausgesetzten) Zukunft (des Noch-Nicht-Erzählten) gehört. Erneut werden hier *histoire* und *discours* extrem kurzgeschlossen.²⁸ Zugleich handelt es sich um ein Spiel mit der Performativität von schematischer Literatur: die Wahrscheinlichkeit, auf die der Text sich ständig beruft (“es ließ sich ahnen”), macht durch einen suggestiven Kurzschluss von Erzählzeit und erzählter Zeit nur explizite, was in einer einfachen bürgerlichen Wunschraumgeschichte stillschweigend die konventionelle Abbildung bürgerlicher Normen (Heirat, usw.) leistet. Das “es ließ sich ahnen” projiziert den Erwartungshorizont eines naiven Lesers, der die Erwartungen des bürgerlich-realistischen Literaturkonzepts an die Geschichte heranträgt, der mit anderen Worten mit Literatur wie mit einer deduktiven nicht-performativen mathematischen Aufgabe umgeht und wie Antigonus “darauf erpicht ist, dass es genau ausgehe.” (KW 6: 11) Die zahlreichen Aussagen, die den Erwartungshorizont thematisieren und ihn dadurch auch aktiv herstellen und bestätigen: “Sohin kann ohne weiteres angenommen werden”, und “man wird nicht fehlgehen, ...” (KW 6: 14), sind daher als ironisch auf die Folie der naiven Rezeption bezogen vorzustellen. Indem der Erzähler an einen *naiv*

kooperativen Leser (die vom Text “angeredete”, konstruierte Leserrolle) appelliert (“atembeklemmend”, “rührend”) und ihn zusätzlich explizite in einer naiven, deduktiven Figur thematisiert, mit dessen Interpretationstechniken der reale Leser sich wohl nicht identifizieren wird, schafft der Text zugleich auch einen Freiraum für einen *avancierteren, semiotischen* (vgl. infra, Eco) Leser. Der virtuelle “narrative Adressat” und der eigentliche Leser müssen also nicht unbedingt zusammenfallen.

* Über die auktoriale EGO, HIC et NUNC-Ebene kommt auch eine *raffende Darstellungstechnik* in den Text hinein, die der Ausstaffierung dieser oder jener Szene mit dem abrupten Hinweis auf andere Schriftsteller quittiert. Teilweise aktiviert diese offene Intertextualität auch stereotype *Schemata und Erwartungen* des zeitgenössischen Lesers;

“- wir hoffen damit nicht gegen Sternheimische Vorrechte zu verstoßen -“ (KW 6: 11)

“Es erschien ihm daher unerklärlich, daß es je einen Übergang geben könne von diesen rein objektiven Themen zu jenen subjektiven, es war ihm dies ein Hiatus, dessen Entweder-Oder, (ein Urquell alles Sexualmoralismus) sich übrigens gleicherweise in der Wedekindschen Psyche aufweisen läßt.” (KW 6: 13)

“- dies auszudrücken, vermöchte eine hiezusetzende Illustration Kokoschkas -“ (KW 6: 13)

“- da kann Wedekind wieder als Zeuge angerufen werden -“ (KW 6: 16)

“Wir wollen den sich anschließenden atemlosen Dialog Heinrich Mann überlassen und uns nach anderen Kombinations- und Entwicklungsmöglichkeiten umsehen.” (KW 6: 18)

Die Bezugnahmen auf zeitgenössische erfolgreiche Schriftsteller und die Überlegungen über den Stil des Erzählten erfolgen meist in entweder mit dem präsentischen “wir wollen” oder mit Gedankenstrichen ausdrücklich gekennzeichnete auktoriale Parenthese. Manchmal aber können eigenartigerweise diese den Schreib- und Auswahlakt reflektierenden Überlegungen auch den Figuren bewusst sein. Der Hinweis auf eine andere Möglichkeit oder andere Stile, eine bestimmte Gegebenheit zu erzählen, konstituiert erneut eine *Rahmenüberschreitung* (in Genettes Terminologie – eine *Metalepse*), eine satirische Gleichzeitigkeit von Mimesis und Diegesis. Solche Überschneidungen bestätigen, dass die Figuren als naive Leserfiguren aufgefasst werden können:

“Die ungestümen Formen ihrer Liebe forderten ein großes Ende, und sie hätte sich nicht gewundert, hätte ihnen Edschmid 16 gedungene Mörder auf den Leib geschickt.” (KW 6: 20)

An anderer Stelle beteuert der Erzähler, dass seinen Figuren ein solches Wissen eben nicht zugemutet werden kann (“dazu bedarf es aber einer Phantasie, die wohl Dante, jedoch kaum Gabriel Rossetti, zum wenigsten Antigonus aufbrachte”).

* Ereignisse werden mit Hinweis auf die erzählerische Euphonie und mit anderen völlig extradiegetischen Entscheidungen *motiviert*: “um nicht fernab zu schweifen, gesellen wir Antigonus ein naheliegendes Komplement bei, nämlich seiner Hauswirtin Töchterlein, das einem meiner Freunde zuliebe Philaminthe genannt sei.” (KW 6: 14) Das HIC, NUNC und EGO des Erzählmoments wird auf diese Weise absurd deutlich. Auch hier handelt es sich um eine verfängliche Solidarisierung mit dem Leser. Die Distanz zwischen Erzähler und Leser wird eingeebnet, indem gezeigt wird, dass beide Instanzen im gleichen HIC-Moment an der Realisierung der Geschichte beteiligt sind. Die Erzählerrede lässt sich ständig auf ein Gespräch mit dem virtuellen Publikum ein: “so daß sich mit Recht die Frage erhebt”, “Dieser Einwand ist um so berechtigter”. Die Hyperbolik dieses Voraussetzungssystems wirft die Frage nach dem Ursprung dieser Deduktivität auf.

* Zu den potentiell bemängelten Eigenschaften unserer Erzählung könnte es gehören, dass es neben dieser satirischen Auktorialität auch noch eine auf den ersten Blick mehr unumstrittene Kommentarebene gibt. Ich suggeriere damit, dass es in der Novelle drei mögliche Performativitätsdimensionen der Auktorialität gibt, die sich mehr oder weniger durcheinander bewegen:

– die *destruktive* Auktorialität, die die textstrukturierende Exteriorisierung der in realistischen Texten verschwiegenen (normkonventionellen) Autorität ist (“es sei ... lokalisiert”);

– die *ironische* Kommentarebene: dazu gehören die negative Fokalisation, das Mehr-Wissen und die ironie-durchsetzte Erlebte Rede;

– die *affirmative* Kommentarebene: darunter wird der völlig figur-unabhängige pathos-geladene Kommentar verstanden, der das Geschehen auf eine völlig von der Geschichte unabhängige metaphysische Ebene projiziert, typischerweise in hymnisch-lyrischen denn-Begründungen: “Denn das Ziel des Eros ist das Absolute [...]” (KW 6: 21).

Die beiden letzten Dimensionen sind nur graduell, nämlich in ihrem Grad der Abkopplung von der Figurenrede verschieden. Wir können sie an dem doppelten Ende der Geschichte illustrieren.

Das vorgeschlagene, “denkbare” Ende sieht in zwei möglichen Ausgängen vor: einerseits “hätte der Weg Philaminthens und Antigonus (sic) wohl zur Ekstase führen können” (KW 6: 22); andererseits “ist auch anzunehmen möglich, dass “sich die Dinge zwischen den Gebüschten bloß in gewohnt plumper Ungelenkheit vollzogen hätten” (KW 6: 22), wobei die Novelle das den bürgerlichen (Literatur?)Konventionen entsprechende “soit disant natürliche Ende” (KW 6: 23), nämlich die Heirat des “Pensionsfähigen” mit seiner Geliebten gefunden hätte. Die Weise, wie dieses natürliche Ende mit einem auf gleicher, nicht-realisierter Stufe stehenden anderen Ende zusammengeführt und dadurch verhindert wird, verrät eine Kritik an einer (wie immer sehr gut verkaufenden) Literatur, die aus bürgerlichen Wunschtraumprojektionen besteht. Auffällig ist daher, dass die Erzählweise sehr stark den Wunschträumen gleicht, die beide Protagonisten sich ausmalen: “Philaminthes Phantasie” (KW 6: 17) bezieht sich auf eskapistische Wunschträume von sozialem Aufstieg. Der Erzähler hält es für nicht unwahrscheinlich, dass die Heldin die bürgerliche Gewohnheit und “Sitte” praktiziert hätte, jeden Tag zum Bahnhof zu gehen, um dort dem (nicht haltenden) Schnellzug nachzustarren, und dabei einen “junge[n] Herr[n]” gesehen hätte, “eine *Begebenheit*, die Philaminthe fürs erste in einen blöde lächelnden Pfahl verwandelt hätte” (KW 6: 14). Ihre Nachtträume sind noch um einiges realistischer als ihre Tagträume: “nachts” ließ die *Begebenheit* “sie [...] immer häufiger träumen, daß sie mit müden, ach so müden Beinen enteilenden Zügen nachzulaufen hätte, die auf Griffweite erlangbar in nichts versanken” (KW 6: 14f); die aktive Tagesphantasie erlaubt ihr jedoch die Wunschvorstellung,

“daß sie wohl noch auf den abfahrenden Zug aufspringen, vielleicht eine rührende Verletzung bei diesem kühnen Sprunge davontragen hätte können, um sodann gebettet auf den weichen Polstern der I. Klasse und handgehalten von ihm in die dunkle Nacht hinauszufahren; [...] und es blieb nur offen zu überlegen, ob im entscheidenden Augenblicke die Notbremse ihrer Ehre erreichbar gewesen wäre oder nicht, da beide Alternativen atembeklemmende Möglichkeiten boten” (KW 6: 15)

An diesen Gedankenberichten ist für Brochs späteres Schreiben die Art wegweisend, wie zwischen privaten *idée fixes* und Details einerseits (“weichen Polstern der I. Klasse”, “der Schaffner hätte sich, nachdem er Buße für die fehlende Fahrkarte samt reichlichem Trinkgeld erhalten, *unterwürfig* zurückgezogen” [Sinn für praktische Details und Träume von

sozialem Aufstieg]) und ironisierenden, distanzierenden Paraphrasen (die eher auf der kommentierenden Ebene liegen: “rührende Verletzung”, “atembeklemmende Möglichkeiten”) andererseits hin- und hergeschaltet wird.

Die Art, wie alles als bloße Möglichkeit dargestellt wird, übt Kritik an der Konventionalität und an der zu großen Sicherheit, mit der bürgerliche Konventionen in realistischer Literatur abgebildet werden. Die konjunktivische Darstellungsart erlaubt gleichzeitig einen größeren Deutungsraum, da die Zuständigkeit für das “hätte” oszillierend geteilt wird zwischen der Erwartbarkeit des bürgerlichen Schemas und der Konstruktionsleistung des Erzählers. Das theatrale, metaphysische Ende wird im Präteritum ausgeführt (“ihn lächelnd von sich haltend, traf sie sein Herz, dessen Blut sich mit [dem Blut] ihrer Schläfe vermischte”, KW 6: 22) und erst nachher in Konjunktivik zurückgenommen (“wohl zur Ekstase hätte führen können”); das bürgerliche Ende bleibt ganz im Konjunktiv (oder im Optativ?):

“so wäre, nachdem sich die Dinge zwischen den Gebüschten eben bloß in gewohnt plumper Ungelenkheit vollzogen hätten, nichts andres übrig geblieben, als das soit disant natürliche Ende. Spät abends hätten dann Antigonus und Philaminthe den letzten Zug erreicht, um einem Brautpaare schon gleich in einem Wagen erster Klasse, Hand in Hand, der Heimat zuzueilen. Würden Hand in Hand vor die ängstlich harrende und erschreckte Mutter hintreten” (KW 6: 22f)

Nur das ultimative Klischee, die Urszene des die Konventionen bestätigenden “logischen, definitiven und bürgerlichen Abschlusses” (KW 6: 11) war offenbar dermaßen determinierend, dass es im universal-gültigen Präsens erscheint: es “kniert der Pensionsfähige auf dem grünlich schimmernden Linoleumboden nieder, den mütterlichen Segen zu empfangen.” (KW 6: 23) Obwohl die Szene sehr kitschig anmutet, bestätigt sie schon Brochs Sinn für leitmotivische Verknüpfungen, denn sie kombiniert in einer zusammenfassenden Bewegung disparat fokalisierte Elemente der Erzählung und so staffiert diese Leitmotivik die imaginäre Szene *überpräzise* aus: “der Linoleumboden” gehörte zu den wenigen Wirklichkeitselementen, über die der Bürger Antigonus eine Meinung hatte: er “fuhr auf der Straßenbahn, stand im Laboratorium, fraß in den Ferien an Mutters Tisch, [...] von Ekel wußte er wenig, Linoleum schien ihm ein günstiger Bodenbelag.” (KW 6: 12) Antigonus’ Zukunftshoffnungen

beschränken sich übrigens auf ein eigenes Heim mit dem “grünlichen Schimmer des wohlgemusterten Linoleumfußbodens” (KW 6: 12), zu dem er nebenbei auch schemenhaft und dunkel “im Futurum exactum” (KW 6: 12) eine Hausfrau geheiratet hätte. Das gewählte Transportmittel (Zug) und die Vorstellung des Wagens erster Klasse sind Philaminthes Phantasie entnommen. Auf diese Weise scheinen *sogar objektive Beschreibungenselemente von der Figur fokalisiert zu sein*.

Im Gegenzug dazu scheint das metaphysische Ende das Geschehen auf eine kosmische und theoretische Bewusstseinsstufe zu heben, die den Figuren bisher nicht zur Verfügung stand. Dennoch ist auch diese auktoriale Intentionalität teilweise gebrochen und trägt sie noch Spuren des Figurenverständnisses: man kann in dem metaphysischen Exkurs noch den mathematischen Wortschatz des naiven Weltverständnisses vorfinden:

“In einer einzigen Handbewegung konnte man die Vielheit der Welt erledigen [Konnotation: Aufgabe], und Antigonus empfand, daß sich eine neue und wesentliche Spannung zwischen ihm und jenem Komplex auftat. Der Freiheit eines einigen und einfachen Entschlusses gegenüber wurde auch dessen Willensobjekt zur Einheit, wurde rund [abrunden einer Summe] und schloß sich in sich [Schlüssigkeit eines Beweises], handlich in seiner Totalität wurde es problemlos und ein Wissen der Ganzheit, wartend, daß er es aufnehme oder wegstelle. [die Betonung der Manipulierbarkeit ist resonant mit Antigonus’ Beschränkung auf]. Eine Struktur absolut ausgehender [!] Ordnung gelöster [!] Klarheit, höchster Realität ergab sich.” (KW 6: 21)

Danach geht der *Bezug zum Figurenidiom* tendenziell verloren und gewinnen die üblichen archetypisierenden, fast kitschigen Vorstellungen Oberwasser: “hoffnungslose Einsamkeit und Idealität, über sich und seine Erdgebundenheit hinauswachsend, dennoch durchbricht”, “verschmolz zu einem rührenden und beseligenden Schmerze der vollkommenen Geheimnisenthüllung eines empfangenden und gebärenden Wissens” (KW 6: 22), obwohl auch hier der auf das Bewusstsein der weiblichen Protagonistin zugeschnittene “Pfiff der Lokomotive” noch inmitten des “Rauschen[s] des Waldes” (KW 6: 22) satirisch mittönt.

Diese Form der affirmativen Auktorialität, die hier noch unter Kontrolle gehalten wird, die sich aber ab *Die Schlafwandler* zusehends verselbständigt, äußert sich bei Broch auch im so genannten “lyrischen Aufschwung” der Sprache, genauer umschrieben: in der Häufung von Partizipien und Adjektiven (“brückenlose, hoffnungslose Einsamkeit”) und in der substitutiven Reihung von prädikatslosen Sätzen. Die eigentliche Erfahrung der

Ekstase, der etwas klischeehafte Liebestod, wird *einerseits* in der bekannten lyrischen (von paradoxen Wendungen und Partizipien geprägten) Sprache Brochs abgefasst: “Denn das Ziel des Eros ist das Absolute, das erreicht wird, wenn das Ich seine brückenlose, hoffnungslose Einsamkeit und Idealität, über sich und seine Erdgebundenheit *hinauswachsend*, dennoch durchbricht, sich abscheidet und im Ewigen Zeit und Raum *hinter sich lassend*, die Freiheit an sich erwirbt.” (KW 6: 21f; KW 5: 43) Die prophetische Sprache, die in deutlicher Intertextualität Weiningers Metaphysik der Geschlechterverhältnisse zitiert, enthält *andererseits* noch Anklänge an die im Bezugsrahmen des Protagonisten heimische mathematische Sprache: “Im Unendlichen sich treffend, *gleich der Geraden, die zu ewigem Kreise sich schließt*, vereinigte sich die Erkenntnis des Antigonos: ‘Ich bin das All’, mit der des Weibes ‘Ich gehe im All auf’ zu letztem Lebenssinn.” (KW 6: 22; KW 5: 43) Dennoch gehört das hier dargestellte Ereignis zum Kitsch, wie es Brochs eigene Theorie beschreiben wird: der Heroismus und das Pathos der Erlösung verraten den Versuch, des Absoluten im Wirklichen habhaft zu werden, was Brochs Theorie zufolge zur notwendigen Verzerrung führen muss. “Jede alltägliche Zufallskopplung wird zu den Sternensphären emporgehoben, wird ins Absolute oder richtiger Pseudo-Absolute emporgesteigert, wird zu einem unabänderlich ewigen Tristan-und-Isolde-Fall verwandelt.” (KW 9/2: 164) Schon allein deswegen scheint die Distanzierung des Erzählers von seinem Stoff notwendig. Dennoch bleibt es höchst merk- und fragwürdig, individuelle Willensfreiheit unter Beweis zu stellen in einem Text, der ostentativ damit auftrumpft, mehr oder weniger beliebig (sei es denn aus Rücksicht auf Erzählkonventionen und den Geschmack des Lesers) mit seinen Figuren hin- und herschalten zu können.

Was auf der thematischen Ebene offenbar nicht stattfindet, leistet jedoch auf sehr subtile Weise die auktoriale Erzählvermittlung. Brochs Text konstruiert zwei unterschiedliche Leserprofile, einen naiven Leser und einen avancierten Leser, der sich mit dem Erzähler in einer souveränen, überlegenen Position gegenüber den Figuren befindet. Ecos Konzeption des doppelten Lesers in *Lector in fabula* (1985) zufolge sind gerade auktoriale Aussagen vom Typus “Zum Zeitpunkt, zu dem diese Geschichte anfängt”, “Ein schöner Name für die Geliebten”, “natürlich”, “man konnte vermuten/erwarten, dass [...]” an der Profilierung des naiven Lesers beteiligt. So ist auch Antigonos der naive, thematische Leser Ecos, der “immer darauf

erpicht ist, dass es genau ausgehe” (KW 6: 11) und kontradiktorische Möglichkeiten im Text nicht wahrnimmt. Aber die Übertreibung dieser auktorialen Rahmung stimuliert bei Broch nicht die Illusionsbildung, sondern schafft im Gegenteil einen reflexiven Freiraum, in dem ein kritischer Leser sich der vielen (Gattungs)Konventionen und Erwartungen bewusst werden kann, die im Umgang mit dem Text die eigene “Entscheidungsfähigkeit” mitbestimmen. Die distanzierende Darstellung und Schilderung des Antigonus als naiv verhindert, dass der avancierte Leser ebenfalls “die Formen des erzählten Lebens mit der gleichen Selbstverständlichkeit hinnehme wie die Formeln der Mathematik: beide als seiende Dinge, über deren Realität man sich keine weiteren Gedanken zu machen hätte” und deren deduktiver “Kombinationsfähigkeit, das heißt Auflösbarkeit” (KW 6: 11) man vertrauen könnte.

Eine methodologische Novelle als texte scriptible: Performativität der Auktorialität

Warum lässt nun der Erzähler das Erzählgerüst so deutlich durch die schmale Fabel (eine banale Liebesgeschichte mit einer Eifersuchtstragödie und pathetischer Liebestodphantasie) hindurchblicken? Die metafiktionalen Stellen können nicht einfach mit dem von Barthes in seiner subtilen Verurteilung des auktorialen Schreibens in *S/Z* verpönten mathematischen Gestus der stringenten Beweisführung gleichgesetzt werden, sondern klingen in diesem Text einfach verspielt und satirisch, so beim Mädchen, “das einem meiner Freunde zuliebe Philaminthe genannt sei.” (KW 6: 14) In der Broch-Forschung werden sie meistens mit dem Überdruß am Erzählen, dem “Schriftsteller wider Willen”-Syndrom erklärt. Ihre Funktion beschränkt sich jedoch nicht auf einen einfachen metafiktionalen Dialog mit dem damaligen Literaturkanon. Die ausgeprägten Formen markierter Intertextualität sind auch die abstrakteste Darstellungsmöglichkeit auktorialen Erzählens, da sie immerhin die für einen fiktionalen Text konstitutiven Elemente anklingen lassen (“atemlosen Dialog”). Die Hinweise auf das Nicht-Erzählen sind zwar vorwiegend von dem Schematismus und der Stereotypie der Figuren und der entsprechenden Weigerung, über diese Typisierung hinaus zu gehen, bedingt. Sie sind aber auch Formen des am weitesten gehenden Verzichts auf szenische Darstellung und des auktorialen Rekurses auf berichtende, abstrahierende Darstellung. Wolfgang Iser

suggeriert anlässlich einer ähnlichen auktorialen Stelle bei Fielding (allerdings bleiben bei Fielding auktorialer Rahmen und Erzähltes noch säuberlich getrennt) eine Erklärung für diese Hinweise auf “bereits Geschriebenes” und beschreibt dabei die Performativität einer “telling”-Erzählweise. Iser betont, dass solche abrupt erwähnte Schemata zwar auf Bekanntes zurückgehen, aber dass solche Verweise “alle in einer bestimmten Weise modalisiert sind”- was Barthes also in *S/Z leugnet* -, und zwar in dem Sinne, “dass die Schemata des Textrepertoires meist negiert, aufgehoben, segmentiert oder mit durchgestrichener Geltung erscheinen.”²⁹ Der abrupte Verzicht auf szenische Wiedergabe ist “ein massives Aufmerksamkeitssignal.” Das Ausgesparte oder Verschwiegene beinhaltet mit anderen Worten einen Appell an die “Urteilsfähigkeit”³⁰ des Lesers. Broch betreibt mit seiner explizit metafictionalen Aufmöbelung des Erzählten die “Aufklärung des Lesers über den Umgang mit Fiktionen”³¹. Treffend hat es schon Ritzer bezeichnet: “Die unreflektierte Rezeption soll einer bewußten Sicht weichen.”³² In diesem Sinne läuft die Präsenz des sich ständig einmischenden Erzählers gängigen Auffassungen über das Verschwinden des Erzählers im Modernismus zuwider und kann es sich dennoch um ein modernistisches Erzählen handeln, das sich hier im “work in progress”-Charakter [“so daß nur noch zu wählen ist, ob im entscheidenden Augenblick die Notbremse ihrer Ehre erreichbar sein wird oder nicht, denn beides ist atembeklemmend” (KW 5: 37)] und im offenen, verdoppelten Ende zeigt.

Die von Barthes und anderen behauptete pauschale Verknüpfung von Auktorialität mit “Rezeptionslenkung” muss also revidiert werden. Es war vorher schon die Rede davon, dass, Suleiman zufolge, der auktoriale *roman à thèse* durch Redundanz eine “passive obedience of the reader” bewirke. Die Novelle illustriert jedoch, dass die Redundanz, die aus der metafictionalen Benennung und Überdeterminierung von selbstverständlichen narrativen Strukturen (“sei lokalisiert”, “in eine erotische Begebenheit hineinversetzen”) hervorgeht, auch eine subversive und kritische Wirkung besitzen kann.

Gleichwohl kann der subversive Charakter dieser Redundanz nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden. Lützeler hat die Auktorialität des erzählerischen “wir” in der *Methodologischen Novelle* ein erstes Mal 1973 besprochen: er sieht darin vor allem die Aktivierung des kritischen Vermögens des Lesers: “der Leser wird an der literarischen Produktion beteiligt und kann nicht umhin, kritisch zu dem, was konstruiert wird,

Stellung zu nehmen.“³³ Lützel orientiert sich jedoch noch sehr stark an Brochs eigenen poetologischen Überlegungen und sieht sie in Brochs Werken auch tatsächlich verwirklicht. So kann er sogar in Brochs betont auktorialem Schreiben einen Versuch sehen, im Gegensatz zur ästhetisierenden *l'art pour l'art*-Bewegung “dem Subjektivismus des Erzählens zu entgehen”³⁴, ja sogar einen Widerstand gegen das auktoriale Erzählen verorten. Unter “auktorialer Erzählsituation” versteht er jedoch vorrangig die Ich-Erzählsituation der biographischen, also der extradiegetisch-homodiegetischen Erzählweise. Das Erzähl-Wir sei daher gelungene Umsetzung eines “ethischen Erzählens”³⁵; die potentielle *PluralisMajestatis*-Konnotation wird energisch abgestritten.

In einem neueren Beitrag korrigiert Lützel seine zu stark an Brochs poetologischen Überlegungen orientierte These: an die Stelle des auktorialen “Erzähl-Ichs” trete nun ein “Erzähl-Wir”, das sowohl das auktoriale “Erzähl-Ich, also den produzierenden Partner, und den jeweiligen Leser, also den rezipierenden Teilnehmer”³⁶ umfasse. Diese nicht erst seit Fielding geläufige Technik verführt Lützel zu der überschwänglichen Bewertung: “Es ist, als nehme Broch hier bereits postmoderne Theorien von der Gleichberechtigung von Autor und Leser bei der Produktion von Texten vorweg.”³⁷ Er spricht hier von einer “Demokratisierung eines alten Formelements der Novelle” (ib.) und von einer “demokratische[n] Erzählweise”. Lützel liegt es daran zu beweisen, dass Brochs Schreib- und Denkstrategie kein totalisierender Impetus, sondern eine positive, politische Wirkungsabsicht zugrunde liegt.

Nur ist es fraglich, ob der auktoriale Erzähler “wirklich mit Einwänden rechnen muß” (ib.); vielmehr konturieren diese Einwände das Profil eines naiven, eine traditionelle, klassische Novelle erwartenden Lesers, mit dem sich der kritische Leser kaum identifizieren kann. Die metafiktionale Äußerungen appellieren an vorgeprägte Erzähl- und Rezeptionsmuster (“rührende Verletzung”), übliche Plot-Entwicklungen, kleinemenschliche Klischees und Geschlechter-Stereotypen (die Sachlichkeit des Mannes, den “romantischen” Charakter der Frau):

“Es ist daher anzunehmen, und man wird nicht fehl gehen, ihr romantischen Charakter zuzusprechen” (KW 6: 14)

“wir müssen, soferne wir die Setzung dieses Unbehagens gelten lassen uns der schematischen Weibauffassung erinnern, in der Antigonus früher lebte” (KW 6: 17)

“Es muß nicht eigens erzählt werden, denn es versteht sich von selbst, daß Philaminthe schon längst, in Mutters Eßzimmer, Antigonus Geliebte geworden war.” (KW 6: 19)

Es kann nicht geleugnet werden, dass Brochs Auktorialstil tatsächlich eine kreative, partizipative Dimension besitzt, aber dieses partizipative Wir kann nicht von vornherein ethisch genannt werden. Daher hütet sich Lützelers auch, im Rahmen seiner Beweisführung den allerletzten Satz zu zitieren: “Wir wollen uns gegenseitig nichts vormachen, wir wollen uns aber auch nicht verhehlen, daß unsere Geschichte sehr schön ist.” (KW 6: 23) Spätestens hier wird deutlich, dass das augenscheinlich sehr partizipative “Wir” des Textes auf sehr fragwürdige Weise oszilliert zwischen Partizipation und dem schlimmsten souverän verfügenden *Pluralis Majestatis*, dem bevormundenden “wir” des Arztes und des Polizisten, in dem jeder Einwand oder Widerstand schon von vornherein als vergeblich gezeigt wird, einem “wir” also, das die Erwartungen des Lesers und die Transaktionsnormen der Interaktion sehr stark diktiert und abgrenzt. Der Erzähler kann logischerweise die Konstruktion des Textes als Diskussion inszenieren, er kann jedoch nicht das ästhetische Urteil (schön? nicht schön?) des Lesers vorhersagen, denn dann versucht er, sein Allwissen auch auf die extrafiktionale Welt auszudehnen. Das geschieht im Postmodernismus sehr spielerisch - erinnert sei an den Anfang von Calvins *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (“du sitzt jetzt auf einem Stuhl und liest”) – nämlich um die fehlende Kontrolle des Erzählers und die Unmöglichkeit einer totalen Leserlenkung zu thematisieren. Dieses “wir” ist aber potentiell auch der bevorzugte Sprechmodus des repräsentativen, stellvertretenden Sprechens (z.B. im Rahmen einer Literaturdoktrin, die Literatur normativ als “schön”, andere als “entartet” bezeichnet) und des “political correctness” - Musil spricht von der Unterordnung unter das falsche “wir”³⁸. Es ist ein Verdienst Hermann Brochs, dass er diese Konnotation des “Wir” satirisch aufdeckt; auch in seinen weiteren Texten befinden sich das auktoriale “wir” und “du”, sowie alle Formen des verallgemeinernden Sprechens, in einem Spannungsverhältnis, dessen Deutung noch weitgehend aussteht.

Was Lützelers als eine Demokratisierung des Erzählaktes betrachtet, der in der Kooperation geteilt wird, ist zum Teil auch eine *Rezeptionslenkung*: indem die Rezeption dermaßen aktiv thematisiert wird, wird sie gleichsam auch gelenkt, antizipiert. Der Erzähler nutzt ausgiebig seine Freiheit, die

falsche Sichtweise der Figuren in einer viel gehobeneren, analytischen, weniger phrasenhaften Diktion zu korrigieren:

“ihre letzte Gunst, wie sie das nannte, *was in Ansehung des von allem Anfang an als selbstverständlich Gewährten eher als symbolische Besitzergreifung zu bezeichnen wäre*” (KW 6: 19)

“voluntaristische Entscheidungsfähigkeit eines verantwortlichen Ichs” (KW 6: 13)

“Struktur absolut ausgehender Ordnung gelöster Klarheit, höchster Realität” (KW 6: 21)

“eine gewisse Katharsis, deren *logische Lösung und Folge* als *eine kleine spießbürgerliche Befreiung ihrer armen Seelen* zu denken ist, als eine Festigung der Seinsanschauung aus Labilität ihrer kleinen Qual.“ (KW 6: 22)

Eine methodologische Novelle kündigt daher gleichzeitig das spätere Problem einer lückenlosen Expressivität und Transitivität, die zwischen dem philosophischen Programm und der literarischen Praxis behauptet wird, schon an. Der Text löst das Problem durch die Hyperbolik der Parodie und mit der Eleganz der *praeteritio*: Brochs Geschichte durchläuft den Kitsch, um ihn nachher dann in Frage zu stellen.

Als vermeintliche *Thesenliteratur* unterminiert die Novelle ihre eigene Absicht. Monika Ritzer³⁹ zufolge, versucht Broch in der Geschichte sein kantisches Modell einer Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt in die literarische Praxis umzusetzen. Dennoch ist es ziemlich grotesk, den drahtziehenden Erzähler hinter dem Geschehen so deutlich hervorzuheben und dann als These gegen den Naturalismus “jene voluntaristische Entscheidungsfähigkeit eines verantwortlichen Ichs” (KW 6: 13) unter Beweis stellen zu wollen. Eher emanzipiert sich der bewusste *Leser* vom naiven auf Kosten der *Figuren*, denen diese Emanzipation verweigert wird. Der Text problematisiert eigentlich seine eigene Absicht, eine Geschichte von universaler Gültigkeit zu erzählen. Dass der Text anhand eines doppelt vorgeschlagenen Endes den Spielraum der eigenen erzählerischen Möglichkeiten selbst thematisiert, zeigt abermals, dass der *roman-à-thèse* durch seine Parodie-nahe Redundanz im Falle Brochs ein äußerst “slippery genre”⁴⁰ ist. Die *Methodologische Novelle* beweist jedoch, dass auch ein hyperbolisches allwissendes und allmächtiges auktoriales Erzählen satirisch und subversiv eingesetzt werden kann; auch die Novelle ist die “mise à jour des codes de la littérature”⁴¹, sie ist die nach außen gewendete Verkörperung eines Vertrags, der in anderen Texten stillschweigend vorausgesetzt wird.

Methodisch konstruiert (1950) im Vergleich zur methodologischen Novelle (1918)

Offenbar hat Broch später - ursprünglich war der Text nur ein *ad hoc* Beitrag zu Franz Bleis satirischer Zeitschrift, der zu einem Zeitpunkt entstanden ist, als Broch noch nicht öffentlich als Autor von Fiktion hervorgetreten war - die "Methode" der *Methodologischen Novelle* selbst "als abseitig" empfunden und "wenig Perspektiven für die dichterische Ausdrucksmöglichkeit in Weiterverfolgung dieser Methode" (KW 13/1: 143) gesehen (dies schrieb Broch 1931 eigentlich in einem impromptu Pauschalurteil über Musils *Mann ohne Eigenschaften*). Die 1950 für den Novellenroman überarbeitete Fassung legt dies auf jeden Fall nahe. Die spätere Fassung der Novelle, *Methodisch Konstruiert* (KW 5: 33–44), neigt dazu, die Geschichte realistischer verlaufen zu lassen und die auktoriale Allmacht einzuschränken. Broch hat diese Änderungen jedoch nicht systematisch durchgeführt, was der späteren Novelle ein sehr hybrides und uneinheitliches Ansehen verleiht.

<i>Eine methodologische Novelle (1918)</i>	<i>Methodisch konstruiert (1950)</i>
[1] "Um nicht fernab zu schweifen, gesellen wir Antigonus ein naheliegendes Komplement bei [...] einem meiner Freunde zuliebe Philaminte genannt" (KW 6: 14)	[1'] "Und es wäre eine gezwungene und unnatürliche Konstruktion, wenn sich dem Zacharias ein anderes als ein ganz naheliegendes Komplement – Philippine sei sie genannt – beigesellt hätte." (KW 5: 36)
[2] "Wir wollen nicht rechten, ob die Mutter in Hinblick auf seine Pensionsfähigkeit häufig genug abwesend war."	[2'] "Die häufige Abwesenheit der Mutter wäre immerhin mit Hinblick auf seine Pensionsfähigkeit zu erklären." (KW 5: 38)
[3] "Es muß eigentlich nicht erst erzählt werden" (KW 6: 19)	[3'] "Philippine hatte ihre Lust hingegeben." (KW 5: 40)

* Der abrupte *Setzungscharakter* des "wir" wird zurückgeschraubt. Nicht mehr "bewusste Konstruktion" [1] ist angesagt, sondern narrative Selektionen werden mit Realismus und Wahrscheinlichkeit motiviert: eine "gezwungene und unnatürliche Konstruktion"[1'] soll vermieden werden. Die merkwürdigen proleptischen "vorderhand" (KW 5: 38) und die souveränen, außerhalb der fiktionalen Welt stehenden "wir" verschwinden der Tendenz nach aus dem Text. Das illustriert auch [2']. Zusätzlich wird die spielerische proleptische Redundanz zugunsten einer größeren Autonomie der fiktionalen Wirklichkeit aufgegeben [3'].

* Das *hypothetische Erzählen* wird zurückgedrängt. Ereignisse werden nicht mehr im Konjunktiv als denkbar, sondern als effektiv vorhanden und in direkterer Annäherung an die gelebte Erfahrung der Figuren erzählt: Sogar der Wunschtraum wird im historischen Präsens erzählt: “sie sieht, nein sie spürt die rührende Verletzung; sie sieht sich gebettet; das sieht Philippine, und sie läßt den Schaffner [...] verschwinden” (KW 5: 36). Dadurch geht die Parallele mit dem wunschtraumartigen zweiten Ende verloren. Noch einige weitere Beispiele:

[4] “Es könnte beispielsweise Antigonus an seiner steten Aufgabe zur Gefühlssteigerung [...] glattweg ermüden; ein Augenblick der Hemmungslosigkeit könnte bald eintreten, und Antigonus würde fliegenden Puls zum Ziel der Sehnsucht seiner niedrigen Lüste enteilen.” (KW 6: 17)

[5] “wir müssen, soferne wir die Setzung dieses Unbehagens gelten lassen, uns der schematischen Weibauffassung erinnern” (KW 6: 17)

[4] “Zacharias war nahe daran, zu verzweifeln” (KW 5: 38f) – die im Erzählerdiskurs ironisch euphemisierte Rückkehr zur Prostituierten kommt nicht mehr vor, an die Stelle tritt authentische Erlebte Rede, die die Individualität der Figur verstärkt.

[5] “sie vermochten nicht, das Unbehagen zu bannen, das unweigerlich mit jeder unlösbaren Aufgabe verbunden ist” (KW 5: 38): das Motiv ist jetzt Teil einer realistischen Handlung

* Des Weiteren neigt *Methodisch Konstruiert* dazu, die *negative Fokalisation* [6] in einfache narrative Sätze [6'] zu verwandeln und die abrupten auktorialen Eingriffe in die Erlebte Rede und die stellvertretenden Fokalisationen zu glätten

[6] “sie hatte also wenig Sinn für Antigonus, [...] wenn sie auch nicht seine Socken gestört hätten – auch den Schnellzugsgeliebten würde sie wohl nicht anders grausockig präzisiert haben, wenn sie sich die Frage überhaupt vorgelegt hätte” (15)

[6'] “sie hatte kaum mehr Augen für den Zacharias, nicht etwa seiner graugestrickten Socken wegen – auch den Schnellzugsgeliebten würde sie nicht anders als grausockig präzisiert haben”, KW 5: 37)

* Mit mehr Realität wird jetzt dem zweiten *Ende* der Vorzug gegeben. “wir haben bloß anzumerken, daß dieser Weg rechtzeitig abgebrochen wird [...] und daß sich in diesem Fall [...] die Dinge zwischen den

Gebüschchen eben bloß in gewohnt plumper Ungelenkheit vollzogen hatten. *Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es sich so verhalten hat.*” (KW 5: 44)

* Signalfunktion hat auch das zur Schau getragene *Nicht-Wissen des Erzählers*: sie hatten einen “Sitz- und Beschäftigungsplan parat, um den Kupplerblick, *soferne die abgearbeitete Alte einen solchen gehabt hätte, was aber schließlich doch nicht unwahrscheinlich gewesen wäre, mit Harmlosigkeit aufzufangen.*” (KW 6: 17) Obwohl der Erzähler mit seinen Figuren wie mit Schachfiguren schaltet und waltet und alles über sie weiß, tut er hier, als ob er ein einfaches außenperspektivisches Zeichen nicht sehen, als ob er die Frage, ob die Mutter einen Kupplerblick habe, nicht beantworten könnte.⁴² Der Zusatz “was aber schließlich doch nicht unwahrscheinlich gewesen wäre” bezieht sich satirisch auf die Folie der vorhersagbaren bürgerlichen Textschemata. Für dieses satirische Nicht-Wissen gibt es in der späteren Fassung kein Äquivalent mehr.

Es werden also nicht bloß die Namen der jetzt nicht mehr zeitgenössischen berühmten Autoren getilgt, sondern es wird der ganze hypothetisch-auktoriale Erzählstil aufgegeben. Dadurch bleibt eine Geschichte übrig, die der Aufgabe der Repräsentation widerstandslos Folge leistet. Die Texte sind ab jetzt thetisch, ohne dass ihnen die thetische Gewalt, die diese illustrierende Absicht *in actu* widerlegt, ins Gehege kommt. Der Schlusssatz, dass “selbst das musikalische Kunstwerk immer nur eine, und vielleicht nur zufällige Lösung aus der Fülle der zu Gebote stehenden Lösungsmöglichkeiten darstellt!” (KW 5: 44), wird eher unverständlich im Rahmen dieser realistischen Geschichte. Hier wird also auf ziemlich groteske Weise doch die “illusionistische Perspektive” heraufbeschworen, die dem Leser während des ganzen Textes verunmöglicht wurde. Die Novelle wird zu der faden Geschichte, die sie ursprünglich nicht erzählen wollte. Die “Methode” ist tatsächlich zu selbstdestruktiv, als dass sie sich auf längere Texte ausdehnen ließe. Gleichwohl präfiguriert die *Methodologische Novelle*, obwohl die Performativität der Auktorialität in späteren Texten viel domestizierter erscheint, wesentliche Aspekte von Brochs Stil, nämlich *die kommentierende Präsenz eines auktorialen Erzählers*, der im Mehr-Wissen gegenüber der beschränkten Figur die Handlung exemplarisch auf größere

Fragen hin deutet, und die *leitmotivisch-ironische Durchsetzung der Erlebten Rede*.

Schlussfolgerung

Im Gegensatz zu Barthes's Urteil kann die hyperbolische Auktorialität der *Methodologischen Novelle* sehr wohl als Beitrag zur Skriptibilität eines Textes verstanden werden. Die vom Poststrukturalismus verpönten Signale der Anwesenheit einer profilierten Erzählinstanz weisen auf jeden Fall eine größere Bandbreite auf, als mit dem Diktum der Lisibilität erfasst werden konnte. Angesichts der zur Diskussion stehenden doppelten Perspektive von Auktorialität und 'Tendenz' können wir daher zur folgenden vorsichtigen Einschätzung der Modernität Brochs kommen: Schmid-Bortenschlager betont "die tiefe Verwurzelung Brochs im 19. Jahrhundert, das noch einem Schönheits- und Harmoniebegriff verhaftet war, den die wirklich moderne Dichtung im 20. Jahrhundert, insbesondere auch das Broch-Vorbild Joyce, radikal ablehnt, Broch aber beibehält."⁴³ Zu diesem Schluss scheint vor allem eine Lektüre von Brochs poetologischen Texten Anlass zu geben. Andererseits kann der ironischen Redundanz und Verweisungsvielfalt in Brochs Werk eine subversive Funktion zugeschrieben werden: es handelt sich um

"une écriture caractérisée par une surabondance du signifiant, pour reprendre la formulation de Barthes {XE "Barthes"}, et qui correspond par conséquent à son concept du texte moderne; une écriture qui exécute le principe de la dissémination: la variation et l'enchaînement des signes est un élément beaucoup plus constitutif du texte que l'action ou le thème."⁴⁴

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass diese "surabondance" auch eine Folge der Spannung zwischen Geschichte und Diskurs ist. Lässt man das Licht der satirischen Konstellation der *Methodologischen Novelle* auf die späteren Werke, allem voran auf die Textstruktur der *Schlafwandler* fallen⁴⁵, so tritt ein Widerstand der Darstellungsmittel gegen sich selbst und gegen das Dargestellte zutage, die dieser letzten These zusätzliche Unterstützung verleihen könnte.

Die hier vorgeschlagene Analyse möchte Broch gegen den pauschalen Thesenroman-Verdacht wenn nicht in Schutz, so doch in vorübergehende Gewahrsam nehmen und zeigt, dass die Inskription von Brochs Ironie und

Auktorialität (zumindest in der frühen Phase) komplexer ist, als dies ein Teil der Forschung bisher wahrgenommen hat.

ANMERKUNGEN

- * Assistent für Forschung des Fonds für Wissenschaftliche Forschung – Flandern. Der Verfasser dankt Prof. Dr. Sigrid Schmid-Bortenschlager, Prof. Dr. Jaak De Vos, Prof. Dr. Benjamin Biebuyck und den Mitgliedern der Forschungsgruppe Deutsche Literatur (Universität Gent) für ihre wertvollen Kommentare.
1. Vgl. Wolfgang Freese/Karl Menges, *Broch-Forschung. Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorgangs* (München/Salzburg: Fink, 1977).
 2. Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Dynamik und Stagnation. Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos* (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1980), 244.
 3. Vgl. dazu Kessler, Michael: “Contradictio in adiecto? Hermann Brochs Votum für eine ‘totalitäre’ Demokratie.” In: Michael Kessler et al. (eds.), *Konflikttherd Toleranz? Analysen – Sondierungen – Klarstellungen* (Tübingen: Stauffenburg, 2002), 13–56.
 4. Koenraad Geldof, *Kritische Profielen. Opstellen over politieke filosofie, esthetiek en (Franse) literatuur* (Leuven: Peeters, 1999) 343–355: 233.
 5. Zur Problematisierung dieser Kategorie, siehe: Ansgar Nünning, “Renaissance eines anthropomorphen Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des implied author”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67 (1993), 1–25.
 6. Dorrit Cohn, “Optics and power in the Novel”, *The distinction of fiction* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999), 163–180: 179.
 7. Brochs Werke werden zitiert nach der von P.M. Lützelner herausgegebenen Kommentierten Werkausgabe, die im Suhrkamp-Verlag Frankfurt erschienen ist. Die Ausgabe wird im Text als KW zitiert, unter Angabe der Band- bzw. Teilbandnummer und Seitenzahl. Häufig verwendete Abkürzungen bedeuten: KW 1: Die Schlafwandler; KW 5: Die Schuldlosen; KW 6: Novellen; KW 13/1,2,3: Briefe. Alle Hervorhebungen und Deutungen in eckigen Klammern stammen vom Verfasser.
 8. Jean-Paul Sartre, “Monsieur François Mauriac et la liberté”, *Situations I* (Paris: Gallimard, 1947), 36–57: 57.
 9. Jean-Paul Sartre, “Qu’est ce que la littérature?”, *Situations II* (Paris: Gallimard, 1948), 103.
 10. Symptomatisch für diese Überstrapazierung der Kategorie: In *Jahrestage* ist das “aparte Wort”, das den Schüler “auf Flügeln tragen wird bis hinaus übers Abitur: der auktoriale Erzähler.” (1702) Zitiert nach: Uwe Steiner, “Das ‘Handwerk des Erzählens’ in Uwe Johnsons *Jahrestage*”, in: *Poetica* 32: 1/2 (2000), 167–202: 169.
 11. Uwe Johnson: “Berliner Stadtbahn”, in: *Berliner Sachen. Aufsätze* (Frankfurt: Suhrkamp, 1975), 20.

12. Eberhard Fahlke, *Die "Wirklichkeit" der Mutmaßungen. Eine Politische Lesart der Mutmaßungen über Jakob von Uwe Johnson* (Bern/Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1982), 156.
13. Fahlke 156.
14. Burkhard Niederhoff, "Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für eine friedliche Koexistenz", *Poetica* (2002), 1–21: 7 : "Beide Begriffe implizieren eine Beschränkung der erzählerischen Informationsvergabe und tun sich deshalb schwer mit dem Grenzfall des allwissenden Erzählens."
15. Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The ideological novel as a literary genre* (New York: Columbia University Press, 1983).
16. Suleiman 246.
17. Wie Anm.
18. Suleiman 247.
19. Suleiman 251f.
20. Gunnar Kaiser, "Über die Aufsatzsammlung 'Das Phänomen Houellebecq' von Thomas Steinfeld", *Literaturkritik*, Januar 2002; <http://www.literaturkritik.de/txt/2002-01/2002-01-0035.html>.
21. "Eine Aussage von allgemeiner Gültigkeit, als gnomischen Satz, dessen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit dadurch, daß er in ein personales Bewußtsein eingebettet wird, in seinem allgemeinen Gültigkeitsanspruch in Frage gestellt wird." (Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (Göttingen 1979), 252).
22. Wie Anm.
23. Eskandar Abadi, *Erzählerprofil und Erzähltechnik im Roman 'Der Zauberberg'. Eine Untersuchung zu Auktorialität und Perspektive bei Thomas Mann* (Münster: LIT, 1998), 37.
24. Abadi 143.
25. Jean-Paul Bier, "Wiener Chaophobie im Frühwerk Hermann Brochs", *Hermann Broch 1886–1986*. Herausgegeben von Jan Aler und Jattie Enklaar (Amsterdam 1987), 27–40: 39.
26. Bier 38.
27. *Prolepse*: "toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur." Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 65–282: 82.
28. Diese vor allem in der französischen Theoriebildung gebräuchliche Terminologie wurde von Todorov eingeführt, um zwischen der *inhaltlichen Ebene der Erzählung in ihrer Gesamtheit* ("histoire") und der *Vermittlungsweise der Erzählung, der Art und Weise ihres Gegebenseins* ("discours") zu unterscheiden.
29. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Fink, 1976), 233
30. Iser 237.
31. Rainer Warning, "Zur Leserrolle in Diderots *Jacques le fataliste*", *Rezeptionsästhetik* (München: Fink, 1975), 467–493: 468.
32. Monika Ritzer, *Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert* (Stuttgart 1988), 116.
33. Paul Michael Lützeler, *Hermann Broch - Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie "Die Schlafwandler"* (München: Winkler, 1973), 65.
34. Lützeler 65.

35. Lützeler 66. Zu einer mehr theoretischen Grundlegung der hier vorgeschlagenen *performativen* Betrachtungsweise des Literatur/Ethik-Konnexes, siehe auch: Gunther Martens, "Literature and ethics in a polycontextural society: Niklas Luhmanns Systems-theoretical perspective", *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*. Eds. Bart Keunen & Bart Eeckhout (Brussels: P.I.E-Peter Lang, 2001), 157–178.
36. Paul Michael Lützeler, "Die Novellen: Text und Intertext", *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000). 72–88: 76.
37. Lützeler (wie Anm. 44) 76.
38. Vgl. bereits Gunther Martens, "'Das Ganze ist das (Un)Wahre'. Broch und Musil im Spannungsfeld von Totalität und Fragment", *Recherches Germaniques* 28 (1998), 113–137: 118.
39. Ritzer (wie Anm.), 116–120.
40. Suleiman 245.
41. Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Bd. 3, ed. É. Marty (Paris: Le Seuil, 1994), 944.
42. Broch verwendet hier die Konvention des signalisierten Nicht-Wissens eines allwissenden Erzählers. Vgl. dazu Franz K. Stanzel, "Tom Jones und Tristram Shandy", *Henry Fielding und der englische Roman des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. Wolfgang Iser (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), 437–473: 439.
43. Schmid (wie Anm.), 173.
44. Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Hermann Broch, éthique et esthétique* (Paris: PUF, 2001), 146.
45. Ein solcher Versuch wird vom Verf. in der demnächst erscheinenden Monographie: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs 'Die Schlafwandler' und Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften': rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität* unternommen.

Gunther Martens. Born 1976. Ph.D., University of Gent. Postdoctoral Fellow of the Fund for Scientific Research - Flanders, German Department, University of Gent. Academic work: Ein Text ohne Ende für den Denkenden. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie in Robert Musils, *Der Mann ohne Eigenschaften*. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000). Forthcoming: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs 'Die Schlafwandler' und Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften': rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*. (Diss. Gent 2003); edited, with Clemens Ruthner: *Robert Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. (Bern: Peter Lang)