

ZERLINES GENUGTUUNG

Rezeptionssplitter von Mozarts ›Don Giovanni‹
in Hermann Brochs ›Die Schuldlosen‹

Von Oswald Panagl (Salzburg)

I.

Zufall oder Notwendigkeit?

„Die Entdeckung dieses Alterswerkes als dichterische, philosophische und zeitkritische Summe des Autors steht noch aus.“ Mit dieser Feststellung beschließt Paul Michael Lützeler, der Herausgeber der kommentierten Werkausgabe von Hermann Broch, seine Edition der ›Schuldlosen¹⁾. Dieser ›Roman in elf Erzählungen‹, im Dezember 1950 – also ein knappes halbes Jahr vor dem Tod des Schriftstellers – zugleich bei Weismann (München) und im Rhein-Verlag (Zürich) erschienen, spaltete in der Tat von Anfang an die Literaturkritik und ließ zwei Lager entstehen. Während die meisten Stimmen eher von einem Gelegenheits- (wenn nicht gar Verlegenheits-)Werk sprechen, hat etwa Hannah Arendt diese Spätprosa über die viel gerühmten ›Schlafwandler‹ gestellt und den Abschnitt „Die Erzählung der Magd Zerline“ als „eine der größten Liebesgeschichten, die ich kenne und mir persönlich vielleicht die liebste“, bezeichnet.²⁾

Hermann Broch war an dieser seltsamen Diskrepanz der Urteile nicht ganz unschuldig, ja hat ihr sogar nolens volens selbst zugearbeitet. Äußerungen wie „Grundsätzlich habe ich mich nach dem ›Vergil‹ (d. h. ›Der Tod des Vergil‹, 1945) für Dichtungsschluß entschieden“³⁾ zählen dazu. Dass in diesen Worten keine persönliche Koketterie liegt, erhärten andere Zeugnisse, die in die gleiche Richtung zielen: „Es ist meine Eitelkeit, und ich glaube eigentlich meine einzige, darauf

¹⁾ HERMANN BROCH, *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen. Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. von PAUL MICHAEL LÜTZELER; Bd. 5 (= Suhrkamp-Taschenbuch 2367), Frankfurt/M. 1994. Im Folgenden zit. mit nachstehender Seitenangabe.

²⁾ HANNAH ARENDT, zit. nach MANFRED DURZAK, *Hermann Broch* (= rm 50573), überarb. Neuausg., Reinbeck bei Hamburg 2001, S. 153. – Der vorzügliche Apparat dieses Bandes gestattet dem Leser weiterführende Recherchen.

³⁾ HERMANN BROCH, zit. nach DURZAK, *Hermann Broch* (zit. Anm. 2), S. 152.

hinzuweisen, dass die Dichterei für mich im Grund bloß Nebenbeschäftigung ist [...], die mich viel zu sehr von meiner Hauptarbeit abhält, als die ich meine mathematische Erkenntnistheorie betrachte.“⁴⁾ Noch deutlicher ist der Satz: „Ich habe eine tiefe Abneigung gegen alles, was Literatur heißt, mehr noch, ich wünsche nicht zu ihr gezählt zu werden, denn sie ist das Gebiet der Eitelkeit und Lüge schlechthin.“⁵⁾

Warum kehrte aber dann dieser merkwürdige Grenzgänger und Gratwanderer gerade mit dem hybriden Gebilde eines Novellenromans zur erzählenden Prosa zurück? Ein wichtiger Grund war sicher die Sorge um seinen nackten Lebensunterhalt. Es zählt zu den vielen Paradoxen der späten Biographie Brochs, dass der seit seiner Emigration (1939) in den USA, vorwiegend in New York und New Haven lebende Autor zwar 1950 als Kandidat für den Nobelpreis gehandelt und 1951 in die ›Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung‹ (Darmstadt) gewählt wurde, aber zugleich sein Dasein ständig an der Armutsgrenze fristete. Neben seinen Einnahmen an Tantiemen und gelegentlichen Stipendien war auch der 65-jährige noch auf sporadische Zuwendungen von Freunden oder Institutionen angewiesen. Er konnte sich weder eine Sekretärin noch Hilfspersonal für seinen Haushalt leisten. Und auch die alte Heimat hat sich gegenüber dem 1885 in Wien geborenen Schriftsteller recht schäbig verhalten. Das erwogene Ehrendoktorat der Alma Mater Rudolphina ebenso wie die Verleihung des Wiener Literaturpreises scheiterten letztlich am beinahe zynisch zu nennenden Argument, Broch sei „zu wenig ‚österreich-verbunden“.

Pointiert ließe sich über die letzten Jahre des Autors sagen: Er schrieb um sein Leben und arbeitete sich dabei zu Tode. Broch konstatierte dazu mit bitterer Ironie, „dass ich mich allmählich frage, ob ich mich in der Frühe noch lebendig in meinem Bett vorfinden werde (und sehr erfreut bin, wenn ich es dann tue).“⁶⁾ Wenige Wochen vor seinem Tod am 30. Mai 1951 vermerkt er sarkastisch: „Ich habe mir nun glücklich eine Herzattacke angeeignet, war im Spital, bin halbwegs wieder repariert und infolgedessen im Begriff, die zweite Attacke vorzubereiten.“⁷⁾ Positiv formuliert lautet die Botschaft hingegen: „Ich möchte so gerne 300 Jahre alt werden“⁸⁾ oder „Ich trage noch Material für drei weitere Lebenswerke in mir.“⁹⁾ Die Quintessenz seines letzten Arbeitsprogramms ist als tiefe Auseinandersetzung mit dem Tod zu begreifen: „Seiner Absolutheit, die die einzige Absolutheit der Realität und der Natur ist, muß eine Absolutheit entgegengeworfen werden, die, vom Willen der Menschen getragen, die Absolutheit der Seele, die Absolutheit der Kultur zu schaffen befähigt ist.“¹⁰⁾

⁴⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 158.

⁵⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 164.

⁶⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 161.

⁷⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 163.

⁸⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 164.

⁹⁾ Ebenda.

¹⁰⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 161.

Eine letzte tragische Pointe: Broch stirbt wenige Tage vor einer lange geplanten Europa-Reise, die ihn an die Darmstädter Akademie und zu seinen Verlegern hätte führen sollen.

Wenn sich der Autor 1949 auf Anfrage seines Verlegers entschließt, den geplanten Sammelband mit Gedichten, Essays und wiedergedruckten Novellen zu einem originären Werk mit neuen Texten auszubauen und aufzuwerten, ist er sich des ästhetischen Problems, ja des eigenen Wortbruchs durchaus bewusst: „Ich mache nun ein Kunstwerk, dessen Frivolität sich lediglich durch zwei Handlungen legitimiert, nämlich (1) durch die Verachtung des Literaturwerkes und seiner Überschätzung als ‚heilige Kunst‘; (2) durch die restlose Akzeptierung dieser Heiligkeit, allerdings nur während des Arbeitsprozesses.“¹¹⁾

Was der Autor für eine rasch erledigte, mehr redaktionelle denn schöpferische Arbeit gehalten hatte, beschäftigt ihn nunmehr über ein Jahr (1949/1950). Denn auch an den bereits vorhandenen Texten, Gedichten wie Erzählungen, ist vieles zu verändern, gilt es Brücken und Bindeglieder herzustellen, müssen die handelnden Personen miteinander verklammert werden. Vor allem aber fehlt Broch an der zentralen Aussage des neuen Buches, die er in den eigenen Werkkommentaren so formuliert: „Die Haupthandlung der ›Schuldlosen‹ spielt um das Jahr 1923 und zeigt jene Grundstimmung, die das Hochkommen Hitlers ermöglicht hat.“¹²⁾ An anderer Stelle präzisiert der Autor, nachdem er den radikalen Wertverlust, den Zerfall sozialer Bindungen sowie Einsamkeit als Signatur der Zeit nach 1918 ausgemacht hat:

Und eben [...] aus der Vereinsamung ergibt sich das fürchterliche Phänomen des modernen Lebens, die ‚Schuld‘ des neuen Menschen, seine Kainshaftigkeit: bis zur Selbstauflösung gegen sich selber gleichgültig, ist er ohneweiters auch bereit, den Nebenmenschen auszulöschen.¹³⁾

Der Titel ›Die Schuldlosen‹ bedient sich also der alten Stilfigur der Ironie, freilich in einer besonders subtilen Lesart. Denn sobald Schuldhaftigkeit zu einer generellen Zeiterscheinung ausartet, wird sie zugleich zu einer diffusen und amorphen Lebenshaltung, die das Individuum freisetzt und kaum noch belastet.

II.

Leitlinien und Seitenpfade

Der Roman ›Die Schuldlosen‹ gliedert sich in eine Präambel („Parabel von der Stimme“) und drei symmetrisch angeordnete Hauptteile. Die „Vor-Geschichten“ und die „Nach-Geschichten“ weisen jeweils einen lyrischen Vorspann („Stimmen 1913“ bzw. „Stimmen 1933“) sowie zwei novellistische Texte auf: „Mit schwacher

¹¹⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 152.

¹²⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 151.

¹³⁾ BROCH, zit. ebenda, S. 155.

Brise segeln“ und „Methodisch konstruiert“ vs. „Steinerne Gast“ und „Vorüberziehende Wolke“. Das schwere Mittelstück „Die Geschichten“ wird erneut mit Versen („Stimmen 1923“) eingeleitet und besteht im Kern aus sieben Erzählungen: „Verlorener Sohn“, „Ballade vom Imker“, „Die Erzählung der Magd Zerline“, „Die vier Reden des Studienrats Zacharias“, „Ballade von der Kupplerin“, „Erkaufte Mutter“.

Einzelne Werkteile reichen, wenigstens in den Erstfassungen und im verwendeten Material, bis in die frühe Schaffenszeit Brochs zurück: So entstand „Eine methodologische Novelle“, der Vorgängertext von „Methodisch konstruiert“, bereits im Frühjahr 1917. Die Arbeit an den „Stimmen 1933“ und der „Parabel von den Stimmen“ wiederum profitiert von der Beschäftigung des Autors mit dem Chassidismus und seiner Lektüre der Kabbala in den Jahren 1920/21.

Im Jahr 1933 plant der Schriftsteller erstmals einen Novellenroman, der sich rund um die Erzählung „Vorüberziehende Wolke“ ranken soll: Das totalitäre System in Deutschland und die Entstehung des Austrofaschismus in Österreich bilden den politischen und zeitkritischen Hintergrund dieses Vorhabens, das er aber zugunsten aussichtsreicherer Projekte wieder aufgibt. Als sich 1948/49 erneut das Konzept eines Novellenromans abzeichnet, greift Broch auf einen Teil der älteren Texte zurück, überarbeitet sie gründlich und gibt einigen von ihnen neue oder retuschierte Titel. Da eine bloße Adaptierung und Verfertigung des vorhandenen Materials den Schriftsteller nicht befriedigt, entschließt er sich zur Abfassung neuer Prosa. Aus den beabsichtigten drei oder vier werden schließlich sechs Geschichten, darunter „Steinerne Gast“ und „Die Erzählung der Magd Zerline“, die vor allem das gewichtige Zentrum der endgültigen Roman-Version stützen und erhellen.

Broch war von anderen Charakterzügen abgesehen auch ein Pragmatiker und ein geschickter Herold in eigener Sache. So hat er im Jahre 1950 nicht weniger als vier mehrseitige Darstellungen abgefasst, die unter wechselndem Titel (›Inhalt und Darstellungsmethode der ‚Schuldlosen‘, ›Probleme und Personen der ‚Schuldigen‘, ›Die Handlung, ›Entstehungsbericht) wertvolle interpretatorische Quellen für die Erschließung von Hintergrund und Werkintention darstellen. Sie waren als ‚Trailer‘ und Werbetexte in eigener Sache vorgesehen, sollten vor allem ausländische Verlage für eine Übersetzung des Romans interessieren. Einzelne Kommentare fanden, zunächst in gekürzter Fassung, als Anhang sowie auf dem Schutzumschlag der Erstausgabe ihren Platz. Den Aufschlusswert dieser Selbstdeutungen wollen auch wir für die folgenden Kapitel dieses Beitrags, allerdings mit der gebotenen hermeneutischen Vorsicht, zu nützen suchen.

Im zeitlich ersten Kommentar „Inhalt und Darstellungsmethode der ›Schuldlosen“ führt sich Hermann Broch so ein:

Der Autor ist Mathematiker, Philosoph und Dichter. Der Roman ‚Die Schuldlosen‘ ist mathematisch in der Präzision der von ihm aufgezeigten Zusammenhänge und ihrer Seelenmechanik, philosophisch in der Bemühung um die Aufdeckung neuer Realitätsschichten, dichterisch in seiner Zuwendung zum Menschlichen und in den Bildern, mit denen er die Menschengestalt einfängt. (301)

Der Inhaltsangabe stellt er einen Satz voran, der nur scheinbar paradox ausgefallen ist: „Die Handlung ist von so komplizierter Einfachheit, dass ihre Wiedergabe nicht einfach ist“ (ebenda). Und in der Tat benötigt der Verfasser drei volle Druckseiten dafür. Um Platz zu sparen und dennoch den Gang der Ereignisse nachzuzeichnen oder in Erinnerung zu rufen, halten wir uns an die knappe Darstellung von Jürgen Eyssen in ›Reclams Romanführer¹⁴⁾:

Der reiche holländische Diamantenhändler A. ist sich des Verlusts der menschlich-sittlichen Bindungen schon nicht mehr bewusst; allein und gleichgültig schlägt er sich durchs Leben. Während der Inflation mietet er sich bei der Baronin Elvira W. ein, die in einer Art romantischen Wachtraums, bewacht von ihrer langjährigen Magd Zerline und tyrannisiert von ihrer frigidem, sadistischen Tochter Hildegard, der Frucht einer kurzen Liebe mit einem Herrn von Juna (Juan), dahinlebt, und verstrickt sich so bald in eine Netz böser Beziehungen. Denn die vitale Zerline, die nach ihrer Herrin die Begünstigte des Herrn von Juna war, beherrscht dank ihrer Unentbehrlichkeit die beiden Frauen, voll Neid und Haß, weil nicht sie, sondern die Baronin das Kind vom gemeinsamen Geliebten empfangen durfte. Erkennend, daß ihre Alleinherrschaft bedroht ist, lenkt sie A. von Hildegard und einer eventuellen Heirat mit ihr auf die kleine Wäscherin Melitta ab, die aber durch einen Racheakt Hildegards zum Selbstmord getrieben wird. A. kauft auf Zerlines Rat für die Baronin das „Alte Jagdhaus“, wo Zerline und Herr von Juna sich einst getroffen hatten.

Nach vielen Jahren mahnt ein seltsamer Gast, der Imker und Holzfäller Leberecht Endeguth, Melittas Ziehvater, wie der steinerne Gast in Mozarts ›Don Giovanni‹, A. an die schuldhaften Verfehlungen seines Lebens. „In einer durchgängigen Gleichgültigkeit“ erkennt A. seine große persönliche Schuld, die zugleich auch die Schuld seiner ganzen Generation ist. Stellvertretend für alle wählt er den Freitod. Zerline aber mischt wenige Tage später der Baronin einen zu starken Schlaftrunk und sieht sich am Ziel ihrer Wünsche: im Besitz des „Alten Jagdhauses“. Das zeitpolitische Geschehen wird durch die Figur des Studienrats Zacharias vermittelt, der in seiner geistigen Urteilslosigkeit widerstandslos den Schlagworten demagogischer Politiker verfällt. Am Ende des Buches schreitet dann das einsam gewordene Fräulein Hildegard über den Schloßplatz, auf dem die Hakenkreuzflagge weht.

III.

Wegweiser und Wasserzeichen

Die Bezüge zum Thema und neuzeitlichen Mythos von Don Juan nicht bloß allgemein, sondern in der Gestaltung von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper auf das Textbuch von Lorenzo da Ponte zeigen sich in Hermann Brochs Novellenroman ›Die Schuldlosen‹ auf mehreren Ebenen: in Merkmalen der Handlung, in einigen Namen der handelnden Personen, endlich auch in authentischen Zeugnissen des Autors. Gerade die Kommentare und Erläuterungen aus dem Erscheinungsjahr weisen mehrfach und in wechselndem Wortlaut in diese Richtung.

Das Manuskript ›Die Handlung‹ vom Oktober 1950 erwähnt und relativiert zugleich die Nähe zu dem berühmten Bühnenwerk:

¹⁴⁾ Reclams Romanführer, hrsg. von JOHANNES BEER, 3. Aufl. Stuttgart 1966, Bd. 2, S. 108f.

Für einen bloß flüchtigen Blick mag es scheinen, als sei das Ganze auf dem opernbezogenen Dreieck Elvira – Zerline – Don Juan (Herr v. Juna) aufgebaut; tatsächlich wird ja gezeigt, wie die Aufforderung ‚Komm auf mein Schloß mit mir‘ sich nach fünfzig Jahren auswirkt. Doch das ist nur das Kernstück der Gesamtkonstruktion, die – ein Gemälde von sozusagen vielschichtiger Einfachheit – in dem Läuterungsweg des jungen A. zuerst im Zusammentreffen mit der märchenentstiegigen Melitta, dann mit der Mythenfigur des ‚Imkers‘, die tiefste Bedeutungsebene erreicht. (321)

Sollte da die Anknüpfung an das Opernsujet heruntergespielt worden sein, um im Genre eines Werbetextes die anderen Züge und Eigenheiten des Werkes umso stärker hervorzuheben? Immerhin wird im Kapitel „Die Darstellungsmethode“ des längeren und tieferschürfenden Manuskripts vom April 1950 die generell opernhafte Attitüde der Handlung deutlicher hervorgehoben:

Der Abkürzungs-Absicht gemäß wurden die Geschehnisse in einer Weise gelenkt, dass sie (wie der Imker) zu mythosähnlichen oder – da es sich hier um einen bürgerlichen Bereich handelt – zu opernhafte Situationen führen, also Typus-Charakter annehmen. Das wird schon in der ersten Geschichte angedeutet und kommt auch in den gewählten Namen und Bezeichnungen wie Steinerner Gast, Elvira, Zerline, Juna (Juan) zum Vorschein, wobei das Thema einer alternden Zerline und ihrer Erinnerungen an das einstige Verhältnis mit Don Juan eine kleine Nebenarabeske des Buches bildet. (309)

Überprüft man den gesamten Text auf Motive, Momente und Anspielungen, die in dieses Bild von Mozarts Oper als Folie oder Bezugsrahmen passen oder auch nur auf die Klangwelt zurückgreifen, so ist die Ausbeute überraschend reich. Schon im lyrischen Präludium „Stimmen 1913“ treten musikalische Metaphern und Gleichnisse an mehreren Stellen hervor: „Und neunzehnhundertdreizehn hat sich's so vollzogen / mit leerem Seelenlärm und opernhafter Geste [...]“ – „die Spiegelung des Kosmos in des Dreiklangs Ruhe, in seinen langsamen Auflösungen und Einmütigkeiten. Und eben dies war Europas Würde.“ – „Und nun zeigt sich jählings, dass alles zugleich ist, verbindungslos die Bilder, unbeweglich vor Raschheit, kaum mehr Symbol, Endliches und Unendliches auf einmal, drohend lockend die Dissonanz“ (18).

In der ersten Novelle „Mit leichter Brise segeln“ werden das Verhalten eines jungen Paares und seine Gefährdung durch eine dritte Person in der Opernwelt angesiedelt: „Und ein paar Spannen von ihnen entfernt, etwa über ihrem Tisch schon, kaum viel weiter dahinter, fließen die atmenden Stimmen zusammen, einander sich zu vermählen. Das ist das Wesen eines Liebesduetts“ (22). – „So ein elender Mist, was die redeten. Die Toten sollen aus den Gräbern kommen, um sie zu töten. Der Komtur. Der Steinerner Gast. Das gibt's nur in der Oper, meine Herrschaften, und da nur im Don Juan“ (25). Und das Attribut *steinern* setzt sich gleichsam fest und wirkt im sprachlichen Ausdruck mehrfach nach. „Der Mensch an der Bar bleibt ungerührt, bleibt steinern ungerührt und spricht weiter mit der Kassierin [...]“ (28f.); „Das war seine Rache für die Namenlosigkeit –, steinerne Verachtung“ (29); „und dann [...] setzt er sich in Bewegung, kommt in steinerne Entschlossenheit näher, unabänderlich unentfliehbar [...] dem Nebentisch zusteuern“ (31). Selbst eine imaginierte Schussattacke wird mit musikalischen Bildern illustriert: „Der Revolver

knackt. Die Instrumente werden gestimmt, denkt der junge Mann, und wenn alle Stimmen zusammenklingen, dann ist der Augenblick des Todes da“ (30).

Die zweite Geschichte „Methodisch konstruiert“ wählt in der einleitenden Reflexion über den exemplarischen Gehalt des Kunstwerks das Beispiel der Musik und ihrer Terminologie. „So gilt es in der Musik, in ihr vor allem, und so müsste, ihr gleichend, auch ein erzählendes Kunstwerk in bewusster Konstruktion und Kontrapunktik aufgebaut werden können“ (23).

Voll von Reminiszenzen und Assoziationen, die im Handlungsgefüge von Mozarts Bühnenstück zusammenlaufen, stecken die beiden Texte „Die Erzählung der Magd Zerline“ und „Erkaufte Mutter“. In beiden Fällen müssen hier ausgewählte Beispiele das komplexe Netzwerk andeuten. So heißt es vom Verführer im ominösen Jagdschloss: „Er kann nicht lieben, er kann bloß dienen, und in jeder Frau, die er trifft, dient er der einen, die es nicht gibt, und die er lieben könnt, wenn es sie gäb, so aber nichts ist als ein böser Geist, der ihn knechtet“ (113). – „Trotzdem war ich froh, wie er freigesprochen ist, der Herr von Juna, und noch froher war ich, dass er ohne Dank an mich und ohne Abschied sich sofort davongemacht hat, um sich außer Landes, ich glaub in Spanien, eine Bleibe zu suchen“ (118) – „Dort hätte der Herr von Juna sich keine Frauensammlungen anlegen können. Ein unkomfortables Leben hat der gehabt“ (122). Soweit ein kurzer Blick auf Zerlines Rapport!

In der Novelle „Erkaufte Mutter“, die mit der Übersiedlung von Andreas, Baronin Elvira und Zerline in das nunmehr erworbene Jagdschloss endet, formt sich der Abschied für den Protagonisten zum Operntableau. „Schlußszene einer Oper, dachte A., sogar einer tragischen Oper, bestenfalls einer tragikomischen“ (228) – „Das war der Sinn dieser Opernszene, jeder Opernszene: im Augenblick der Konstatierung nicht-seiend zu werden und doch im Seienden zu verharren! Und er, ein nackter, vielknochiger, vielgelenker Mensch, dennoch eine Opernmarionette unter den mehrteiligen Kleidern, die auf ihm saßen, er bewegte sich auf die Gruppe zu“ (229).

Besonders der Text „Steinerner Gast“ wirkt passagenweise wie eine Paraphrase oder Variation, dann wieder als eine Parodie jener Szene bei Mozart, in der der Komtur Don Juan bzw. Don Giovanni bei seinem Gastmahl aufsucht und letzte Rechenschaft fordert. Gerade die inhaltlichen Unterschiede – Andreas ist ein geruh-samer Einsiedler geworden, der Alte ist „geisthafter Träger einer neuen Weltsicht“ (Broch) – machen die Anklänge an das Vorbild besonders reizvoll. „Dann hörte man seine Schritte, schwere, regelmäßige, unterbrechungslose Schritte, als ginge der Mann nicht durch schollenhaften Tauschnee, sondern auf festem Boden“ (253) – „Und wir sind uns darüber klar, oder zumindest schon recht klar, dass deine Zeit um ist, und dass wir uns damit beschäftigen sollten, ja beschäftigen müssten [...] oder nicht?“ (258) – „Da streckte sich die Greisenhand, die in schweradriger Mächtigkeit auf der Tischplatte gelegen hatte, ihm entgegen, und er berührte sie. Und obwohl sie kalt und hart war wie Diamant, erschrak er nicht“ (272).

Rezente Forschung aus den letzten zweieinhalb Jahrzehnten hat die Rolle der Musik und Operndramaturgie für Hermann Brochs Schaffen auch an anderen Beispielen nachgewiesen und dokumentiert. So schreibt Sigrid Schmid-Bortenschlager

in einem eigenen Abschnitt ihres Buches ›Dynamik und Stagnation‹ zu diesem Thema: „Die Musik nimmt im Denken Brochs einen breiten Raum ein, und zwar als Kunst, die die Zeit in Raum wandelt und sie so ‚begreifbar‘ macht, damit die Angst vor dem Tod überwindend.“ Besonders wichtig ist dabei die Funktion der „Musik als Symbol der Zeitaufhebung“¹⁵⁾. In ihrer Monographie ›Die Doppelfunktion des Irrationalen in Hermann Brochs Roman ‚Die Schuldlosen‘¹⁶⁾ sieht Heidi Knipe ein Kurzkapitel „Die Symbolebene der Oper“ vor, das sie mit einer klaren Aussage einleitet: „Broch setzt den Begriff des Opernhaften mit verlogener Romantik und verantwortungsloser Abkehr von der Problematik der Wirklichkeit gleich.“

In einem Sammelband aus dem letzten Dezennium¹⁷⁾ widmet György M. Vajda seinen Beitrag generell dem Thema ›Donjuanismus bei Hermann Broch‹. Endlich hat schon Paul Michael Lützeler, der Editor der kommentierten Werkausgabe, in der „Entstehungschronologie“ der ›Schuldlosen‹ (Anhang, S. 347) auf Spuren des Don-Juan-Themas im früheren Schaffen Brochs hingewiesen: so etwa in der Erzählung ›Ophelia‹ und im ›Filsmann‹-Projekt der dreißiger Jahre.

IV.

Bezugsraster und Deutungsmuster

Was schon beim ersten unvoreingenommenen Lesen des Romans auffällt, sind die Namensentsprechungen zwischen wichtigen Figuren der Novellen und Personen der Mozart-Oper. Am deutlichsten ist diese Parallele wohl bei Zerline, die als geheimes Zentrum der Handlung sogar im Titel einer Geschichte vorkommt. Die eingedeutschte Endung (gegenüber originalem *Zerlina* im italienischen Libretto) entspricht wohl dem Eindruck deutschsprachiger Aufführungen während der Wiener Jahre des Schriftstellers. Im Falle der Baronin als (im Sinne früher Inszenierungen) eher passiver Herrin der dominanten Magd schwankt Broch selbst zwischen den Schreibungen *Elvira* und *Elvire*. Darin auch ein Indiz für eine leichte Verfremdung und Irritation zu sehen, legt die Benennung des etwas schattenhaften, nur in den Erzählungen präsenten „Herrn von Juna“ nahe. Diese umgestellte, aber leicht zu enträtselnde Namensform (*Juan* wird durch Metathese der Schlussbuchstaben zu *Juna*) mag zugleich als Reimbildung zu *Luna* gelten, einem immerhin aus Opernlibretti (Verdi, ›Il trovatore‹; Pfitzner, ›Palestrina‹) bekannten spanischen Grafengeschlecht. Der „steinerne Gast“ wird zwar an keiner Stelle explizit mit Mo-

¹⁵⁾ SIGRID SCHMID-BORTENSCHLAGER, *Dynamik und Stagnation*. Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos (= Salzburger Beiträge 2; Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 81), Stuttgart 1980, S. 87.

¹⁶⁾ HEIDI KNIPE, *Die Doppelfunktion des Irrationalen in Hermann Brochs Roman ›Die Schuldlosen‹*, Frankfurt/M. und Bern 1978.

¹⁷⁾ Hermann Broch. *Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Akten des Internationalen Symposions Hermann Broch, 15.–17. September 1996, József-Attila-Universität, Szeged, hrsg. von BERNÁTH ÁRPÁD, Tübingen 1998: GYÖRGY M. VAJDA, *Donjuanismus bei Hermann Broch*, ebenda, S. 153–160.

zarts Komtur gleichgesetzt, doch lassen sein Lebensalter und die Rolle als Todesbote wohl keinen Zweifel offen.

Doch wie verfahren wir mit den anderen Gestalten des Romans, die weder nach ihrer Bezeichnung noch auf Grund ihrer dramaturgischen Funktion unmittelbar auf die Figurenkonstellation der Oper bezogen werden können. Ehe wir resignieren und uns mit Brochs Kommentar beruhigen, das Don-Juan-Motiv mache eben nur *ein* Strukturelement der Handlung aus, sei ein anderer Weg versucht, der sich gleichfalls auf Zeugnisse des Autors berufen kann.

A(ndreas), Zacharias, Hildegard und Melitta gehören einer neuen, jungen Generation an und sind daher durch ihr Lebensalter von den Merkmalen der Mozart-affinen Person abgegrenzt. Sie gehören also einer Periode an, in der die Welt des Herrn von Juna nur mehr wenig gilt und sein berüchtigtes „Altes Waldhaus“ vom Ort der Verführung zu einem idyllischen Ruhesitz für behäbige Bürger geworden ist.

Andreas, in den frühen Kapiteln durchaus ein Mächtegern-Galan, ist „wohlbewandert in den abstrakten Gelddschungeln der Welt, im Irrgarten des Finanzkolonialismus, ein sehr geschickter Geschäftemacher, trotzdem von einer fast knabenhaften Schüchternheit und Sensibilität“ (315). Er teilt so die Signatur seiner Zeitgenossen: „in Einsamkeit und Gleichgültigkeit eingesperrt, sozial wie erotisch in keinem oder höchstens in einem pervertierten Kontakt mit dem Nebenmenschen, bar jedes Mitleids, bar jeder Liebe, bar aller Weisheit“ (305). Hat dieses Umkehrbild eines Don Giovanni auch seinen Leporello? Der Studienrat Zacharias, der sich Andreas aufdrängt, von ihm aushalten lässt und in eine Art von Abhängigkeit gerät, bietet sich da als Kandidat an: „der Zwischenschicht halb-proletarischen Mittelstandes entstammend, also spezifischer Spießler, geduckt vor allem, was oben ist, dafür auf jeden trampelnd, der sich unter ihm befindet“, also Repräsentant eines Menschenschlages der „allüberall im gleichen Nebel von Opportunismus und Moralschlagworten lebt“ (315). Hildegard ist die heimliche außereheliche Tochter der Baronin Elvira und des Herrn von Juna. Dieses prekäre Erbe und der Umgang mit der Liebesaffäre der Mutter belasten ihre Existenz. Auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bezogen, heißt das:

Sie gehört jener aristokratisch-bürgerlichen Generation an, die mit dem Zusammenbruch des kaiserlichen Deutschland in ein soziales Niemandsland, in die Einsamkeit einer schon vorher abgerissenen Tradition geraten ist, und hier, gänzlich auf sich selbst gestellt, hier, wo alles noch gehemmt und doch schon freigegeben ist, einen neuen Anfang finden soll, den es für sie nicht mehr gibt; was übrig bleibt, sind verlogene Gefühle, verbogene Triebe und Langeweile. (315)

In der letzten Novelle treffen wir sie als ältliches Fräulein, das die Kirche besucht.

Am schwersten haben wir es mit Melitta, der Lichtfigur und Sympathieträgerin, die naiv an der ersten Liebeserfahrung tödlich scheitert, das heißt zynisch verraten und brutal ermordet wird:

Im Gegensatz zu den so realitätsfesten Nebelmenschen und deren Undurchsichtigkeit ist bei Melitta alles durchsichtig; sie ist sozusagen ein Bauernkind der Großstadt, also eine Märchengestalt [...] und kein Wunder ist es, daß das Märchenkind sich im Realitätsnebel verliert und in ihm zugrundegehen muß. (315)

Ein subtiles Wortspiel bindet sie an ihren Ziehvater, den sie Großvater ruft: „die Biene“, was der Name ursprünglich bedeutet, gehört zur Gestalt des „Imkers“, dem späteren Steinernen Gast, der „berufen sein mag, die terroristische Menschheits-epoche zu überwinden und an ihre Stelle wieder die der ewigen Absolutheit des moralischen Gebots zu setzen“ (315f.). Sollen wir auch Melitta in das Personal von Mozarts Don Giovanni zu integrieren suchen? Dann könnte sie Züge einer idealisierten Zerlina („ein Bauernkind der Großstadt“), aber auch Merkmale der Donna Anna (unerwecktes Gefühlsleben, starke Bindung an den ‚Vater‘) tragen.

Aber vielleicht führt dieser Gedanke schon zu weit. Denn Brochs Rezeption von Mozarts Oper will weder ein Abziehbild der Bühnenhandlung liefern noch überträgt sie deren ‚Plot‘ mit allen Momenten und Konstellationen pedantisch genau in ein neues Zeitalter. Die schriftstellerischen Verfahren, die der Autor dabei anwendet, sind Analogien, Allusionen, Teilidentitäten, bisweilen auch nur schwer fassbare Mystifikationen. Was sich dem Leser auf der Spurensuche schließlich anbietet, ist eher ein Kaleidoskop, bisweilen nur ein Vexierbild. Denn vorrangiges und ausdrückliches Ziel von Hermann Broch in diesem Roman ist und bleibt es, den Zeitgeist an Epochenschwellen heraufzubeschwören, „um daraus die Handlungsweise der Protagonisten zu entwickeln und erklärbar zu machen, darüber hinaus aber um den vielleicht ergründbaren Sinn des Gesamtgeschehens aufzuspüren“ (304). Mozarts ›Don Giovanni‹ mit seinem Libretto, seiner Dramaturgie und seinen Personen ist ihm für dieses Vorhaben ein wichtiges Vorbild und willkommenes Instrument. Das Bühnenwerk, mit dessen Bekanntheit der Autor immer wieder spielt, ist zweifellos mehr als eine wohlfeile Arabeske. Es liefert – in Bestätigung und Widerspruch – immer wieder Versatzstücke und Bauteile, die man freilich nicht für das Ganze nehmen sollte.

V.

Zwei Bilder der Zerline

Das Bauernmädchen Zerlina ist bei Mozart keine Primadonna, aber auch keine echte Nebenrolle. Der Komponist schenkt ihr zwei besonders schöne Arien, und außer ihrer Präsenz in vielen Ensembles darf sie mit dem Titelhelden das vielleicht bekannteste Duett der Opernliteratur singen: „Là ci darem la mano“ – „Reich’ mir die Hand mein Leben“. Sie vereint Naivität mit Raffinesse, paart gesundes Selbstbewusstsein und Mitgefühl. Herz und Verstand sind bei ihr fast immer im Einklang. Zweifellos eine liebenswürdige Person, der die Sympathien zufliegen und die uns Don Giovannis erotisches Feuer verständlich macht.

Theodor W. Adorno hat diese Figur besonders ins Herz geschlossen. Sein kurzer Essay ›Huldigung an Zerlina‹¹⁸⁾ verschmilzt objektive Fakten mit subjektiven Eindrücken zu einer sehr persönlichen ästhetischen Liebeserklärung:

¹⁸⁾ THEODOR W. ADORNO, *Moments musicaux*. Neu gedr. Aufsätze 1928–1962 (= edition suhrkamp 54), Frankfurt/M. 1964.

Zerlinas Musik klingt, als dränge sie durchs offene Flügelfenster in den weiß und goldenen Saal des 18. Jahrhunderts. Sie singt noch Arien, aber deren Melodien sind schon Lieder: Natur, deren Hauch den Bann des zeremonialen Wesens löst und doch noch von den Formen umfungen ist, geborgen beim verblassenden Stil. [...] Sie ist keine Schäferin mehr und noch keine citoyenne. Sie gehört dem Augenblick dazwischen, und an ihr geht flüchtig eine Humanität auf, die unverstümmelt wäre vom feudalen Zwang und geschützt vor bürgerlicher Barbarei. [...] Ewig ist sie als Gleichnis der Geschichte im Stillstand. Wer in sie sich verliebt, meint das Unaussprechliche, das aus dem Niemandsland zwischen den kämpfenden Epochen mit ihrer silbernen Stimme tönt.

Die gefühlstarke Botschaft und behutsame Diagnose dieses Albumblatts könnten vor Hermann Brochs Magd Zerline nicht bestehen. Heidi Knipe konstatiert in ihrem Buch zu den ›Schuldlosen‹ (s. o.): „Das kleine unbedeutende Bauernmädchen Zerline wird zur Hauptfigur des Romans und sieht als Erbin des ‚Alten Jagdhauses‘ im Alter endlich ihre Machtträume in Erfüllung gehen.“¹⁹⁾ Der Romanautor selbst charakterisiert sie so:

Seit mehr als dreißig Jahren steht sie bei der betagten, beiläufig mit ihr gleichaltrigen Baronin Elvira F. im Dienste ... Sie ist ein Ur-Weib, triebstark, ohne sich ihre Triebe zu verheimlichen, eifersüchtig, machthungrig, willenskräftig, sehr ihres Fräutums bewusst und geschlechtsstolz, ebendarum aber auch an ihrer untergeordneten sozialen Stellung leidend, und von diesem Ressentiment ist ihr Charakter weitgehend bestimmt, da ihre unzweifelhaft vorhandene, recht bedeutende Klugheit sich daran in eine Art Sklavenschlauheit verbogen hat. (301)

Und er fügt an anderer Stelle hinzu:

zwar die menschlich gradlinigste und reichste Figur unter den von vorneherein zu Verbogenheit und Armseligkeit Verurteilten, dennoch in Verbogenheit, Selbstsucht und Mitleidlosigkeit ihnen gleichend. (305)

Also ist auch sie eine „Schuldlose“, in des Wortes zweischneidiger, mitunter zynischer Bedeutung, vom Autor besonders auf den Zeitgeist und das Klima des Nationalsozialismus gemünzt!

Am Ende des Kapitels „Steinerner Gast“ heißt es von Zerline nach ihrem „Herrschaftsantritt“ im Alten Jagdhaus: „Sie trug all die neuen Kleider, die ihr von A. im Laufe der Jahre geschenkt worden waren und die sie in den Truhen verstaubt gehabt hatte, und sie hielt sich Dienstboten“ (278). Der Höhepunkt der Karriere einer Sozialaufsteigerin, „A Servant-Maid’s Progress“ im verfänglichen doppelten Wortsinn, ist erreicht: Denn sie hatte nicht bloß alle erotischen Konkurrentinnen und den neuen Hausherrn überlebt, sondern dabei auch kräftig nachgeholfen. Keine Identifikationsfigur also, keine Adressatin von Huldigungstexten, aber eine Art von *femme fatale* in Schürze und Arbeitskittel. Dazu eine Person, die sich auch an Mozarts Operngestalten rächt: an Don Juan, der nur mit ihr gescherzt hat, an Elvira, die im unrechten Augenblick daherkommt, an Masetto, der ihr nur ein bauerliches Dasein bieten kann. Zerlines späte Genugtuung!

¹⁹⁾ KNIPE, Die Doppelfunktion des Irrationalen (zit. Anm. 4), S. 38.