
Sebastian Kirsch

»...eine dichte Cellonblase,
gespannt von Bergspitze zu Bergspitze«

Zu einer environmentalen Neulektüre von Hermann Brochs »Verzauberung«

Streitfall *Bergroman*

Kein anderer seiner Romane bereitete Hermann Broch größere Mühe als die niemals abgeschlossene, in drei Fassungen vorliegende *Verzauberung*.¹ Zu Beginn der dreißiger Jahre konzipiert, war dieser *Bergroman* (so Brochs inoffizielle Bezeichnung) als literarische Analyse der Massenwirkung Hitlers geplant, die zugleich eine Vielzahl mythen- und religionsgeschichtlicher Bezugnahmen integrieren sollte. Eine Rohfassung stellte Broch schon 1936 fertig; im Exil ab 1938 und bis zu seinem Tod im Mai 1951 sollte er diese aber immer nur neu umarbeiten. Noch im März 1951 ließ er seinen Verleger wissen: »*Bergroman*: plage ich mich entsetzlich, gräßlich und fürchterlich, und es ist sehr die Frage, ob ich's überlebe. In Kürze kriegst du die ersten Kapitel.«² Schlusspunkt eines endlosen Wechselbades aus selbstquälerischen Äußerungen, guten Vorsätzen und plötzlichen Erfolgsmeldungen.

Was bis zum Ende im Status »unentschiedener Entscheidung« verblieb,³ spaltet auch die Leserschaft seit je. Allerdings betreffen die Probleme weniger das Unzugängliche dieser sicherlich sperrigen literarischen Hinterlassenschaft des 20. Jahrhunderts. Der wichtigste Streitpunkt ist vielmehr eine häufig gespürte, unheimliche Nähe der Broch'schen Faschismusanalyse zu ihrem Sujet selbst. Schon der Schauplatz des Romans, der im Milieu eines bäuerlichen Bergdorfes angesiedelt ist, sowie die zu Grunde liegende »Alpenkomposition«⁴ führten zu Unbehagen, wenn nicht zum Befund der »prekäre(n) Nähe zu nationalsozialistischen Naturkonzepten.«⁵ Hinzukommen wenig vertrauenserweckende Selbstkommentierungen Brochs, die den Roman im Umfeld seiner zeitweiligen Überlegungen zur Möglichkeit eines »neuen Mythos« ansiedeln. Auf der anderen Seite hat man schon früh versucht, den *Bergroman* als Vorläufer der Anti-Heimatliteratur zu retten; auch jüngst sind bedenkenswerte Aufsätze erschienen, die ihn als Versuch würdigen, »gefährliche« Diskurse umzuschreiben: zeitübliche Tiefensemantiken etwa oder eben Tendenzen der Remythisierung.⁶

Auch der vorliegende Essay steht nicht auf der Seite derer, die Brochs Romanversuch als Rückzug in »extreme geistige Provinz« abtun.⁷ Stattdessen lässt er sich

von den Fragen leiten, woran Broch hier eigentlich arbeitete und was von seiner unabgeschlossenen, vielleicht sogar unabschließbaren Auseinandersetzung mit dem Massenphänomen Hitler noch oder gerade heute zu lernen wäre. Speziell drei zusammenhängende Motive Brochs sollen in diesem Sinn neu beleuchtet werden: Erstens seine spezifische Arbeit am Thema des Opfers, zweitens sein Rekurs auf die (Vor-)Geschichte der griechischen Tragödie (wie öfter gezeigt wurde, übermalt der *Bergroman* auch die *Bakchen* des Euripides);⁸ und drittens soll ein bestimmter technikphilosophischer Einsatz Brochs betrachtet werden, der sich von heute aus als Reaktion auf den epochalen Aufstieg einer »environmentalen Macht« erweist.⁹ In allen drei Punkten wird sich zeigen, dass Broch durchaus wegweisend Fragen aufwarf, die Theoriebildung und philosophische Diskurse auch der jüngeren und jüngsten Zeit bewegt haben, wie zeitgebunden auch immer manche seiner Instrumentarien waren.

Zur Erinnerung zunächst eine grobe Skizze des Szenarios: Das Geschehen, das über die rückblickenden Aufzeichnungen eines Landarztes und damit nachträglich vermittelt wird, dreht sich um den Wanderarbeiter Marius Ratti, der die Bewohner des abgeschiedenen Alpendorfs am fiktiven Berg Kuppron schrittweise in seinen Bann zieht. Ratti ist augenscheinlich eine Hitler-Figur, als solche aber auch der Prototyp eines sogenannten »Inflationsheiligen«, wie sie seit der Jahrhundertwende und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum auftraten. Was diese Wanderprediger verkündeten, beruhte auf einer undeutlichen, eklektizistischen Mixtur zeittypischer Heilsangebote und zivilisationskritischer Lebenslehren: Theosophie, Homöopathie und Lebensreform ebenso wie völkische Erweckung, Neupaganismus und Vegetarismus. Diese Zutaten prägen denn auch Rattis erratische Predigten, obgleich er auch von profaneren Motiven geleitet scheint. So kommt er immer wieder auf das sagenhafte Goldvorkommen im Kuppron zurück, das er mit seiner Wünschelrute lokalisiert haben will. Dabei hatte es einst in der Gegend tatsächlich einen Goldbergbau gegeben, der, wie Brochs Romanexposé von 1936 verrät, »wahrscheinlich schon prähistorische(n)« Ursprungs war, den man wegen »Unrentabilität« aber bereits im 17. Jahrhundert eingestellt habe (V, 373).

Rattis Treiben eskaliert in zwei Mord- bzw. Lynchakten. Zuerst wird unter seinem Einfluss ein junges Mädchen des Dorfes, Irmgard, bei einem örtlichen Kirchweihfest erstochen. Der Mord ist als Opferritual gestaltet und geschieht im Beisein und unter den anfeuernden Rufen der tanzenden Dorfbewohner, auch des Erzählers selbst. Außerdem gelingt es Ratti, den örtlichen Radiohändler und Landmaschinenagenten Wetchy zum Sündenbock für den Ritualmord zu machen. Wetchy steht deutlich für die Technisierung des Bergdorfes, mithin für die Kollision von Moderne und traditionellem Landleben. Mit seiner Außen-

seiterposition unter den Bauern ist aber auch auf die Rolle der Juden in der Hitler-Bewegung angespielt. Am Ende entgeht Wetchy knapp einem Pogrom; er verlässt das Dorf und wird im Gemeinderat durch Ratti ersetzt.

An der Oberfläche mag all das nun zunächst wie eine etwas umständliche Hitler-Parabel wirken, der man deutlich anmerkt, dass sie in den Anfangsjahren der NS-Herrschaft und zudem aus österreichischem Blickwinkel konzipiert wurde. Die Lektüre führt indes schnell in ein dichtes, bezugsreiches, teils esoterisch anmutendes Motivgeflecht: Broch überblendet drei verschiedene Ebenen: ein Verfahren, das an seine vielkommentierten Ausführungen über eine »Simultan-Ästhetik« anknüpft und hier offenbar mit der Absicht verschränkt ist, den Faschismus als mehrdimensionales und tiefenstrukturelles Phänomen zu erfassen.¹⁰ Die erste dieser drei Ebenen ist bestimmt durch Brochs massenpsychologische Interessen, wie er sie ab 1939 in seiner *Massenwahntheorie* weiter verfolgte: Ausdrücklich sollte die *Verzauberung* »das deutsche Geschehen mit all seinen magischen und mystischen Hintergründen, mit seinen massenwahnartigen Trieben« (V, 389) aufdecken. Die zweite Ebene ist dagegen durch die Antike-Reflexion geprägt, zu der neben dem Tragödien-Rekurs auch die Auseinandersetzung mit älteren Kultpraktiken gehört, an erster Stelle dem eleusinischen Demeter-Kult. Und die dritte Ebene der *Verzauberung* könnte man ihre »Landschafts-Ebene« nennen. Sie hat, da sie sich durch eine Auseinandersetzung mit dem Genre des Bergromans definiert, einem Kernstück der austrofaschistischen Blut-und-Boden-Literatur, auch die größten Schwierigkeiten ausgelöst.

Die drei Kernmotive, auf die ich mich konzentrieren werde, korrespondieren nun mit je einer dieser drei Ebenen. Massenpsychologie und Opferdiskurs, Antike-Reflexion und Tragödientheorie, Landschafts-Ebene und Environmentalisierung bilden dabei spezifische thematische Paare. Andererseits greifen sie aber auch immer ineinander und sind nicht sauber aufzutrennen. Wenn ich im Folgenden die drei Paare gesondert und Schritt für Schritt in Augenschein nehmen werde, ist dies also lediglich Gründen der Übersicht geschuldet.

Masse und Opfer

Es ist offensichtlich, dass die *Verzauberung* enge Verbindungen zu Brochs *Massenwahntheorie* unterhält, einem anderen seiner Lebensprojekte, das unbeendet blieb und das ebenfalls in eigenwilliger Simultaneitäts-Methodik diverse philosophische, soziologische und theologische Begrifflichkeiten mischt.¹¹ Vordergründige Parallelen zwischen dem Romanversuch und dem Torso der *Massenwahntheorie* entdeckt man schnell; sie ergeben sich schon aus Brochs

(an sich wenig überraschendem) Befund, dass »dämonische Demagogen« vom Schlege Rattis sich die »Angstkräfte« von »panikisierten Menschen« zu Nutzen zu machen wüssten (MW, 301). So ist der zeittypische Angst-Hintergrund in Brochs Bergdorf denn auch mit Händen zu greifen: Der Erzähler berichtet von einem Börsenbetrug, dem das Dorf während der Inflationsjahre zum Opfer gefallen sei. Damals »gaben einige Schwindler vor, den Bergbau im Kuppron wieder beleben zu wollen, und weil sie nicht bloß Aktien ausgeben konnten, bauten sie hier die beiden Villen und ein Stück der Seilbahn, die nach Plombent hinunterführen sollte. Aber weiter ist die Sache natürlich nicht gediehen« (V, 23). Und der Holzknecht Suck nennt exemplarisch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs als gigantischem Modernisierungsschub, der nicht nur mit dem Aufstieg der Masse als neuem Sozialkörper zusammenfiel, sondern auch das (väterliche) Generationenprinzip in die Krise stürzte: »Was ist schon ein Krieg ohne Pferde? Ein Dreckkrieg ist so etwas... aber mein Vater war ein Reitersoldat, ein Kavallerist, und der hat bei Novarra noch richtig Krieg geführt...« (V, 52) Wenn das Bergdorf auf der ersten Ebene eine Chiffre Deutschlands und Österreichs ist, so steht also im Vordergrund, dass dort die schubartige Entwicklung der Massengesellschaft im frühen 20. Jahrhunderts in besonders angstauslösender Weise mit vormodernem, noch immer mit dem Bodenprinzip liiertem Gesellschaftsmaterial zusammentraf.

Auch andere Nachbarschaften zwischen *Verzauberung* und *Massenwahntheorie* sind leicht zu entdecken. Vor allem wird in den zwei Handlungssträngen um Irmgard und Wetchy das Motiv einer regressiven »Triebauslebung in archaisch-infantilen Ekstaseformen« (MW, 301) aufgegriffen, zu der laut *Massenwahntheorie* der Demagoge die panikisierten Massen aufzustacheln weiß. Allerdings beruhen die beiden »Wahn-Ausbrüche«, die zur Vertreibung des Landmaschinenagenten und zum Mord an dem Mädchen führen, auf zwei erheblich verschiedenen Mechanismen – und damit beginnt es, komplizierter zu werden.

Mit der Wetchy-Episode schildert Broch eine klassische Sündenbock-Geschichte. Diese liest sich wie ein Seitenstück zu den einschlägigen Passagen der *Massenwahntheorie*, die die Logik des Pogroms auf die Austreibung eines Sündenbocks zurückführen, mit der Begründung, dass sich »der Fremde, möge er noch so harmlos sein, stets noch am geeignetsten erwiesen« (MW, 323) habe, um ein Objekt exterminatorischer Energien abzugeben. In der Literatur zur *Verzauberung* hat man Brochs Rekurs auf das Sündenbock-Muster häufiger mit René Girards bekannten Theorien der »Opferkrise« und des »mimetischen Begehrens« assoziiert.¹² Allerdings birgt dies die Gefahr, die eigenständige Logik der zweiten »Massenwahn«-Szene zu verdecken. Der Irmgard-Mord hat nämlich nichts mit einer Sündenbock-Logik zu tun (weswegen dieser Handlungsstrang

von der Antisemitismus-Parabel auch abgesetzt ist). Vielmehr gibt Ratti die Tötung des Mädchens als entsöhnende Vermählung mit dem Boden und dem Berg aus, die weder auf die Behauptung noch auf die Projektion von Schuld zielt. »Ein schuldiges Opfer ist keine Sühne, unschuldig muß das Opfer sein« (V, 268), predigt er vor dem Mord.

Auf den ersten Blick scheint diese Differenzierung nun auch in der *Massenwahntheorie* ein Pendant zu haben. Dort unterschied Broch nämlich zwei »magische Schichten der Seele« und schrieb: »Lynchakte, Pogrome, Hexenverbrennungen sind auf einer ersten Schicht direkte Schädlingsverfolgung, auf einer zweiten jedoch Menschenopfer zu Ehren des erzürnten Gottes« (MW, 391f.). Trotzdem wird dieser Motivkomplex im Roman anders und umfassender behandelt. In der Szene, in der Ratti die Dorfbewohner bei der Kirchweih zum Opfermord verführt, sattelt er nämlich auf ein bestehendes Dorfritual auf. Laut Broch ist es ein »naiv-bäuerliche[s] Spiel« und ein »christianisiertes Heidenfest der Bergleute« (V, 378), dessen christlicher Firmis indes stark blättert und das im 20. Jahrhundert überhaupt »zu einem recht kümmerlichen Fest geworden ist« (V, 88). Wenn Rattis Entstellung des Rituals sich auch als dessen Revitalisierung auszugeben vermag, geht es Broch also offenbar um den Surrogat-Charakter des Faschismus, der ja in der Tat an den Schwundstufen traditioneller Bindsysteme anzusetzen und ihre freiwerdenden Affektwerte für seine Zwecke umzufunktionalisieren wusste.

Insgesamt handelt es sich um eine zweiteilige Veranstaltung, die mit einer Frühlingsprozession zum Berg beginnt, genannt der »Steinsegen«. Die Dorfleute küren hier alljährlich ein Mädchen des Dorfes zur »Bergbraut« (diesmal ist es Irmgard), die unter den Gesängen der Gemeinde symbolisch mit einem Drachen vermählt wird, der mit dem Berg selbst assoziiert ist. Sodann wird die Bergbraut von einer Art Georgsritter wieder befreit, und zum Herbstbeginn ein halbes Jahr später führt sie offenbar den Kirchweih Tanz an. Dieser findet in der Nähe eines keltischen Opfersteins statt und gipfelt in einem Opferspiel, zu dem die Dorfbewohner als Geister und Teufel maskiert erscheinen. Es ist dieses Opferspiel, das Ratti zu einem Mord verkehrt.

An dieser Konstruktion, auf die Broch viel Mühe verwandt hat, möchte ich nun vor allem zwei Aspekte hervorheben. Erstens ist das gesamte »Bergbraut-Spiel« zwar deutlich als »sublimiertes« Menschenopfer ritualisiert gestaltet. Dieses hat aber durchaus nicht jenen »erzürnten Gott« zur Grundlage, den die zitierte Stelle aus der *Massenwahntheorie* als Adressaten des Menschenopfers annahm. In Brochs Exposé heißt es vielmehr: »Das alte Menschenopfer-Ritual schimmert dabei mit aller Deutlichkeit durch, der Dank an die Mächte der Erde, welche die Goldschürfung gestattet haben, und wenn auch die einstigen Götter nun

zu Teufeln, Hexen und Geistern reduziert [sind], sie zeigen doch noch immer ihre große Macht, so daß dem Zuschauer gruselt« (V, 378). Der Sinn sowohl des Spiels als auch des zu Grunde liegenden Opfers liegt also primär darin, der Erde und ihren Göttern Dank abzustatten. Erst Ratti wird dagegen den Dank durch Sühne ersetzen, etwa wenn er vor dem Mord predigt: »Erde, du hast es zugelassen, daß Maschinen über deinen Boden dahingehen, daß deine Frucht von Agenten verschachert wird und daß die Tennen schweigen. Allzu viel Fremde hast [du] genährt und behütet. Erst das Blut deines Kindes wird dich, oh Erde, wieder reinwaschen« (V, 275). Diese Worte laden das Dorfritual völkisch auf, indem sie die zu bedankende Erde zu einem besudelten Boden machen, der plötzlich gegen das Fremde und auch gegen die Technik zu verteidigen ist: Komponenten, die zuvor überhaupt keine Rolle spielten. Und zugleich stülpt Ratti dem Ritual mit dem Sühne- und Reinigungsgedanken eine vorher ebenfalls nicht oder allenfalls in schwacher Ausprägung vorhandene *Zweck-Mittel-Relation* über. Mit einer Unterscheidung, die man dem deutschen Begriff »Opfer« nicht ansieht, die aber im Französischen oder Englischen wohlbekannt ist, ließe sich darum präzisieren, dass Ratti ein *sacrifice* in ein *victime* verwandelt: Ein Opfer (*sacrifice*), das zunächst einmal als Medium der Bezugnahme auf eine wie immer definierte heilige (*sacre*) Schwellensphäre verstanden werden kann, wird von ihm mit einem äußerlichen Zweck ausgestattet und zudem zum gemeinschaftsbildenden, gegen die »Fremden« gerichteten Instrument umgeformt.¹³

Daraus folgt auch der zweite Aspekt, der hier interessiert. Als Spielart eines *sacrifice* verweist Brochs Bergbraut-Ritual nämlich direkt auf das mythologische Motiv des »Jungfrauenopfers«: einen Opfertyp, bei dem ein junges Mädchen in heiratsfähigem Alter aus der Gemeinschaft der Normalsterblichen heraustritt und mit göttlichen, kosmischen oder anderweitigen nicht-menschlichen Kräften »vermählt« wird. (Auch die christliche Marien-Legende steht noch in der Tradition dieses Opfertyps.) Broch hat dabei sein synthetisches Ritual aus diversen Versatzstücken montiert und geschichtet: heidnisch, keltisch, christlich; Prozession, Kirchweih, fastnachtlicher »Mummenschanz«. Vor allem aber hat er ihm die Folie der eleusinischen Mysterien unterlegt, die der griechischen Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin Demeter gewidmet waren und vermutlich ab 1500 vor Christus gefeiert wurden. Dieses kultische Fest, das zu den wichtigsten panhellenischen Feiern überhaupt gehörte und dessen Geschichte erst im Jahr 395 nach Christus endete, hatte seinerseits zwei Teile, die auf Frühling und Herbst fielen. Sein mythologischer Bezug war die Entführung der Demeter-Tochter Persephone (bzw. Kore) durch Hades im Herbst sowie ihre Rückkehr zur Erde mit Frühlingsbeginn; entsprechende Szenen wurden während einer Prozession nachgestellt, bei der bis zu 3000 Menschen von Athen zum 22 km entfernten

Demeter-Heiligtum von Eleusis zogen. Zu Recht hat man Brochs ›Bergbraut‹ darum immer wieder als austrifizierte Persephone-Variante gelesen.

Damit ist man eigentlich schon bei der zweiten, ›antiken‹ Ebene der *Verzauerung*. Allerdings ist noch zu fragen, warum eigentlich ein Roman über den ›Massenwahn‹ des 20. Jahrhunderts dem auf den ersten Blick abseitigen Thema des Jungfrauenopfers überhaupt solches Gewicht beimisst. Nachvollziehbarer wird dies, wenn man an die Faszinationsgeschichte erinnert, die dieses Opfermotiv in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert erlebte. So hatte es etwa schon Igor Strawinskys epochemachendem Ballett *Sacre du printemps* von 1913 zu Grunde gelegen, auf dessen skandalträchtige Uraufführungschoreographie durch Vaslav Nijinsky Broch durchaus angespielt haben könnte: Immerhin vollzieht sich der Tanz, der in Irmgards Ermordung gipfelt, »unter einer zunehmenden, merkwürdig maschinellen Schweigsamkeit« (V, 257). Die Erkundung des *sacrifice* als Akt einer auf nichts berechneten Selbstentgrenzung war des Weiteren ein Kernmotiv der ›Sakralsoziologie‹, wie sie, anknüpfend an Marcel Mauss' Arbeiten der zwanziger Jahre, zwischen 1937 und 1939 von George Bataille, Roger Caillois und Michel Leiris am *Collège de Sociologie* betrieben wurde. Ebenso kennen die entstehenden massenkulturellen Ikonographien des 20. Jahrhunderts das Motiv des Jungfrauenopfers; man denke nur an die entsprechenden Szenen aus *King Kong* (1933).

Brochs Formulierung von der »maschinellen Schweigsamkeit« des Kirchweihanzes deutet aber auch schon an, was den fast schon epistemologischen Wert des Opfermotivs für diese Zeit ausmacht. Denn die merkwürdige und natürlich unheimliche Opferfaszination kann ihrerseits als Reaktion auf jene Entgrenzungserfahrung verstanden werden, die die Technisierungs- und Industrialisierungsschübe seit der Jahrhundertsschwelle mit sich führten. Vor allem ein Element des zeittypischen Opferdiskurses macht dies deutlich: Regelmäßig wird in diesem nämlich die Zerreißungserfahrung betont, die das *sacrifice* als Berührungform mit Kräften und Energien bedeutet, die die Handlungsmacht des Subjekts und überhaupt die einzelne Lebensform unabsehbar übersteigen und die man traditionellerweise ›heilig‹ nannte. Es ist also präzise, wenn der Erzähler, als er unmittelbar nach dem Irmgard-Mord im Bergwald den »unkraut-umwucherten Betonsockel« der abgestürzten Seilbahn mit ihren abgerissenen Drähten erblickt, in Gedanken ein »Heidentum des Blutes« und ein »Heidentum der Technik« gleichsetzt (V, 286). Später wird hierauf noch zurückzukommen zu sein. Zunächst aber sollen Brochs Bezugnahmen auf die griechische Antike betrachtet werden.

Dionysos und Demeter

Brochs Antike-Diskurs entfaltet sich primär in der Auseinandersetzung mit zwei Theorien (genauer: mit deren Wirkungsgeschichte), die im Umfeld des Nationalsozialismus eine zwiespältige Rolle spielten. Zum einen ist dies Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in der die »dionysische Erregung« einer tanzenden Menschenmenge als »Verzauberung« bezeichnet wird und die mithin schon im Titel des Romans aufgerufen wird.¹⁴ Und zum anderen bezieht Broch sich auf Johann Jakob Bachofens berüchtigte Spekulation über ein vorzeitliches *Mutterrecht* (1861), das im Zuge der patriarchalen Umgestaltung der griechischen Gesellschaft ausgelöscht worden sei. Speziell die Demeter-Bezüge des Romans verweisen auf Bachofen und dessen Deutung der »demetrischen Weihen« als kultischen Ausdrucks des Mutterrechts.

Nun ist wohlbekannt, dass gerade in den ersten Jahren des NS-Staates eine trivialisierende Nietzsche-Rezeption allgegenwärtig war, in der die Verklärung des »Dionysischen« und generell des »Tragischen« eine unrühmliche Rolle spielte. Im Fall Bachofens indes muss man vielleicht noch einmal daran erinnern, dass das *Mutterrecht* seit den zwanziger Jahren zu einer Lieblingstheorie lebensphilosophischer, rationalismuskritischer und jugendbewegter Strömungen in all ihrer Ambivalenz avanciert war.¹⁵ Mit Blick auf Broch ist zudem festzuhalten, dass Bachofens suggestives Drei-Stufen-Modell, dem zufolge zwei vorgeschichtliche matriachale Stadien durch die jüngere »Paternität« abgelöst wurden, zwar längst diskreditiert ist; dennoch lieferte es eine Reihe von Stichworten, die, herausgebrochen aus der spekulativen Konstruktion und teils auch *contre cœur* (denn Bachofen selbst feierte die Ablösung des Mutterrechts als Fortschritt) zu Schlüsselmotiven der Ethnologie und der Altertumforschung werden sollten. An erster Stelle ist dies die Infragestellung der Ursprünglichkeit und Überzeitlichkeit patrilinearere, also um väterliche Erbfolgen und Autoritätsfiguren zentrierter Gesellschaften: Wenn es heute selbstverständlich ist, dass es zwar nicht die »Mütterherrschaft«, wohl aber matrilineare und matrifokale Sozietäten und darüber hinaus diverse Mischsysteme gab und gibt, so geht diese Erkenntnis auch auf Bachofen zurück. Aber auch die Erforschung »prä-klassischer« Kult- und Opferpraktiken erhielt durch Bachofen Impulse. Zum Beispiel unterlief sein spekulatives Drei-Phasen-Modell als *triadisches* Schema den stereotypen Dualismus zwischen »barbarischen« Menschenopfern und deren Überwindung im Patriarchat. Phänomene wie den Demeter-Kult, der im Narrativ des *Mutterrechts* zum mittleren, sogenannten »tellurischen Stadium« gehört, deutete Bachofen nämlich bereits selbst als matriachale »Zivilisierung« realer Menschenopfer, die er im ersten, »chthonisch-hetärischen Stadium« ansiedelte: eine Konstruktion,

die, trotz aller Problematik, die Möglichkeit einer differenzierteren Sicht auf vorklassische Kultpraktiken eröffnete. Von hier führt ein Pfad zu der eben auch bei Broch zu findenden Einsicht, der zufolge das Opfer als *sacrifice* nicht auf die fundierende Mordtat oder das ›Urverbrechen‹ am (Ab-)Grund der Gemeinschaftsbildung zu reduzieren ist, sondern zunächst einmal eine Berührungsform mit dem unverfügbaren Heiligen oder Fremden darstellt.

Die suggestivste und zugleich umstrittenste Bachofen-Referenz der *Verzauberung* betrifft nun deren zentrale Frauengestalt, die als weiblicher Gegenpol Rattis fungiert, die dessen wachsendem Einfluss jedoch machtlos gegenübersteht. Es handelt sich um ›Mutter Gisson‹, eine naturmystische Heilkundlerin, die zudem als Großmutter Irmgards direkt mit ›Bergbraut‹ und *sacrifice* verkoppelt ist. Mehr noch: Broch hat Gisson tatsächlich als Demeter-Paraphrase angelegt und sie zudem mit Zügen Kybeles ausgestattet, der aus dem asiatischen Raum stammenden *magna mater* oder ›großen Göttermutter‹. Deswegen hat aber auch Ratti auf dieser Ebene ein antikes Pendant. Als Gegenspieler von Demeter/Kybele erscheint er nämlich als Wiedergänger des Dionysos selbst, der mit dieser in eine Art Ritualkonkurrenz eintritt. Konkreter, gelingt es Ratti-Dionysos, neben dem *sacrifice* noch zwei weitere antike Kult-Träger für seine Zwecke um- und überzucodieren: das Mänadentum und den Chor. Das Mänadentum insofern, als die ›Bergbraut‹ Irmgard in der *Verzauberung* selbst als Mänade erscheint, die von Ratti ihrem demetrischen Bezugsraum entrissen und einer regelrechten Gehirnwäsche unterzogen wird. So entwickelt Irmgard sich zu einer ganz besonders fanatischen Ratti-Anhängerin, die, als dieser ihr den Opferstein als Brautbett anpreist, sogar ihrer eigenen Ermordung zustimmt. Und auch der Chor taucht vorwiegend im Umfeld des Kuppron-Rituals auf: Von der Frühlingsprozession, die als »singende Schar« (V, 103) zum Berg zieht, über den »Chor« aus Mücken und Schnaken, der bei der Kirchweih als »Dunstglocke« die Tanzenden umgibt (V, 257) bis hin zum »Geisterchor« (V, 268) der Dörfler, die als Teufel und Hexen maskiert zum Opferspiel erscheinen. Insofern bildet das Dorf selbst einen Chor, der im Zuge des Romangeschehens zu Dionysos überläuft.

All dies impliziert nun natürlich eine extrem negative Einschätzung von Dionysos, die sicherlich primär auf die nationalsozialistische Verherrlichung des ›dionysischen Menschen‹ zielt, und mit ihr auf das entsprechende Nietzsche-Verständnis. Trotzdem ist noch mehr im Spiel, denn die Kontrastierung von Demeter und Dionysos bezeichnet auch jene Stelle, an der sich Broch auf Bachofen stützt. Genauer gesagt, übernimmt Broch einen bestimmten Zug der Bachofen'schen Darstellung, von der er dann aber auch in entscheidender Weise abweicht. Dieser Punkt führt zu den Aspekten von Brochs Antike-Rekurs, die ich besonders herausstellen möchte, und soll darum etwas genauer ausgeführt werden.

Zuerst zu dem, was Broch übernimmt: Bachofen deutete den Aufstieg der Dionysos-Kulte ab dem 6. vorchristlichen Jahrhundert als eklatantes Krisensymptom der Mutterrechtsgesellschaften. Ausschlaggebend hierfür ist die Tatsache, dass – selbst wenn Dionysos mit seiner dezidiert weiblichen Anhängerschaft, den Mänaden (oder »Bakchai«) als »der Frauen Gott« (Bachofen) erscheinen mag¹⁶ – zu seiner Verehrung auch ein ausgeprägter Phallus-Kult gehörte, den die ansonsten sehr ähnlichen demetrischen Kultformen in diesem Ausmaß nicht gekannt haben dürften. Aus Bachofens Sicht besteht die historische Rolle der Dionysos-Kulte darum letztlich darin, ältere rituelle Formen aus ihrem »mutterrechtlichen« Grund zu lösen und in den Einflussbereich des Paternitätsprinzips zu ziehen. Oder präziser, hatte gerade der Dionysos-Kult für Bachofen das Potential, am Übergang von der »mittleren« mutterrechtlichen Phase zum Patriarchat mitzuwirken, barg mit seinen »orgiastischen« Aspekten aber auch die Gefahr, einen Regress auf die erste »hetärische« Stufe und damit auf die Ebene realer Menschenopfer einzuleiten.¹⁷ Zieht man hiervon die überholten, den dialektischen und evolutionistischen Schemen des 19. Jahrhunderts geschuldeten Vorstellungen ab, so bleibt, dass Bachofens Intuition auf eine mutmaßliche Neubewertung männlicher Zeugungsfähigkeit in der Schwellenzeit des 6. Jahrhunderts aufmerksam macht. Für das »klassische« griechische 5. Jahrhundert ist jedenfalls belegt, dass dort eine neu entdeckte Geschichtsmächtigkeit der Stadtstaaten zunehmend mit der Behauptung phallischer Potenz verschmolzen wurde. Eines der bekanntesten Resultate dieses Prozesses war die harte Binnenteilung der Stadt in die »männliche« *polis* und den »weiblichen« *oikos* (von der sich noch die moderne Unterscheidung einer »öffentlichen« und einer »privaten« Sphäre ableitete). Aber auch generell lässt sich sagen, dass die neuartige Phallus-Zentrierung dieser Schwellenzeit mit der Verfestigung jener zweiwertigen, in Binaritäten voranschreitenden Logik einherging, die noch dem modernen Rationalismus zu Grunde lag. Dass dieser Umbruch aber auch eine Neuausrichtung älterer kultischer Formen mit sich bringen musste, ist nicht von der Hand zu weisen. Dionysos wiederum trägt in diesem Kontext Züge eines »verschwindenden Vermittlers«,¹⁸ der letztlich mit einem sich herausbildenden Phallosentrismus solidarisch ist, auch wenn er dessen exzessiv-transgressives Anderes darstellt. Und vielleicht kann man in dieser Doppelagentschaft sogar ein Motiv für die Institutionalisierung der »Großen städtischen Dionysien« (und damit der Tragödie) an der Schwelle zur klassischen *polis* überhaupt sehen.¹⁹

Dieses Motiv übernimmt Broch also von Bachofen. Worin liegt aber die Abweichung? In der Literatur zur *Verzauberung* führte Brochs suggestive Überblendung Gissons mit Demeter/Kybele häufiger zu der Behauptung, er habe sein Bergdorf überhaupt als Matriarchat oder »Gynaikokratie« im Sinne Bachofens konzipiert,

die dann von Ratti erobert wird. Bei genauem Hinsehen kann davon aber keine Rede sein. Zum Beispiel führt der Landarzt Gisson wie folgt ein:

Bei Frauen so starker Art empfindet man es stets als Ungehörigkeit, daß sie des eigenen Namens verlustig werden, statt ihn auf Tochter und Enkelstochter und Aber-Enkelstochter zu vererben. Indes, im Falle der Gissons, der in mancher Beziehung als ein Ausnahmefall zu betrachten ist, ist der Name Gisson von »Mutter Gisson«, wie sie allgemein genannt wurde, so restlos aufgesaugt, so restlos übernommen worden, daß man gar nicht auf den Gedanken kommt, es müsse doch einmal auch einen männlichen Träger dieses Namens gegeben haben [...]. (V, 34)

Diese Worte machen unmissverständlich klar, dass das (zudem christlich geprägte) Bergdorf patrilinear organisiert ist, die matrilineare »Ausnahme« also, trotz der hervorstechenden Position Gissons, als eine Art »inneres Außen« *insistiert*. Wenn die *Verzauberung* mit Gissons Tod und zugleich mit Rattis Machtübernahme endet, fällt die Faschisierung des Dorfes darum gerade nicht mit dem Untergang des Matriarchats zusammen. Vielmehr handelt es sich um die Niederlage eines mutterrechtlichen *Sedimentes* in einer Vater-Gesellschaft, deren Aszendenzmodell indes seinerseits in einer historischen Krise steckt: Man denke nur noch einmal an Sucks Geschichten über seinen Vater, den Reitersoldaten, und den Weltkrieg als »Krieg ohne Pferde«, die er übrigens ausgerechnet am Ostersonntag erzählt, dem höchsten christlichen Festtag. Kurzum: Im Unterschied zu Bachofen entfalten sich bei Broch die dionysischen Verzauberungskräfte in einer Krise der Vaterordnung, und nicht des Matriarchats.²⁰

Dieser Punkt ist aus verschiedenen Gründen entscheidend. Zunächst betrifft er Brochs Einschätzung des Faschismus im 20. Jahrhundert. Denn dessen Siegeszug wird, sofern Ratti als Dionysos-Double erscheint, von Broch zwar mit jenem »phallischen« Umbruch überblendet, der den Übergang zur klassischen Antike flankierte; als Auswuchs einer krisenhaften Vaterordnung erscheint er aber zugleich als Bewegung, die gleichsam am anderen Ende dieser Geschichte, wenn nicht als deren Resultat operiert. Das Projekt Ratti-Hitlers entpuppt sich insofern als mörderischer Versuch, in der entscheidenden historischen Krise »männlicher« Gründungsenergien noch einmal an der Wiedererrichtung phallischer Macht zu arbeiten. Nebenbei bemerkt, scheint Broch die Vergeblichkeit dieses Unterfangens mit zu nennen, wenn im Dorf über Rattis Impotenz spekuliert wird (was diesen auch wieder deutlich von Dionysos unterscheidet und zu dessen buchstäblich verkürztem Imitat macht) (vgl. V, 174).

Aber noch ein zweiter Aspekt folgt aus Brochs verschobenem Bachofen-Rekurs. Die Betonung des demetrischen Bezugsraums macht die *Verzauberung* nämlich auch zu einer Art Gegenentwurf zur *Geburt der Tragödie* in Romanform, der etwas

ins Spiel bringt, das in Nietzsches, auf die Paarung Dionysos-Apoll zentriertem Antike-Bild verloren zu gehen droht. Einerseits lenkt Broch dabei den Blick auf szenische »Vorgänge«,²¹ die historisch der institutionalisierten Tragödie des 5. Jahrhunderts vorauslagen und die tatsächlich in geringerem Maß mit jenen phallischen Ökonomien verbunden gewesen sein dürften, die erst die *polis* der klassischen Ära verfestigte. Andererseits erlaubt der Rekurs auf die eleusinischen Mysterien aber auch, den Blick auf die Tragödie des 5. Jahrhunderts selbst zu verrücken. Denn anders als Nietzsche, der in sämtlichen Tragödienhandlungen »nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus« erblickte,²² anders auch als alle stereotypen Erzählungen vom »dionysischen Ursprung« der Tragödie, erinnert die *Verzauberung* letztlich an jene nicht-dionysischen Ursprungsherde, die für das Theater des 5. Jahrhunderts ebenfalls ausschlaggebend gewesen und in diesem neue Verbindungen eingegangen sein müssen. Das finale Opferspiel des Kuppron-Rituals, von dem Brochs Exposé sagt, dass es »mit anbrechender Dämmerung zur Aufführung gelangt« und mit ihm »vielerlei [...] symbolisiert [wird], vor allem wohl die bei so vielen Primitivvölkern übliche Königs-Opferung, hier die der Königin, dann aber vielleicht auch der Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht« (V, 378), weckt insofern sogar Assoziationen zur Tragödie selbst. Doch selbst wenn man nicht so weit gehen will: In Verlängerung dieser Nietzsche-Korrektur aus dem Geiste Demeters wird es in jedem Fall möglich, die Tragödie als etwas in den Blick zu nehmen, dessen Entstehung zwar mit der relativen Durchsetzung phallogozentrischer Bedingungen zusammenfiel, aber trotzdem nicht darin aufgeht. Damit werden aber auch die »Wiederbelebung« des Bergbraut-Opfers durch den »falschen« Dionysos Ratti und generell die Ideologisierung des Tragischen durch den Faschismus noch einmal anders lesbar.

Um das deutlich zu machen, ist zunächst auf das *sacrifice* zurückzukommen, das dem Kuppron-Ritual zu Grunde liegt. Bekanntermaßen ist ja die attische Tragödie selbst immer wieder als »Sublimierung« älterer Praktiken des Menschenopfers gedeutet worden, die innerhalb der »klassischen« Rechtsordnung nicht mehr »machbar« waren (im Sinn von Jean-Luc Nancys Begriff des *sacrum facere*). Wenn Broch sein Ritual als spielerisches Surrogat einer Opferhandlung zeichnet, übernimmt er insofern ein Stereotyp, fast schon ein Klischee der Altertumforschung. Allerdings ist das Bemerkenswerte seiner Version, dass sie den Sinn des zu Grunde liegenden Opfers eben nicht im Sündenbock-Ritual sucht, wie das zahlreiche Tragödientheorien tun, und auch nicht in Versöhnung oder Sühne, sondern im Gegenteil im Dank, der der Erde und ihren Kräften abgestattet wird: Hier deutet sich an, dass die Tragödie, sofern sie auch unter »demetrischem« Einfluss stand, ihrerseits die Geste der Zuwendung und Öffnung auf eine nicht anzueignende heilige Sphäre einschloss.

In der *Verzauberung* ist diese heilige Sphäre nun mit dem Berg und der ›Alpenkomposition‹ assoziiert. Dabei handelt es sich um eine offensichtliche Umschrift des Begriffs ›Kosmos‹, mit dem *sacrifice* und Tragödie im antiken Kontext zu verknüpfen wären und zu dem zu sagen ist, dass er in seinen vorchristlichen Varianten keineswegs eine stabile transzendente Ordnung meinte. Stattdessen kommt man ihm näher, wenn man ihn als Bezeichnung für die Interdependenz und wechselseitige Verflochtenheit alles Lebendigen versteht. Der entscheidende Punkt ist dabei, dass, unabhängig davon, dass *kosmos* in der Antike natürlich mythologisch überformt war, mit diesem Begriff die Frage einer *primordialen Relationalität* aufgerufen ist: einer Relationalität, die sich speziell den Innenbildungen von Staat (*polis*) und Haus (*oikos*) entzieht, sie quert und ihnen dennoch zu Grunde liegt. In diesem Sinn lässt *kosmos* sich auch als ein Drittes der Paarung von *polis* und *oikos* verstehen, das durch deren immer strikere Entgegensetzung im klassischen griechischen Zeitalter indes offenbar an epistemologischer Signifikanz einbüßte. Von der Tragödie des 5. Jahrhunderts, die tatsächlich immer wieder die kosmischen Außenbezüge der *polis* thematisierte, darf man dagegen annehmen, dass sie noch einmal an die Unhintergebarkeit dieser Verflochtenheit erinnerte, die in den sich durchsetzenden dualistischen Rahmenbedingungen gerade auf dem Spiel stand. Etwas anders gesagt: Als Erbschaft des *sacrifice*, die sich indes als Theater bereits aus kultischen Rahmungen gelöst hat, lässt sich die Tragödie letztlich im Horizont der *Gabe* situieren.²³ Diese Dimension ist aber auch in Brochs Kuppron-Ritual und speziell in dessen umweltlichen Bezugnahmen deutlich angesprochen, während ihre Faschisierung durch Ratti auf das genaue Gegenprogramm hinausläuft: Denn die von ihm propagierten Konzepte des Bodens, der Befleckung, der Reinigung und überhaupt seine Etablierung des *victime* dienen dazu, einen Identitätsrahmen oder auch eine ›Tauschökonomie‹ zu etablieren, die gerade die öffnenden Aspekte von *sacrifice*, Demeter-Kult und Tragödie verschließt.

Landschafts-Technik

Im ersten Teil habe ich angedeutet, dass die Problematik von *sacrifice* und *victime* im 20. Jahrhundert als Reflex des Massen- und Maschinenzeitalters und seiner Zerreißungskräfte zu sehen ist. Das Thema von Gabe und Tausch, das von Broch im Horizont der antiken Schwellenzeit und des Nachlebens des *sacrifice* in der Tragödie verhandelt wird, korrespondiert hiermit insofern, als es dabei auch um zwei verschiedene umweltliche Bezugnahmen geht: um die mit Gisson assoziierte ›kosmische‹ Öffnung und ihre völkische Übercodierung durch

Ratti. Zugleich ist damit aber auch das Thema der Landschaft und folglich die dritte Ebene der *Verzauberung* angesprochen.

Nun bedeuten die genannten Themen schon Gratwanderung genug. Trotzdem nimmt Broch genau an dieser Stelle noch seine heikle Auseinandersetzung mit dem Genre des Berg- und Bauernromans auf, als einer spezifisch österreichischen Spielart der Blut-und-Boden-Literatur, die seit Installierung des austrofaschistischen ›Ständestaates‹ 1934 zur Kanonliteratur gemacht werden sollte. Indem Broch, der sich 1934 in einem Brief an Daniel Brody deutlich genug über diese »Wald- und Wiesenromane« ausließ,²⁴ die *Verzauberung* auch als Umschrift des Bergroman-Genres anlegte, katapultierte er sich also noch einmal auf eine ganz andere Ebene. Und wenn er im gleichen Brief schreibt, er wolle mit seinem Roman versuchen, »das gefühlte Wissen anklingen zu lassen«,²⁵ ist diese Ebene auch genau definiert: Es ist die Ebene, auf der das Wissen der Antimoderne siedelt, und zwar, so noch einmal Broch, als ein »Gefühlswissen«, dessen Struktur darin zu sehen sei, dass es »als solches zwar nicht rational, aber rational ausdrückbar« ist.²⁶

Was damit gemeint sein dürfte, wird nun nirgends sichtbarer als in jenen Passagen des *Bergromans*, die zugleich seine umstrittensten sind: den Landschaftsschilderungen selbst, die Broch seinen Erzähler mit inflationärer Frequenz entrollen lässt, ausladende Beschwörungen der alpinen Vegetation, die sich immer wieder in einen betont ekstatischen, Tonfälle und Redeweisen der Mystiker adaptierenden Jargon hineinschrauben. (Kaum ein Text zu Brochs *Bergroman* hat versäumt, in diesem Kontext auf das fast schon penetrante Anagramm ›Gisson‹ – ›Gnosis‹ hinzuweisen.) Diese Passagen können darum in der Tat als jener Ort gesehen werden, an dem einerseits das ›Gefühlswissen‹ in seiner völkischen Entstellung kenntlich wird und andererseits auf seine ›demetrischen‹ Aspekte geöffnet werden soll. Das Problem ist nur, dass die divergierenden Umweltbezüge hier in einer Form aufeinandertreffen, die es kaum möglich macht, sie auseinanderzuhalten. Und diese Missverständlichkeit ist es auch, die an Brochs *Bergroman* die größten Probleme bereitet und bereitet hat – an erster Stelle wohl dem Verfasser selbst. Das mildert sich auch nicht dadurch ab, dass Broch insgesamt deutliche Mühe darauf verwendete, die trivialen Schemen der Heimatliteratur aufzudecken und auf den Kopf zu stellen. Denn das Problem liegt auf einer anderen Ebene. Es besteht darin, dass, ungeachtet aller analytischen Ab- und Einsichten, die ›Dumpfheit‹ des Trivialgenres Bergroman auf Brochs *Bergroman* selbst abfärbt. Exemplarisch wird das schon in der Eingangspassage sichtbar, in der Brochs Erzähler wie folgt in die Szenerie einführt:

Der Schnee liegt auf den Ästen des Fichtenwaldes draußen, er liegt in meinem Garten, er sitzt in den Felsritzen der Kuppronwand; Garten und Wald sehe ich, wenn ich zum Fenster hinaus blicke, die Kuppronwand, an deren Abhang mein Haus liegt, kann ich nicht sehen, auch nicht von den Fenstern der Rückseite aus, sie ist vom Wald verdeckt, aber ihr Vorhandensein ist immerzu spürbar. Wer am Ufer des Meeres wohnt, vermag unter all seinen Gedanken kaum einen einzigen zu denken, in dem das Meer nicht mitgedacht wäre, und nicht anders verhält es sich für den, der sich am Ufer der großen Berge angesiedelt hat: alles was an seine Sinne dringt, jeder Ton, jede Farbe, jeder Vogelruf und jeder Sonnenstrahl, alles ist Echo der großen schweigenden Masse des ruhenden Berges, dessen Falten vom Lichte entzündet, von den Farben gemalt, von den Tönen umspült werden –, muß da der Mensch, er selber in seiner Seele immer nur wieder Vogelruf, Farbe und Sonnenstrahl und Nacht, muß er da nicht gleichfalls zum immerwährenden Echo jenes gewaltigen Schweigens werden? mitklingendes und widerklingendes Instrument, auf dem das Schweigen spielt? (V, 9)

Schweigende Berge, schweigende Wälder, mitklingender Mensch: Es sind die notorischen Trivialbilder der Zeit, die hier auftauchen, geläufig übrigens auch bei Heidegger. An Heidegger erinnert auch das Bild einer mitdenkenden Landschaft, ob Meer oder Gebirge – das indes jenseits seiner völkischen Einrahmungen deutlich in die Richtung dessen weist, was man später das ›Denken des Außen‹ genannt hat.²⁷ Und auch die Anrufung der »großen schweigenden Masse des ruhenden Berges« ist schillernd: Das Signalwort der Masse verweist deutlich auf das Vorhaben, dem ›Massenwahn‹ auf die Schliche zu kommen und nimmt auch Elias Canettis Analyse der Massensymbole vorweg (denn was in Deutschland der Wald, ist in Österreich der Berg).²⁸ Die Formulierung lässt aber auch an Schillers Definition des Tragödienchores als »sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert« denken.²⁹ Schon in der Einleitung greifen die drei Romanebenen also ineinander. Und doch: Trotz aller analytischer Qualitäten, die man der Passage zutrauen kann, ist bereits hier kaum zu entscheiden, ob das antimoderne Gefühlswissen nun durchdrungen oder einfach nur weiter ausgebreitet wird.

Ich möchte nun nicht die Argumente wiederholen, die man in diesem Kontext seit je für oder wider den *Bergroman* ausgetauscht hat und die an erster Stelle die Frage betreffen, wie man Brochs ›unzuverlässigen Erzähler‹ einschätzen soll, dem Broch selbst jene »ständige [...] Natur- und Mythos-Bereitschaft« attestierte, welche »diese Zeit so aufnahmefähig für massenpsychische Bewegungen« mache (V, 385). Stattdessen will ich zwei Aspekte skizzieren, die, soweit ich sehen kann, insgesamt unterbelichtet geblieben sind, aber gerade heute Interesse verdienen. Zum einen geht es darum, dass Broch sehr genau registrierte, dass die Mittel einer ›aufgeklärten‹ oder schlicht faktenorientierten Argumentation

die »Natur- und Mythos-Bereitschaft« weder auszuhebeln noch auch nur zu berühren vermögen. Und es geht um die Frage, die daraus folgt: Wie nämlich der beredten Sprachlosigkeit von Oberflächenäußerungen überhaupt zu begegnen ist, wenn deren historische Überlegenheit nicht im Gegensatz zu ihrer offensiven intellektuellen »Unterlegenheit« steht, sondern sich aus dieser allererst ergibt. Dass Broch bereit war, sich auf jene (trivial-)mythischen Konstruktionen einzulassen oder sie überhaupt wahrzunehmen, an denen der Nationalsozialismus sich über Jahre hatte nähren können, unterscheidet ihn dabei vom Gros seiner demokratisch gesinnten Zeitgenossen, über deren diesbezüglichen Unwillen er 1941 notierte, sie seien »unfähig gewesen, konkret zu denken« (MW, 333). Wie sehr es Broch selbst ge- oder misslang, sich auf diese konkrete Ebene zu begeben, mag auf einem anderen Blatt stehen. Entscheidender ist aber, dass seine Kritiker, wo sie sich auf die Diagnose »extremer geistiger Provinz« (Sebald) einigten, die Durchschlagkraft ebendieser Provinz nicht sahen. Damit blieben sie nicht nur der zu Grunde liegenden Problematik äußerlich. Sie wiederholten und zementierten sogar jene fatale Geste, die schon die sich auf der Höhe der Zeit wählenden Kollegen Brochs dazu verleitete, die Natur- und Mythosbereitschaft als intellektuell nicht satisfaktionsfähiges Relikt aus grauer Vorzeit zu ignorieren und zugleich zu unterschätzen.

Nun präzisiert Broch den Befund der Unfähigkeit zum »konkreten Denken« im nächsten Satz noch, indem er den demokratischen Intellektuellen bescheinigt, auch die »Verschiebung der modernen Machtlage durch die moderne Technik« (MW, 333) nicht begriffen zu haben. Daraus ergibt sich der zweite hier hervorzuhebende Aspekt: Denn Brochs Landschaftsdiskurs (auch im *Bergroman* kann tatsächlich nicht von seiner Einschätzung des Technikschocks des frühen 20. Jahrhunderts getrennt werden. Entscheidend ist daran, dass Broch die fragliche Verschiebung de facto als etwas begriff, das sich auf dem Gebiet von Umgebungs- und Umweltrelationen abspielte, die ehemals als »natürlich« galten. »Allüberall treten die vom Menschen selbstgeschaffenen Umweltbedingungen an die Stelle der natürlichen« (MW, 150), heißt es in diesem Sinn einmal in der um 1943 verfassten *Phänomenologie der Dämmerzustände*, einem Kernstück der *Massenwahntheorie*. Aber auch im *Bergroman* finden sich diesbezüglich einige Hinweise, so vor allem die folgende Schilderung des Himmels über dem Kuppron und seiner atmosphärischen Wandlungen:

[...] die Bläue des Morgenhimmels war nicht zur Unendlichkeit geöffnet, sie war weit eher wie ein Abschluß, sie war wie eine dichte Cellonblase, gespannt von Bergspitze zu Bergspitze, und jeder Ton, der zu ihr hinaufdrang, schien ihre Undurchdringlichkeit noch straffer zu spannen. Ich horchte: alle Töne kamen von unten, von oben kam nichts, kein einziger Vogelruf.

Die blaue Cellonblase platzte auch nicht im Laufe des Vormittags. Im Gegenteil. Um die Mittagszeit war sie zu einer festen Kuppel blaugetünchten Bleis geworden. (V, 132f)

Bei Cellon handelt es sich um einen 1909 patentierten, dem Zellophan verwandten Pionier-Kunststoff. Wenn Broch es hier so auffällig mit dem Himmel zusammenschiebt, wird der Stoff, aus dem seine Alpen-Natur gemacht ist, also buchstäblich als Kunst-Stoff ausgewiesen – und schon das spricht gegen die These der regressiven Naturverherrlichung im *Bergroman*. Allerdings lässt die Überlagerung des Cellon mit der Bergluft noch weitreichendere Schlüsse zu. Ein Blick in militärhistorische Lexika zeigt nämlich, dass Cellon eine bedeutende Rolle in der Kriegsindustrie des frühen 20. Jahrhunderts spielte. Während des Ersten Weltkriegs wurde es zur Camouflage von Kampfflugzeugen verwendet, die durch Cellon-Anstrich unsichtbar werden sollten. Noch signifikanter ist seine Rolle im Gaskrieg, einer der folgenschwersten umwelttechnischen ›Innovationen‹ des Weltkriegs: Seit dem 1915 erfolgten ersten systematischen Einsatz von Giftgasen wurde Cellon-Folie massenhaft im Bau von Gasmasken verarbeitet. Das heißt: Passend zum ›Panik-Hintergrund‹ der *Verzauberung*, zeigt auch ihre ›Alpenkomposition‹ sich von modernster (Kriegs-)Technologie durchsetzt. In einem solchen Kontext ändern aber auch die Empfindungen mystischer Allverbundenheit, die die Betrachtung dieser Alpen ein ums andere Mal auslöst, ihren Charakter. Sie erweisen sich nämlich ihrerseits mindestens als ebenso technologisch induziert wie der Landschaftsversenkung entsprungen. Wie mit einer »Taucherglocke« (V, 86), sagt Brochs Arzt einmal, fühle er sich bei der Berg-Meditation in sein Selbst hinableiten, und auch das erlaubt Assoziationen zum Weltkrieg, dessen U-Boot-Schlachten ja neben Luft- und Gaskrieg weitere seiner Neuerungen waren. Kein Wunder, dass später der Irmgard-Mord selbst in einer Mischung aus »Bierdunst« und »schneidende(m) Gasgeruch« geschieht (V, 261), wobei letzterer auf die Azetyllampen zurückgeht, die die Kirchweih beleuchten: Grubenlampen, die ebenfalls erst 1902 patentiert wurden.

Was Kritiker des *Bergromans* also ebenfalls übersehen, wenn sie dessen Bergmystik als »grün-braune« Naturidylle schmähend, ist, dass diese unbedingt in den Kontext von Brochs Technikverständnis gehört. Übrigens hätte ein Blick auf vergleichbare ›mystische‹ Passagen anderer Broch-Werke genügt, um das zu sehen, etwa auf die ›Auferstehung‹ des Weltkriegssoldaten Ludwig Gödicke aus dem dritten Teil der *Schlafwandler*: Dieser hat nämlich, als er aus dem Schützengraben geborgen wird, buchstäblich eine Erdvermählung durchgemacht, so dass »sein zum Schreien geöffneter Mund mit Erde angefüllt« ist.³⁰ Und die nachfolgende, als ›mors mystica‹ gestaltete Neuzusammensetzung seiner fragmen-

tierten *persona* setzt ein, nachdem er künstlich beatmet und auf »luftgeschwellten Kautschukringen« gebettet worden ist.³¹

Environmentalisierung

Brochs auffallendes Interesse an Sujets wie Landschaft und Umwelt ist also mit seiner Aufmerksamkeit für die Genese entsprechender Techniken im frühen 20. Jahrhundert zusammenzudenken. Geht man nun die einschlägigen Begriffe durch, die in Selbstbeschreibungen des frühen 20. Jahrhunderts für diese Entwicklung gewählt wurden, so stößt man schnell auf den des ›Planetarischen‹. Planetarisch wird Technik in dieser Zeit unter anderem deswegen genannt, weil sie zunehmend auf solche Großräume ausgreift, die zwar lebensspendend, für menschliche Lebewesen im Regelfall aber nicht bewohnbar sind und für diese daher vorwiegend Umgebungscharakter haben: Lufträume und Atmosphären (deswegen die besondere Bedeutung von Atem-Techniken), die Tiefsee, aber auch das Weltall und die Planeten selbst, denn die ersten wegbereitenden Entdeckungen für die Raumfahrt fallen ebenfalls in diese Zeit. Man vergleiche auch, was Walter Benjamin 1929 in seinem bekannten Aphorismus *Zum Planetarium* über den Ersten Weltkrieg als einen »Versuch zu neuer, nie erhörter Vermählung mit den kosmischen Gewalten« schrieb:³²

Menschenmassen, Gase, elektrische Kräfte wurden ins freie Feld geworfen, Hochfrequenzströme durchfuhren die Landschaft, neue Gestirne gingen am Himmel auf, Luftraum und Meeresstiefen brausten von Propellern, und allenthalben grub man Opferschächte in die Muttererde. Dies große Werben um den Kosmos vollzog zum ersten Male sich in planetarischem Maßstab, nämlich im Geiste der Technik.³³

Das ist offensichtlich nah an Broch und ist es umso mehr, als Benjamin der Bemerkung über das moderne ›Werben um den Kosmos‹ auch noch den Gedanken zur Seite stellt, dass »antiker Umgang mit dem Kosmos« sich anders, nämlich »im Rausche« vollzog:³⁴

Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einen ohne des andern, uns versichern. Das will aber sagen, daß rauschhaft mit dem Kosmos der Mensch nur in der Gemeinschaft kommunizieren kann. Es ist die drohende Verirrung der Neueren, diese Erfahrung für belanglos, für abwendbar zu halten und sie dem Einzelnen als Schwärmerei in schönen Sternennächten anheimzustellen.³⁵

Wenn Benjamin hier von einer gemeinschaftlich-rauschhaften Kommunikation mit dem Kosmos spricht, kann man darin tatsächlich eine Anspielung auf den mutmaßlichen Stellenwert kultischer Praktiken in den vorklassischen Jahrhunderten der griechischen Antike sehen – jenem Zeitraum, der auch die jahrhundertlange Hochzeit der Demeter-Mysterien sah. Die Ritualkonkurrenz, die sich in der *Verzauberung* entspinnt, dreht sich insofern exakt um diese Bezugnahme, die in der Neuzeit für belanglos gehalten oder individualisiert wurde, gerade deswegen aber von »dämonischen Demagogen« umso widerstandsloser zu besetzen war.

Von heute aus bietet es sich trotzdem an, die Rede von der planetarischen Technik durch eine Begrifflichkeit zu ergänzen, die etwas allgemeiner, aber auch geräumiger ist. Betont man nämlich stärker die Umgebungs- und Umweltrelationen selbst, die spätestens seit der Jahrhundertsschwelle enormen Bedeutungszuwachs erfuhren, dann lässt sich sagen, dass dasjenige, was Broch und seinen Zeitgenossen als Ausdehnungs- und Entgrenzungsbewegung von planetarischen Ausmaßen vor Augen stand, den historischen Ausgangspunkt einer »allgemeinen Environmentalisierung« bildete: einer zunehmenden Überlagerung von sogenannten »natürlichen«, sprich: eigenaktiven, mit artifiziellen, das heißt aktiv gestalteten, technologisch produzierten Umweltbedingungen, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die Genese immer rechenintensiverer *environments* münden sollte. Mit Blick auf die eminenten politischen Komponenten dieses Prozesses hat man darum, eine wichtige Notiz Foucaults aufgreifend, auch von der Entfaltung einer »environmentalen Macht« im 20. Jahrhundert gesprochen, einer Macht, die nicht so sehr auf die Disziplinierung der Subjekte aus ist, sondern diese mittels einer immer feinmaschigeren Manipulation und Bebauung von Umgebungsvariablen zu steuern und zu kontrollieren sucht.³⁶ In heutigen digitalen *Environments* spitzt sich die Wirkkraft dieses Machttyps zu, ihre analoge Vorgeschichte jedoch ist lang.

Wie immer man darum das Scheitern der *Verzauberung* einschätzen mag – dass Broch diese environmentale Umstellung gleichsam im embryonalen Stadium erfasste, verleiht ihr (und anderen seiner Texte) eine Offenheit für Fragen, die sich im 21. Jahrhundert ganz neu stellen: Fragen des »Eco-Criticism« genau wie der »Ecologies without Nature«.³⁷ Wenn die Differenz zwischen Gisson und Ratti darum letztlich die zwischen einer allgemeinen und einer beschränkten *Ökologie* ist, so kommen hier Elemente des Nationalsozialismus ins Spiel, die von heute aus besonders unheimlich sind, da sie über direkte Autoritäts- und Disziplinarfunktionen hinaus bereits auf die Möglichkeit »kontrollgesellschaftlicher« Massenbeherrschung und -immersion verwiesen.³⁸ Am Ende wirft die *Verzauberung* darum noch ein Licht auf jene »neuen Rattis« des 21. Jahrhun-

derts, deren Auftauchen in den vergangenen Jahren oft genug für Erstaunen und Ratlosigkeit gesorgt hat. Oder knapper gesagt: Brochs Cellon-Blase – was ist sie anderes als eine »Filter Bubble« *avant la lettre*?³⁹

Anmerkungen

- 1 Ich zitiere die Erstfassung der *Verzauberung* nach Band 3 der von Paul Michael Lützeler edierten *Kommentierten Werkausgabe* (= KW 3), Frankfurt/Main 1980, im Fließtext mit der Sigle V.
- 2 Hermann Broch, an Daniel Brody, 6. März 1951, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Brochs »Verzauberung«*, Frankfurt/Main 1983, 90.
- 3 Hermann Broch, an Egon Vietta, 10. November 1936, in: ebd., 59.
- 4 Hermann Broch, an Wolfgang Sauerländer, 28. März 1940, in: ebd., 71.
- 5 So Tim Lörke, *Politische Religion und aufgeklärter Mythos. Der Nationalsozialismus und das Gegenprogramm Hermann Brochs und Thomas Manns*, in: Hans Jörg Schmidt, Petra Tallafuss (Hg.), *Totalitarismus und Literatur. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert - Literarische Öffentlichkeit im Spannungsfeld totalitärer Meinungsbildung*, Göttingen 2007, 119–134, hier 130.
- 6 Vgl. Sabine Müller, *Korruptierte Ferne, gerettete Tiefe. Hermann Broch und die Krise der modernen Tiefenepisteme*, in: *Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik*, 5 (2015), 5–20; Mark-Georg Dehrmann, »Hört ihr den Regen?«. *Hermann Brochs »Verzauberung« und die zeitgenössische Anthropologie*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 58 (2014), 303–330.
- 7 So W. G. Sebalds berühmte Polemik *Una montagna bruna. Zum Bergroman Hermann Brochs*, in: ders., *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt/Main 2004, 118–130, hier 122.
- 8 Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer, *Euripides' Bakchen, ein Prätext für Brochs Bergroman »Die Verzauberung«*, in: Paul Michael Lützeler, Christine Maillard (Hg.), *Hermann Broch. Religion, Mythos, Utopie. Zur ethischen Perspektive seines Werks. Recherches germaniques*, 5 (2008), 75–118.
- 9 Dieser Begriff geht zurück auf Anmerkungen Michel Foucaults in: ders., *Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt/Main 2005, 359–361.
- 10 Vgl. etwa Hermann Brochs Rede *James Joyce und die Gegenwart*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Bd. 1: *Kritik* (= KW 9.1), 63–94.
- 11 Hier zit. nach: KW 12 (im Fließtext mit der Sigle MW).
- 12 So schon 1981 in einem Gespräch Tübinger Studenten, in: Lützeler (Hg.), *Brochs »Verzauberung«*, 95–114, hier 107–110.
- 13 Vgl. hierzu auch diverse Ausführungen von Jean-Luc Nancy zum *sacrum facere*, mit Bezug zur Tragödie etwa *Theater als Kunst des Bezugs*, in: Marita Tatari (Hg.), *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, Zürich–Berlin 2014, 91–100.
- 14 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 1, 82.
- 15 Vgl. zum Folgenden ausführlich: Ulrich Boss, Yahya Elsaghe, Florian Heiniger (Hg.), *Matriarchatsfiktionen. Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Basel 2018; speziell Julian Reidys Aufsatz »Weiberzeit«, »Mutterrecht«.

- Hetärismus und Faschismusanalyse in Hermann Brochs »Verzauberung«*, 185–220, ist überaus aufschlussreich, sodass ich mich in Teilen auf ihn stütze.
- 16 Hier zit. nach: Reidy, ›*Weiberzeit*‹, 196.
- 17 Vgl. ebd., 196f.
- 18 Vgl. zu diesem Begriff Frederic Jameson, *The Vanishing Mediator or: Max Weber as Storyteller*, in: ders., *The Ideologies of Theory*, Minneapolis 1988, Bd. 2, 3–34.
- 19 Die Rede vom Phallogozentrismus (oder Phallogozentrismus) ist nicht unproblematisch, da sie selbst dazu tendiert, die Phallus-Logik zu überschätzen und zu verabsolutieren. Verdeckt wird damit die Bedeutung dessen, was Deleuze und Guattari als »nicht-signifikante Semiotiken« bezeichneten, in Differenz (aber nicht einfach in Opposition) zum signifikanten oder »despotischen« Zeichenregime (vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, speziell 155–203). Den Begriff Phallogozentrismus verwende ich hier daher nur im Sinn seiner *relativen* Dominanz und unter der Prämisse beständiger Wechselwirkungen zwischen signifikanten und nicht-signifikanten Semiotiken. Auch das antike griechische Theater, das mit dem (historisch jüngeren) Protagonisten und dem älteren Chor zwei vollständig heterogene Figurationen kannte, begreife ich in diesem Kontext als Aushandlungsort jeweiliger Verhältnisse von signifikanten und nicht-signifikanten Zeichenbildungen. Im Regelfall stehen dabei die Protagonisten *eher* auf der Seite der despotischen/phallogozentrischen Logik, während die Chöre *eher* auf die Vielzahl nicht-signifikanter Semiotiken verweisen (vgl. hierzu ausführlich mein Buch *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn 2020).
- 20 Dies an dieser Stelle auch als Differenz zu Reidy, der Kuppron tatsächlich als ›Gynaiokratie‹ sieht und folgert, dass Broch den Faschismus als »durch und durch ›weibliches‹ Krisensymptom« zeichne (Reidy, ›*Weiberzeit*‹, 218), ihn also letztlich den Frauen anlaste.
- 21 Aus theaterhistoriographischer Sicht unterscheidet Andreas Kotte ›szenische Vorgänge‹ als Spielformen, wie sie etwa in den Demeter-Mysterien vorliegen, von institutionalisierten Theaterformen wie der Tragödie; vgl. Andreas Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln–Weimar–Wien 2013, 26–33.
- 22 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, 67.
- 23 Mehr noch als an Jacques Derridas einschlägige Ausführungen zur Gabe in seinem Buch *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, denke ich hier an eine Bemerkung Deleuze' und Guattaris, der zufolge die Gabe auf der Ebene eines »bio-kosmischen Gedächtnisses« spielt, das der Tausch außer Kraft setzt (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main 1974, 237). Dieses bio-kosmische Gedächtnis erinnert stark an jenes Wissen, um das es mit Gisson-Demeter geht.
- 24 Hermann Broch, an Daniel Brody, 19. Oktober 1934, in: Lützelner (Hg.), *Brochs »Verzauberung«*, 37–41, hier 40.
- 25 Ebd., 40.
- 26 Ebd., 40; vgl. zu diesem gesamten Zusammenhang Ulrike Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München 1993. Was Broch ›Gefühlswissen‹ nennt, bezeichnet Haß als ›latentes Wissen‹.
- 27 In diesem Sinn sah schon Maurice Blanchot Broch als einen Schriftsteller des Außen, in: Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München 1962, 152–172.
- 28 Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main 1980, 87–105.
- 29 Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: ders., *National-*

- ausgabe, 43 Bde., hg. von Norbert Oellers, Siegfried Seidel u.a., Weimar 1980, Bd. 10, 7–15, hier 13.
- 30 Broch, *Die Schlafwandler* (= KW 1), 393.
- 31 Ebd., 395; vgl. auch Peter Sloterdijks Erwähnungen Brochs im Rahmen seiner Überlegungen zur »atmoterroristischen« Bedeutung des Gaskriegs, in: Peter Sloterdijk, *Schäume. Sphären III*, Frankfurt/Main 2004, 182–186.
- 32 Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1972, Bd. IV.1, 73–148, hier 147.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. hierzu umfassend Florian Sprenger, *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld 2019.
- 37 Vgl. Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard 2007.
- 38 Vgl. James Burton, Erich Hörl (Hg.), *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London–New York 2017; Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main 1993, 254–262.
- 39 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines Forschungsaufenthalts an der New York University. Ich danke Elisabeth Strowick für die Einladung und der Alexander von Humboldt-Stiftung für die großzügige Unterstützung.