

Inszenierung und Bewältigungsversuch eines Kindheitstraumas im dichterischen Prozess.

*(Zusammenfassung der Publikation. Die Seitenzahlen verweisen auf Text-Zitate in "Der Tod des Vergil",
zweite Sonderausgabe des Rhein-Verlags Zürich 1958)*

1950 schreibt Hermann Broch einem Freund von einem merkwürdigen Traum:
"Gestern Nacht erschien mir ein Geist in Gestalt einer Dame der neunziger Jahre (die merkwürdigerweise an Claire Goll gemahnte), und sie präsentierte mir zwei brennende Kerzen: 'Du kannst sie nach deiner Wahl als Wunschtraum oder als Angsttraum benützen, aber nicht beides zusammen.' Da wußte ich, daß sie im ersten Fall zwei Penisse, im zweiten (Totenkerzen) zwei letzte Lebensjahre bedeuten; ich entschied mich zu letzterem und werde demnach, wie ich mit Schrecken feststellte, Ende 1951 zu sterben haben."

Broch starb tatsächlich 1951, er war 64 Jahre alt. Den 50. Todestag vor vier Jahren haben die meisten Feuilletons übersehen. Ist Broch so wenig bekannt? Dabei wird sein Hauptwerk, "Der Tod des Vergil", längst zur Weltliteratur neben Musils *Mann ohne Eigenschaften*, James Joyces *Ulysses* oder Thomas Manns *Dr. Faustus* gezählt. Wegen ihrer spröden Sperrigkeit und ihrer Vielschichtigkeit sind Brochs Texte, und hier besonders der *Vergil*, allerdings nicht gerade einfach zu lesen. Ein Verständnis des Romans ist unter mehreren Aspekten versucht worden, unter zeitgeschichtlichen, aktual-politischen, literaturkritischen, ästhetischen und auch psychoanalytischen. Ich möchte Ihnen heute einen Aspekt des Romans vortragen, der um die Urszenen-Thematik kreist, und möchte versuchen, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob ein Kindheitstrauma im dichterischen Prozess bewältigt werden kann.

Broch 1886 als erster Sohn eines jüdischen Textilfabrikanten in Wien geboren, noch vor der „Geburt zum Spinner, Weber und Cottodrucker“ (1961, S.329) bestimmt. Sein Elternhaus erinnert er als „rechte Hölle, eine ausgesprochene Haßhölle“. Er hat darüber 1942 eine *Psychische Selbstbiographie* geschrieben, die erst jetzt vollständig veröffentlicht worden ist. Darin zeichnet er das Selbstbild „eines fürchterlichen Inferioritätsgefühls“, das ihn sein Leben lang trotz aller Anerkennung begleitet hat. Man fragt sich, warum er den Ruhm nicht genießen konnte, man fragt nach der Kindheit, nach der Beziehung zu den Eltern und bekommt erschreckende Antworten: Die Mutter, „eine Zwangsneurotikerin ersten Ranges, dabei von mäßiger Intelligenz, herrschsüchtig, bockig und eitel“, war ihrem Kind nur mit Kälte entgegengekommen. Sie kannte

„nur einen einzigen Punkt ihrer Liebe, und das war (der drei Jahre jüngere Bruder) Fritz“, für den sie „äffische Bewunderung“ hatte. Hier ahnt man schon eine Kindheitstragödie, aus der ein ständiges Gefühl der „Liebes-Unwürdigkeit“ hervorging. Der Vater, ein lebensstrotzender, sonnig-unschuldiger Päderast, hat dieses Unwert-Gefühl nur noch verstärkt. „Soweit ich mich erinnern kann“, so Broch, fühlte er sich seinem Vater und seinem Bruder, „diesen beiden Männer“ gegenüber stets unterlegen, als „Un-Mann“ und „impotent“. Man spürt bald, daß diese intime Charakterisierung keine Koketterie ist. Das Ohnmachtsgefühl ist das ebenso heimliche wie furchtbar erniedrigende Hauptthema einer scheinbar gelungenen Existenz. Broch leidet an der schon dramatisch zu nennenden Spaltung zwischen seinem persönlichen Selbstwertgefühl und der öffentlichen Erscheinung. Die erniedrigenden Erfahrungen in seiner Kindheit werden allerdings nirgendwo konkret benannt. Sie haben zu einer bis zum „physischen Ekel“ gehenden „Schüchternheit“ vor anderen Menschen geführt, so beschreibt er die „neurotische Konstellation seines Lebens“. Er beginnt eine lange Analyse, die er nach seiner Emigration in den USA fortsetzt. An seinen Sohn schreibt er später:

„... bevor ich zu analysieren begann, war ich meiner so unsicher, daß ich keine Arbeit fertigstellen und nichts veröffentlichen konnte, so daß ich (der Analyse) trotz unendlich vieler ungelöster Reste mein eigentliches Leben verdanke“. Als den Kern seiner Neurose sah er seine Angst, verletzt zu werden und zu verletzen, seine Angst vor einem alles vernichtenden Haß, die er als unbegreifbare, weil nicht mit den gängigen Begriffen beschreibbare Todesangst in der Vergil-Gestalt dargestellt hat. Jetzt ist „es nicht mehr das Sterben des Vergil, sondern die Imagination des eigenen Sterbens“ (1957, S.244).

Den Rahmen des Romans bildet die Legende, nach der Vergil die Aeneis hatte verbrennen wollen. Für Broch lag diese Absicht Vergils im gesamten historischen und metaphysischen Gehalt der Epoche des Augustus begründet, der - bevor er als Friedens-Kaiser in die Geschichte einging - ein skrupelloser Machthaber gewesen ist. Dieses Rahmenthema dient auch als geschichtsphilosophische Parabel des Nationalsozialismus, denn spätestens seit der Machtergreifung Hitlers hatte auch Broch der Zweifel an der Existenzberechtigung der Literatur: „... es ist irgendwo sinnlos, ja nahezu unstatthaft, in diese Welt hinein Romane oder Theaterstücke zu schreiben“ (1961, S.351). 1938 wurde er von der Gestapo verhaftet und so unmittelbar in seiner persönlichen Existenz bedroht: „Es war ein Zustand, der mich zwingender und zwingender zur Todesvorbereitung, zu sozusagen privater Todesvorbereitung nötigte. Zu einer solchen entwickelte sich die Arbeit am *Vergil*“ (1957, S.244).

I. Manifester Inhalt und latenter Gedanke des Romans

Wasser-Feuer-Erde-Äther, das sind die Überschriften der vier Kapitel eines über 500 Seiten umfassenden Textes. Sie bezeichnen die antiken Ursubstanzen, aus denen sich alles Sein bildet und aufbaut. Es ist ein zeitloses Sein, das von der „Ankunft“ bis zur „Heimkehr“ einen geschlossenen Kreis bildet vom Anfang bis zu einem Ende, das den Anfang schon wieder in sich trägt.

Rein inhaltlich umfaßt der Roman die letzte Nacht nach der historisch verbürgten Ankunft Vergils in Brundisium und den nächsten Tag bis zu seinem Tod; „es ist“, so schreibt Broch in einem Selbstkommentar „nochmals die Tag- und die Nachtansicht dieses Lebens: Die Sterbenseinsamkeit der Nacht bringt mit ihrem Traum und Fieberphantasien bruchstückweise den ganzen Ablauf dieses Lebens, vor allem die in ihm urtümlich eingebauten metaphysischen und religiösen Strebungen und wie sehr diese mit den unbewußtesten, ja vegetativsten Wurzeln des Menschen verbunden sind; der Tag hingegen ist die letzte Auseinandersetzung mit der Umwelt“ (uv.Mskr.,zit.n.Durzak, 1966).

II. Historische und literarische Zeugnisse Vergils

Um den Roman in seinem äußeren Ablauf zu verstehen, muß man sich das Leben Vergils und seiner dichterischen Umformung durch Broch noch einmal in die Erinnerung rufen. Vergil wurde 70 v. Chr. in Andes, nahe Mantua, geboren. Der Vater besaß einen Bauernhof und eine kleine Töpferei. Von der Mutter ist nicht viel mehr als der Name Magia Pollia bekannt. Mit sieben Jahren besucht er die Knabenschule in Cremona, von dort geht er mit 15 Jahren nach Mailand und wenig später nach Rom, wo er Philosophie und Rhetorik studiert. Fünf Jahre später kehrte er nach Andes zurück, wo er das *Buch der Hirten, die „Bucolica“*, schreibt. Man muß dieses Gedicht vor dem Hintergrund der brutalen Landnahme (41 v. Chr.) des Augustus sehen, der auch der väterliche Hof zum Opfer fiel („... fato profugus...“, das erste Motto, das dem Roman als Zitat aus der Aeneis vorangestellt ist):

Heldenepos

Aeneis von Vergil (70 - 19 v.Chr.)

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris	Waffentat künde ich und den Mann, der als erster von Troja,
Italiam fato profugus Laviniaque venit	Schicksalgesandt, auf der Flucht nach Italien kam und Laviniums
litora, multum ille et terris iactatus et alto	Küsten, viel über Lande geworfen und wogendes Meer durch
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram,	Göttergewalt, verfolgt vom Groll der grimmigen Juno,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem	Viel auch duldend durch Kriege, bis er gründe die Stadt und die Götter
inferretque deos Latio; genus unde Latinum	Bringe nach Latium, dem das Geschlecht entstammt der Latiner,

Albanique patres atque altae moenia Romae.	Albas Väter und einst die Mauern der ragenden Roma.
Musa, mihi causas memora, quo numine laeso	Muse, sag mir die Gründe, ob welcher Verletzung des hohen
quidve dolens regina deum tot voluere casus	Willens, worüber voll Gram die Götterkönigin jenen
insignem pietate virum, tot adire labores	Mann, das Vorbild der Ehrfurcht, in so viel Jammer, in so viel
impulerit. tantaene animis caelestibus irae?	Mühsal gejagt. Kann so die Gottheit grollen und zürnen ?
	Übersetzung J. Götte

Vergil muß dieser Verlust sehr geängstigt haben. So liest sich die berühmte Vierte Ekloge wie eine Beschwörung des allmächtigen Herrschers Augustus, zum Frieden zurück zu kehren und damit zum Retter der Welt zu werden. Tatsächlich wurde Vergil in großzügiger Weise, wenn auch nicht aus rein freundschaftlichen Gründen, von Maecenas und Augustus-Oktavian für den Verlust entschädigt. In der Angst vor der vernichtenden Macht des Herrschers, der Ordnung in Chaos verwandelt hatte, mußte die Wiedergutmachung wie die Gnade eines göttlichen Fatums erschienen sein. Von nun an war für Vergil „mit der Gestalt Oktavians ... die Idee des Retters des gesamten Kosmos verschmolzen“ (Oppermann, 1938).

Verlustangst klingt auch im *Buch der Bauern*, den „*Georgica*“ wieder an. Und schließlich auf dem Hintergrund der Schlacht bei Actium (31 v.Chr.), die den Octavian nun tatsächlich zum Weltenherrscher und zum Erlöser-Kaiser macht, als Gott in Tempeln verehrt, wiederholt sich in der Dichtung noch einmal das Lebensthema Vergils: Im *Buch der Führer*, der „*Aeneis*“, schafft sich seine dichterische Phantasie jene ewige göttliche Ordnung, unter der die Angst vor chaotischer Zerstörung endlich weichen muß.

Man kann die Ängste, die Hermann Broch in seiner Vergil-Gestalt dargestellt hat, psychoanalytisch als namenlose Erinnerungen an frühe Konflikte des Protagonisten verstehen, wie sie aus den Beziehungen kleiner Kinder zu enttäuschenden oder traumatisierenden und ambivalenten Müttern bekannt sind. Solche Enttäuschungen sind oft verantwortlich für heftige Wutregungen und Vernichtungsphantasien des Kindes gegen eine Mutter, die doch lebensnotwendig ist und ja auch geliebt wird, so daß es sich in der Folge nur noch schuldig wegen seiner Aggressionen fühlt und alles wieder gutmachen will. In einer sehr entstellten Form kann man auf dieses Urthema menschlicher Existenz auch in der „*Aeneis*“ des historischen Vergil treffen: Aeneas' Mutter ist die göttliche Venus, die mit Anchises eine kurze Affäre in Troja hatte. Venus war Schutzgöttin von Troja, und diese Stadt wurde von Juno vernichtet. Der historische Vergil wußte aus Homers „*Ilias*“,

daß diese Zerstörung die Rache Junos war, die durch das Urteil des Paris zutiefst verletzt wurde. Gemeinsam mit Jupiter kämpfte sie auf Seiten der Griechen gegen das Troja der verhaßten Rivalin Venus. Diese beiden homerischen Frauengestalten hat Vergil in der „Aeneis“ – so könnte man psychoanalytisch interpretieren - als aufgespaltene und ins Göttliche projizierte mütterliche Introjekte gegenübergestellt. Ein vernichtender Haß tobt zwischen ihnen. Man kann ihn als Ausdruck der omnipotenten Destruktion und des intrapsychischen Ambivalenzkonflikts in Aeneas selbst verstehen, der sich an der Zerstörung des mütterlichen Trojas schuldig fühlt. Diese Schuld gilt es wieder gutzumachen. Das geschieht in der Form einer göttlichen Weisung. Gottvater Jupiter erteilt ihm auf drängendes Bitten seiner Tochter Venus den Auftrag, die Zerstörung der Urmutter Troja wiedergutzumachen. Die Stadt Rom soll er als die nun unzerstörbare, unsterbliche Mutter gründen, als Ewige Stadt.

Historische Quellen beschreiben Vergil als Melancholiker. Sueton (zit.n.Oppermann, 1963) schreibt noch idealisierend über ihn: “Die Lust des Mannes berührte ihn kaum, und er blieb unverheiratet. Solche Reine lag über Mund und Herz, daß er in Neapel „Parthenias“, der Jungfräuliche, genannt wurde.“ Andere Zeugnisse faßt Rudolf Borchardt (1930) zusammen. Sie zeigen Vergil als „Träger eines lautlos schwermütigen Lebens und einer ängstlichen Gesundheit“, der an Magen- und Schleimhautbeschwerden litt, der das Volk, die Straße und jede Popularität angstvoll mied; der stets errötete und der, wenn er angesprochen wurde, stotterte.

III. Analytische Interpretation

Zehn Jahre lang hat Vergil an der ‘Aeneis’ gearbeitet, bis er sich, 51jährig, zu einer Reise nach Griechenland aufmacht, um im Land Homers das Epos zu vollenden. In Athen trifft er auf Augustus, der die Parther-Feldzüge soeben siegreich beendet hat. Mit ihm macht er einen Ausflug nach Megara, wo er offenbar an Malaria erkrankt. Nach der Legende, die Broch aufgreift, setzt er sich zu sehr der Sonne aus und leidet an den Folgen einer Isolation. Augustus veranlaßt den Kranken, mit ihm nach Italien zurückzukehren. Aber die Seefahrt verschlechtert sein Befinden. Am 20. September 19 landet sie kaiserliche Flotte in Brundisium, und hier beginnt Brochs Roman:

Unmittelbar hinter der Galeere des Cäsars folgte das Schiff Vergils, und „*das Zeichen des Todes stand auf seine Stirn geschoben ... So lag er da ... mit herabgemindertem*

Bewußtsein, beinahe beschämt ob seiner Hilflosigkeit, beinahe erbost ob solchen Schicksals ...“ (S.9f. 3).

Gleich zu Beginn des Romans geht es um die Gefahr des drohenden Lebensendes. Der Mensch verleugnet in der Regel die Realität des Todes. Die Verleugnungen und Vermeidungen können, wie bei Vergil, ein ganzes Leben halten. Erst im Augenblick einer tödlichen Gefahr wird diese Abwehr brüchig. Dadurch aber kann noch in der letzten Phase des Lebens ein intrapsychischer Prozeß in Gang gesetzt werden, in dem der ganze Ablauf dieses Lebens noch einmal wie im Zeitraffer vorüberzieht, um sich dabei neu zu ordnen. Das geschieht nicht selten in krisenhaften Entwicklungsschritten, wie z.B. in der Pubertät. Und wie sich dort die verfestigten Strukturen der Latenz lösen, so können auch die regressiven Kräfte der letzten Lebensphase zu einer Neuorientierung und zu einem letzten Reifungsschritt führen. In seinem Vergil-Roman stellt Broch den Prozess fortschreitender Neustrukturierung am Beispiel der Urszenenphantasien dar.

III.1 Die Konfrontation mit dem Tod

Er wird eingeleitet durch die Konfrontation mit dem Tod, dessen Realität Vergil angesichts der erlebbaren Körpersymptome nun nicht mehr verleugnen kann. Mit der Verleugnung verliert er zugleich auch ein zunächst nur kleines Stück „Blindheit“, wie es bei Broch heißt, gegenüber der äußeren Realität: Erstmals in seinem Leben erfährt es das „Massenunheil“ des Volkes in seiner ganzen Unmittelbarkeit. Auf dem Schiff schon kündigte es sich an, denn das Volk wollte die Siege Cäsars über die Parther und zudem auch seinen 43. Geburtstag feiern. Und wohin sich Vergil auch wandte, überall nahm er *Eißgeräusche, Freißbäuche, Habsucht und Gier* wahr. Überall erlebte er die *„Verkehrung des Menschen ins Gegenmenschliche, bewirkt ... durch des Seins Verwandlung zum bloßen Gierleben der Oberfläche“*. (S.23)

Das nun war das Volk, dessen Geist und Ehre er selbst idealisierend verherrlicht hatte. Das also waren die Italer des Aeneis - und mit dieser Vorstellung steigt Angst in ihm auf: Mit dem Abgewehrten konfrontiert, sieht sich Vergil plötzlich *dem eigenen Gier- und Triebleben* gegenüber. So wird die Außenwahrnehmung für ihn zum Spiegel, zum „Sinnbild“, der Innenwahrnehmung.

Von nun an bestimmt dieser stete Wechsel von Außen und Innen den Ablauf des Romans. Nichts geschieht in den wenigen Stunden bis zum Tode, daß nicht direkt auch den *„Urhumus des Seins“*, die unbewußten Schichten Vergils berührt. Äußerlich wird diese

Dynamik durch eine Malaria und den daher rührenden Symptomen des Todes ausgelöst. Im intrapsychischen Erleben Vergils ist es jedoch die Insolation durch die Begegnung mit dem allmächtigen Apollon-Augustus, an dessen Sonnenblitz Vergil stirbt. Diese Konfrontation mit dem Tode bewirkt zunächst, daß Vergil intrapsychisch in die Hilflosigkeit der ödipalen Versagung zurückgeworfen wird.

III.2 Der Gänserich - eine ödipale Versagung

Der Kranke wird bei zunehmender Dunkelheit auf eine Sänfte gelegt und vom Schiff getragen. Ein Sklaven-Knabe gesellt sich zu den Sänfenträgern und wirft immer wieder einen besorgt prüfenden Blick auf den Manuskriptkoffer mit der unvollendeten Aeneis, den zwei Träger tragen. Durch das Gedränge hindurch bahnt sich die Eskorte, an deren Spitze sich bald der Knabe gesetzt hatte:

„Platz für den Vergil, schrie er den Leuten fröhlich ins Gesicht, ‘Platz für euren Dichter’ ... und ein Spaßvogel, ebenso wohlgelaunt wie übelwollend (rief zurück): ‘Ein Zauberer, der Zauberer vom Cäsar!... und eine weißgeschminkte Hure ... kreischte zur Sänfte hin : ‘ Gib mir einen Liebeszauber!’- Ja, zwischen die Beine, und kräftig’, ergänzte...ein gänserichähnlicher, sonnverbrannter Bursche ...“ (S.34.f.)

Im Folgenden wird es besonders durchsichtig, daß alles, was Vergil in der Außenwelt jetzt erleben kann, ihn selbst und seine abgewehrte Wunschwelt in gleichem Maße betrifft. Denn, so heißt es nur wenige Zeilen weiter, Vergil *„wußte um die Sehnsucht, die selbst in der schmerzlich wüstesten Brunst und Fleischlichkeit nicht zur Ruhe kommt ..“*. Er kannte die *„große nächtliche Sehnsucht“*, die *„unauslöschbar“*, aber auch *„unerreichbar“* war. Broch sagt weiter:

„Entrückt... sah er die Stumpfheit der samenspritzenden und samentrinkenden ... Leiber ... er sah und hörte in dem Auf und Ab ihrer Zufallsbrunst den wilden , stumpfkriegerischen Jubel ihrer Vereinigungen ... „ (S.36) ... und auch den „Sehnsuchtsfrieden“ ...; (es war) das ungekannte Wiedererkannte, weil die Fülle der Gesichter und Ungesichter, samt ihrer Brunst, samt ihrer Gier ... aber auch samt ihrer großen nächtlichen Sehnsucht ... ihm einverleibt waren ... als der chaotische Urhumus seines eigenen Seins ... , als seine eigene Brunst, als seine eigene Gier ..., aber auch als seine eigene Sehnsucht ...“ (S.39)

Mit der Wahrnehmung „Zufallbrunst“, zu der ihn die Hure und der Gänserich - eigentlich freilich der Führerknabe, „von genauester Ortskenntnis gelenkt“ - nötigen, gerät Vergil in dieser dichterisch inszenierten Wiederholung direkt in eine früh-ödipale Situation.

So wenig wie das ödipale Kind kann Brochs Vergil die Versagung einfach hinnehmen, daß andere in ihrer „Brunst“ und „Fleischlichkeit“ sich etwas gönnen, wovon er ausgeschlossen ist. Diese traumatisierende Erfahrung ungeschehen zu machen ist das Ziel der „großen Sehnsucht“, von der es ausdrücklich heißt, daß sie eine *nächtliche* Sehnsucht sei. Aber bei aller sexuellen Verlockung der Nacht ist die Angst vor ihrem Grauen doch zu groß. Hier deutet sich nun erstmals etwas von der namenlosen Vernichtungsangst Vergils an. An dieser Stelle setzt nun ein Flucht-, ein Abwehrversuch ein, den Broch so beschreibt: *Er suchte „Schutz vor Glück wie Unglück, Schutz vor dem Untragbaren der Nacht, eine letzte Sehnsucht und unauslöschbar, ... und spürte den Ring ... und erinnerte sich der Knabenzeit in Andes ...“* (S.39)

Broch beschreibt jetzt die Erinnerung an einen Sommer-Tag mit der fröhlichen Mutter und dem lehmformenden Vater. .. *‘oh, sie hieß Maja, und kein Name hätte sommerlicher klingen können’- und mit dem lehmformenden Vater kann für kurze Zeit ‘erinnerungsmild die Ruhe ‘eintreten.* Psychoanalytisch wird man diese Erinnerung als Verleugnung und damit als Angst-Abwehr und *Schutz vor dem Untragbaren der Nacht* beschreiben können.

III.3 Die Elendsgasse - prägenitale Urszene-Angst

Die Angst-Abwehr zerbricht aber in der folgenden Szene, in der der Knabe ihn in die Elendsgasse führt. Der Knabe läßt sich – wie jede andere Figur des Romans - als abgespaltener Selbst-Anteil Vergils verstehen. Der Knabe wird jetzt zum Führer in dem intrapsychischen Prozess Vergils. In der Elendsgasse, dem *‘höllischen Gassenschlund’* erlebt Vergil *‘die namenloseste Nächtlichkeit und Unzucht’*. Der Knabe lädt ihn dazu lachend ein, und das *„wirkte wie Wiedersehensfreude: ... Es gab aber eigentlich wenig Anlaß zur Heiterkeit ... Dunkel lag der flachstufige Stiegenweg da ... die Menschen blieben im Schatten verkrochen ... als wäre das Kaiserfest meilenweit von dieser Gasse entfernt ... und so bedeutete der auftauchende Sänftenzug nichts Staunenerregendes, wohl aber unliebsamste oder richtiger feindseligste Störung ...“* (S.42f)

Als projizierter Selbst-Anteil ist die Knaben-Gestalt nur für Vergil wahrnehmbar. Das Außen wird zum Spiegel des Selbst. Dieser „*bäuerisch-tapsige Bursche*“, der ihn anfangs scheinbar in ein homosexuelles „*Liebesspiel verstricken*“ will, ist dem Vergil gleich merkwürdig vertraut. Und indem er die Züge seiner eigenen bäuerischen Vergangenheit trägt, erhält er auch die Funktion des narzißtisch-genießendem Selbst-Anteils, mit dem es nun „*Stufe um Stufe hinab*“ in die ebenso bedrohliche wie verführerische Elendsgasse geht.

Was Hermann Broch seinen Vergil hier in der dunklen Elendsgasse, als Spiegel einer inneren Wirklichkeit, erleben läßt, ist zuerst ein angst- (aber auch lust-) volles *Wiedererkennen* der Nacht-Eltern, besonders der Nacht-Mutter einer späten Urszene. (Ich komme noch darauf zurück, was die Psychoanalyse in diesem Begriff ausdrücken will). Aber diese sehnsüchtig erwarteten Mütter fügen Vergil nur Versagungen zu.

„...diese aus den Fenstern herausgelehnten Weiber, brustzerquetscht auf den Brüstungen, ... sowie sie des Zuges ansichtig wurden, kippte ihr Geschwätz in irr keifende Schimpfworte um: Lümmel, Sänftenlümmel; Geldsack auf dem Thron; wenn du verreckt bist, stinkst du wie jeder andere. Und die nächtliche Gasse hallte wieder vom Hohn der Weiber: Säugling, Windelnässer, Kacker, kriegst eine Spritze, aufs Töpfchen gesetzt; wir holen dich noch, du Schwanz, du Hängeschwanz ...“ (S.43 f.)

Der Hohn und Spott solcher Nachtmütter verletzt seinen Narzißmus auf allen Ebenen: In der Nacht ist er nicht der umjubelte göttliche – wie er genannt wurde - Vergil, sondern mit seinen infantilen Bedürfnissen ist er ein namenloser und äußerst störender Säugling. Er ist nicht einmal ein Schwanz, geschweige denn ein phallischer Zauberer, er ist ein impotenter ‘Hängeschwanz’. So heißt es folgerichtig bei Broch weiter:

„ ... jede Schmähung riß ein Stück Überheblichkeit von seiner Seele, so daß sie nackt wurde, so nackt wie die Säuglinge ... nackt vor Schuld ... hier begann Verzweiflung ihn zu überkommen ... hier in dieser namenlosesten Nächtlichkeit und Unzucht, hier mußte er zum ersten Mal das Gesicht verhüllen, mußte es tun unter dem keifenden Jubelgelächter der Weiber, mußte es zur gewollten Blindheit tun ... „ (S.44)

III.4 Plotia Hiera - das Bild einer versagenden Mutter

Die Triebwünsche Vergils, die in der Gänserich-Szene und noch mehr in der Elendsgasse geweckt wurden, lassen sich durch Hinwegsehen nicht mehr verleugnen. Sie führen im

regressiven Prozess, den Broch darstellt, zu einer Erinnerung an eine enttäuschende – oder wie wir psychoanalytisch sagen phallisch-versagende - Mutter in der Gestalt Plotia Hiera. Diese Szene bezeichnet eine *erste Stufe der bisher verdrängten Erinnerung*, die jetzt bewußt und damit verarbeitet werden kann. Ich folge jetzt weiter dem Verlauf des Romans:

Die Nähe des Kaiserfestes deutete sich an und dann wurde auch der *schimmerstrahlende Palast sichtbar, von Fackeln umbrandet*, so daß er an das brennende Troja gemahnte. Vergil wird in ein Krankenzimmer gebracht. Ein Lufthauch, wie eine mächtige Sehnsucht aus der Nacht kommend, in die Nacht sich ergießend, ließ die *Silberampel neben dem Krankenbett leise an ihrer Kette pendeln*. Vergil wartete, wie er *Nacht für Nacht seines Lebens an der 'Schwellenklippe von Zeitlosigkeit und Zeit ... von Herdengemeinschaft und einsamster Einsamkeit, von Angst und Rettung ... wissend um das Geschehen des Schlafes gewartet hatte*.(S.70)

Der Psychoanalytiker versteht in der „Assoziation“ des brennenden Trojas beides: die brennende Lust zugleich mit der Versagung, die der mütterlichen Verlockung notwendig folgt. Enttäuschungswut soll diese Mutter vernichten, was damit auch zur eigenen Vernichtung führen muß. Das sind unerträgliche Gefühle, die sich im später losbrechenden Ambivalenzkampf äußern. Jetzt kann Vergil aber erst einmal teilhaben an dem Fest, wenn auch als Zaungast, als Kranker, der wie das kleine Kind vom Bett aus das Fest der Urszenen-Eltern fühlt, *'in Gemeinschaft' er ist zugegen - 'und in einsamster Einsamkeit zugleich'* - er wird nicht beachtet. Ich kenne keine treffendere Beschreibung des Zustands, in dem sich das Urszenenkind erleben mag, also jenes Kind, das in völliger Unkenntnis der facts of life dem Liebesakt der Eltern beiwohnt: *'in Gemeinschaft' er ist zugegen - 'und in einsamster Einsamkeit zugleich'*. Und wie um dieses Geschehen noch deutlicher zu machen, benutzt Broch genau an dieser Stelle die Symbolik der rhythmisch pendelnden Silberampel, die sich mit der *'mächtigen nächtlichen Sehnsucht'* nach Ruhe und Frieden in Verschmelzung mit der Urszenen-Mutter verbindet. Das kleine Kind findet diese Ruhe im Erschöpfungsschlaf oder in autoerotischen Ersatzbefriedigungen, die von Phantasien begleitet sind. Auch Vergil flüchtet sich in die Phantasie, wo ihm die Befriedigung in der Realität versagt ist. Broch schreibt:

Er denkt an die Plotia Hiera, an die fürchterliche, glücklich-glücklose Nacht mit ihr, in der es ihm *nicht vergönnt war, die Schwelle zu verlassen und die vollkommene Nacht der*

Gemeinschaft mit ihr einzugehen. Woher stammt diese Furcht vor Junos mütterlichem Geheiß? Immer war er vor der Liebe geflohen, ist sie doch „Hinabsinken zu dem nächtlichen Urgrund, zum Urgrund des Unerschaubaren, das stets lauernd bereit ist, gewittergleich zerstörerisch hervorzubrechen ...’ (S.72) Vor diesem Gewitterabgrund hatte er Angst, die jetzt immer stärker wurde, und jäh wie ein schwarzer Blitz fuhr es ihn in die Brust , blutgemischt brach der Husten aus ihm heraus, ein würgender Krampf am Rande des Abgrunds.

Die Einmischung in die Urszene, um die es auch hier geht, der Versuch, im phantasierten „Hinabsinken zu dem nächtlichen Urgrund“ mit der Phantasie-Gestalt, die ersehnte Gemeinschaft einzugehen, endet in großer Angst. Ihr kann Vergil im Augenblick nur dadurch entgehen, daß er das bedrohende symbiotische Objekt hustend und würgend wieder ausstößt und die Gefahr damit fürs erste beseitigt. Er spürte den Ring an seiner Hand – den Broch noch nicht weiter zuordnet - und konnte, mühselig zwar wie es heißt, ruhen. Der Ring verbindet ihn mit dem Liebes-Objekt ebenso, wie der rhythmische Pendeltakt der Ampel, den der Kranke jetzt wahrnimmt. Das erinnert auch an das beruhigende Schaukeln im Arm der Mutter, und so wurde er einen Augenblick wieder ruhiger.

III.5 Cremona und Andes - Stufen der Erinnerung

Aber die pendelnde Ampel ist auch das angsterregende Symbol der rhythmischen Bewegung der Eltern in der sexuellen Urszene. Broch fährt fort: So lag Vergil in seinem Bett ... und lauschte .. Daß es am bloßen Liegen etwas zu beobachten gab, dessen war er erstmals - als Achtjähriger - in Cremona innegeworden. Es war Winter; er lag in seiner Kammer „und von irgendwoher, wahrscheinlich von der baumelnden Laterne unter dem Torweg, kam taktmäßig pendelnd der schwache Widerschein eines Lichts in die Kammer geglitten ... wie ein letztes Echo unendlicher Zeitabläufe ... so drohend vor Ferne, ... daß es gleichsam eine Aufforderung war, nach dem Bestand und Nichtbestand des eigenen Selbst zu fragen ...“ Diese Frage hatte sich seitdem Nacht für Nacht gestellt. Deutlicher wurde ihm nun, was er sein ganzes Leben getan hatte, nun wußte er die Antwort: er lauschte dem Sterben ...’ (S.81-85)

Cremona erscheint als erstes Glied einer Kette von Erinnerungen. Erst das letzte Glied aber enthüllt, wie Broch schreibt, die wirklichste Wirklichkeit. Was davor liegt, sind nur

Sinnbilder- Deckerinnerungen sagt der Analytiker - wie das Bild des einsamen Achtjährigen in der winterlich-kalten Kammer. Die frühen symbiotischen Wünsche und Trennungängste bilden später oft den Inhalt von unbewußten Onanie-Phantasien, mit denen sich bereits das kleine Kind über Versagungen hinweg zu trösten sucht. So mag das rhythmische Pendeln der Silberampel den Vergil sowohl an masturbatorische Tröstungen in Cremona als auch - in tieferen Schichtungen - an die Kette all der bedrohlichen Einsamkeitserfahrungen erinnern, die bis in die früheste Kindheit in Andes zurückreicht. Jetzt wird ein weiteres Glied der Erinnerungskette erfahrbar. Es ist ein früheres Glied, auch in der Altersstufung, denn es liegt zeitlich bereits vor Cremona. Es geht tiefer - „Der Abstieg“. Was Hermann Broch in diesem Kapitel auszudrücken sucht, kann wohl nur in einer Art lyrischer Prosa geschehen, von der Einstein sagt, man könne sie nur singen. Es sind früheste Menschheitserfahrungen, die sich einer kognitiven Symbolisierung letztlich entziehen, man kann sie vielleicht malen oder eben singen. Broch hat sie in eindruckliche lyrische Metaphern gefaßt:

Die Zimmerdecke wurde jetzt schwarz bis auf ein sanft hin und her gleitendes Pendelmalen oberhalb der Lampe. Schwarz auch die ungeheure Nachthöhle draußen, in die Vergil hineinlauschte. *Das Unheimliche des Jetzt floß zusammen mit dem des gelebten und erlebbaren Einst, so daß er **ins Chaotische** zurückgestürzt wurde. Er war . dem Gestaltlosen ausgeliefert, seitdem der brausend ununterscheidbare Lärm der Straße sich zu einem Dickicht von Einzelstimmen zu verwandeln angehoben hatte ... feucht vor Schmerzensgestöhn und harsch vor der Freudenwildheit einer ganzen Welt; oh, keiner entgeht dem Urgetöse ...'* (S.96f.)

Das „Urgetöse“, das sich in Vergils – ich sage mal: Fieberphantasie deutlich mit jenem einst Erlebten vermischt, löst erneut Entsetzen und Angst aus, die sich nun zunehmend mehr auch mit Inhalten füllt, und die jetzt für ihn erlebbar wird:

Vermessen war es, sich mit armseligen Versen an eine solche Sprache heranzuwagen, die sich ihm jetzt als ein besessenes Angstgeschehen offenbarte. Nichts war ihm geblieben, als angstvolle „*Erstarrung, die wie eine geheimnisvolle Strafe auf ihm lastete (für) eine Sünde, ... die er nicht begangen hatte, und die, ehe sie noch begangen werden konnte, Vermessenheit war ...*“ (S.101) – Sie verstehen hier: Es geht um inzestuöse Verschmelzungs- und Urszenenwünsche, die sündhafte Vermessenheit bedeuten. Vergil greift zum Manuskriptkoffer mit der „Aeneis“. Ein vermessener Versuch auch die Aeneis.

Sie würde unabgeschlossen bleiben müssen, wie dieses Leben. *„Schicksal der Aeneis, sein eigenes Schicksal, unvollendet - das schwere Tor des Schreckens war aufgebrochen ... Etwas Fürchterliches, das ihn von außen und innen zugleich anpackte, etwas gräßlich Unbekanntes riß ihn hoch ... mit einer Kraft, die dem ersten Blitzdonner eines ausbrechenden Gewitters innewohnt ... todbringend, toddrohend ...“* (S 102 f.)

Aber langsam läßt der fieberkranke Vergil diese *„erste Schreckenspforte hinter sich“*. Er kann er sich ein wenig beruhigen, so daß nun auch *„das Irdische“* wieder nahe wird.

III.6 Die drei Torkelnden - Zerschlagung der idealisierenden Abwehr

Das Irdische läßt Broch massiv, gleichsam als Fortsetzung der schwarzen Elendsgasse, in Gestalt von drei offensichtlich Betrunkenen hereinbrechen, in Gestalt einer massigen Frau und zwei Männern, die lautstark auf der Straße schimpfen und feilschen.

„Was willst denn, Mehl kriegst sowieso vom Cäsar umsonst...; da riß (der Massigen) die Geduld ... sie kreischte, daß es über den Platz hingellte -, ‘einen Dreck gibt der Cäsar her ... ein Dreck ist dein Cäsar, ein Dreck ist er, der Cäsar; tanzen und singen und ficken und huren kann er, der Herr Cäsar, aber sonst kann er nix, und ein Dreck gibt er her!’ - ‘Ficken ... ficken ... ficken ...’ wiederholte der Dicke beseeligt, als hätte sich ihm mit diesem einen zufälligen Wort die gesamte Weltgeilheit in ihrer ganzen Zufallsbrunst eröffnet, ‘der Cäsar fickt, heil dem Cäsar!’ ... der Dickwanst , obstinat entzückt von dem tanzenden und fickenden Cäsar, war unmißverständlich darauf aus, es dem Erhabenen gleichzutun ...“ (S.123 f).

Mit der Szenerie in der nächtlichen Straße reinszeniert sich für Vergil erneut die Urszenen-Nacht, an der er als Logiergast vom Fenster aus teilhat. Entscheidend aber ist, daß die Drei die Idealisierung des Augustus spottend zerschlagen. *„Mit furchtbarer Sachlichkeit“* hat ihr Lachen den Erhabenen zum fickenden, lächerlichen Urszenen-Vater gemacht.

Hier tritt jetzt eine Wende im Erkenntnis- und Reifungsprozeß Vergils ein. Broch zeigt auf, wie sich die Idealisierung des Augustus als Retter im weiteren Ablauf ebenso aufzulöst wie – und zwar gleichzeitig damit - die Angstabwehr durch omnipotente Selbst-Idealisierung. Wenn Vergil die Selbst-Idealisierung angesichts des nahen Todes jetzt aufgeben muß, so ist er schutzlos der Phantasie drohender Hilflosigkeit und

Vernichtungsangst ausgeliefert. Und genau dies beschreibt nun Broch: *erstickt von Erstarrung erlebt er die Armut und ... Kleinheit seines ernüchterten Ichs*. Das existenzbedrohende Ohnmachtserleben führt jetzt zu dem bisher abgewehrten Ambivalenzkonflikt, mit dem zugleich die **ohnmächtige Wut** Vergils freigesetzt wird:

„Und fühlend die Eingeschlossenheit, fühlte er ringsum die Zersprengungsgewalt ..., die Verlockung zur Vernichtung und Allvernichtung, zur Zerschmetterung und Allzerschmetterung, zur Selbstpreisgabe, Selbstverhöhnung, Selbstvernichtung ...; es war die Verlockung einer ungeheuren Ur-Lust ..., der Kitzel zur Allzersprengung, zur Weltzersprengung und zur Ich-Zersprengung ...“ (S.137f).

Die Bedrohung durch diese Welt ist **Folge der Projektion** von Wut, Haß und Neid auf eben diese Welt. Die gefährliche Welt kann jetzt nur noch beseitigt werden, indem sie zerstört wird. Damit wird zwar auch das Selbst vernichtet, aber immerhin erlaubt die Selbstvernichtung noch **die Größe der Kleinheit narzißtisch zu genießen**. Andererseits aber bedeutet der Suicid auch den entgeltigen Verzicht auf die unvergängliche symbiotische Verschmelzung mit der Allmutter. Das ist der eigentliche Kern des Ambivalenzkonflikts und der daraus stammenden Schuldängste. Die abgewehrten destruktiven Triebwünsche treiben Vergil jetzt zunehmend mehr in die Aussichtslosigkeit einer tiefen Depression, die Hermann Broch in sehr anrührende Worte fassen kann:

Näher und näher rückt die Unheilstraurigkeit heran, und hingedemütigt in auswegloser Zerknirschung blieb ihm nichts als die „nackteste Nacktheits-Schuld der Seele ..., als das zum Nichts zerknirschte nackte Ich ..., aufgelöst und einverstart in den Blick des ringsum Drohenden..., aufgesaugt von der spiegellosen Leere des schweigenden Auges ...“ (S.176 f.) Und aus grenzenloser Ferne, „gleichsam ein verlassenes Hörbild des Seins ... dünn und hell und weiblich und fürchterlich in unsäglicher Kleinheit ertönte... ein winziges Kichern, und es war das leere Kichern der Leerheit, das Kichern des leeren Nichts. Oh, wo war noch Rettung?! wo waren die Götter?! war das , was geschah, ... ihre Rache?“ (S.178)

„Tierische , entsetzensgejagte Angst“ vor dieser Rache kommt über ihn. Er wird tierartig vom Wasser an der Wand seines Krankenzimmers angezogen, um sein Bedürfnis zu stillen. „...tierartig kroch er durch die erstarrte Trockenheit dem ur-tierischsten aller Ziele, dem Wasser, zu, um in urtierischster Notwendigkeit tiefgebückt wie ein Tier an der silberrieselnden Feuchte zu lecken“. (S.179).

Es ist nicht Milch, sondern Wasser. Diese Versagung wiederholt sich später noch einmal an der *kalten Riesenbrust*. Die befürchtete Rache der Götter aber, d.h. die Angst vor Vergeltung für seine destruktiven Wünsche, zieht bei Vergil nun die Erinnerung an das gefürchtete Chaos einer frühen Urszene nach sich. Dies **ist eine weitere Stufe der Erinnerung**.

III.7 Das Urszenen-Trauma - eine präverbale Erinnerung

Eine direkte, d.h. kognitive Erinnerung an den realen elterlichen Koitus kann es in der sehr frühen Phase der Kindheit nicht geben. Denn das kleine Kind hat kein wirkliches Wissen um die *facts of life*. Wenn es auch ein deutliches Gespür für die sexuelle Natur dieser Vorgänge haben mag – wir kennen das von den eifersüchtigen Reaktionen unserer geliebten Katzen und Hunde –, so bildet es sich doch später regelmäßig seine eigenen Theorien, die z.B. in unseren Märchen ihren Niederschlag finden. Ihre Inhalte entsprechen dem Entwicklungsstand des Kindes. In der Regel spiegeln sie ein chaotisches Geschehen wider, das in der Phantasie des Kindes alle Beteiligten bedroht und für das es keine angemessenen Worte gibt. Das Unbeschreibliche nennt die Psychoanalyse sehr nüchtern die Urszene. Bei Broch klingt das so:

„...im Unhörbaren stand blind das Gelächter; er war plötzlich ... in das Bett geraten, und erbärmlich in dieses eingeduckt, zugeschnürt die Kehle, trockene Kälte an allen Gliedern, bewußtlos anheimgegeben ... der schwarzunsichtbaren ... Übermacht, ... bewußtlos anheimgegebenen einem Bereiche jenseits der Furcht, jenseits des Schreckens, jenseits des Entsetzens, jenseits des Todes,... war er ... hineingehalten in den Leerheitsraum des Grauens ... und zugleich vom Grauen erfüllt: Anfangserinnerung und Enderinnerung berührten einander ... niemals erloschen die Erinnerung ... die Erinnerung des Urgrauens, die einzige, die geblieben war ... er wurde vorwärts getragen von dem Grauen zu dem Grauensziele, das am Anfang steht ..“(S.180 ff). So beschreibt Broch die schrecklichen Angstzustände eines elementar bedrohten Urszenen-Kindes, das für diese Affekte keine angemessenen Worte hat. Von diesen Angst-Affekten ist auch der sterbende Vergil erfüllt: Die Angst des sterbenden Menschen vor dem Tod ist immer auch die Angst vor der Wiederholung von bereits erfahrenem – und diesmal eben tödlichen - Entsetzlichen. Solche Ängste bleiben nun bei Vergil nicht mehr, wie beim kleinen Kind, namenlose Affekte. Sie verbinden sich jetzt mit Symbolen und mit Bildern, die Vergil bedrängen, ein *„Hohlgedränge der Gestaltlosigkeit, in dem neben ... blutig einhersausenden ... Köpfen ...*

sich allerlei Verwachsenes tummelte, ... allerlei Bekörpertes und Befußtes, allerlei Behuftes, kleinverkümmerte oder unfertige Zentauren und Zentaurenreste ...; es barst der orkusgeschwängerte Raum von Fratzengetier ... oftmals eng aneinander gepreßt, als wollten sie sich, bei aller Geschlechtslosigkeit, fliegend begatten ... zur Furienkammer war das Gemach geworden... es brauchten die Wände sich nicht zu weiten, obschon zwischen ihnen alle Städte der Welt lagen, sie alle brennend ... die Städte der entthronten, ohnmächtig gewordenen Götter ...; der Wesensgrund der Grauensblöße hatte sich aufgetan, und ... in ihrer tiefsten Brunnentiefe lag die zum Kreise geschlossene Schlange der Zeit ...“ (S.182-186)

„Mit keiner Angst vor Erstickten, vor Schmerz oder Verwundung“ so heißt es, war dieses Grauen vergleichbar, „... wer mochte schlafen, wenn Troja brennt..“ (S 187). Bis hierher war dieses Erleben für Vergil ohne intrapsychische Verarbeitungsmöglichkeit geblieben, weil es durch die beschriebenen narzißtischen Abwehren, also auch im dichterischen Wiederholen, **namenlos** geblieben war. Es war nicht darstellbar. Mit der Erinnerung an die Furienkammer wird Unbewußtes wahrnehmbar, also benennbar und damit integrierbar. Das übrigens ist in einem psychoanalytischen Prozess die Funktion der Deutung: Namenloses zu benennen.

Das chaotische Geschehen des Weltenbrandes ist die entstellte Erinnerung an eine präverbale Urszenenphantasie, in der die Eltern sich gegenseitig total vernichten - sie verbrennen. Die Asche zerfliegt. Es bleibt keine Spur: Es ist eine totale Vernichtung, die das kleine Kind affektiv erfährt. In ihrem Ausmaß entspricht sie der existentiellen Bedrohung, der sich das Urszenen-Kind in dieser frühen – wir sagen: oralen – Zeit seines Lebens ausgesetzt sieht. Vergil hat diesen „Weltenbrand“ in der *Aeneis* beschrieben. Der Brand hat die Urmutter Troja und später (in der *Äneis*) die Geliebte Dido vernichtet, die auf dem Scheiterhaufen verbrennt. Das Urszenen-Kind fühlt sich in seiner aggressiv-sadistischen Omnipotenz wegen seines Neides auf die *vereinigten Eltern* an dieser Zerstörung schuldig, in die es nun aus Vergeltung mit einbezogen wird. Die schuldvolle Erwartung des Vollzugs der Strafe macht den Inhalt der melancholischen Depression aus, vor der sich Vergil jetzt nicht mehr schützen kann: „*Der Götter Wille, der Götter Rache*“ hatte zu geschehen.

III.8 Manuskriptverbrennung - die omnipotente Destruktion

Oder konnte „*der Götter Rache noch einmal durchbrochen*“ (S. 193) werden? Er mußte nur den „*Mut zur Selbstopferung und den Mut zur Kleinheit*“ aufbringen: Und da raunte ihm eine Stimme im Traum Mut zu, flüsterte dringlicher und wurde dann härtester Befehl, „*daß alles was dem Scheinleben gedient und es ausgemacht hatte, so sehr verschwinden müsse, daß es niemals gewesen war ... es war das Gebot, alles Getane zu vernichten, alles was er je geschrieben und gedichtet hatte, zu verbrennen ... und auch die Aeneis*“ (S.193). Dieser Traumbefehl bringt ihm die Ruhe zurück. Vergil kann zwar die Wiedergutmachung in Gestalt der Aeneis nicht mehr vollenden, aber er fühlt sich der Willkür der Götter auch nicht mehr ausgeliefert, und *befreit in der Größe seiner Kleinheit* entringt sich ihm der Schrei: „Die Aeneis verbrennen!“. Die Manuskriptverbrennung als narzißtisch-destruktiver Akt kann allerdings keine Lösung bringen, sondern die Schuldangst nur vermehren.

Hier deutet sich nun *eine weitere innere Wende* an. Mit dem Ruf *Die Aeneis verbrennen* erscheint jetzt nicht mehr die namenlose Gestalt des Knaben, sondern es kommt Lysanias, der ihn zur Liebe aufruft. Lysanias (der Erlöser, der Leidenlösende“ wie auch Asklepios) ist ebenfalls eine Projektionsgestalt Vergils. Sie stellt sein narzißtisch-heiles Gegenbild, das rein omnipotenteGrößen-Selbst dar, das nun „draußen“ erscheint. Diese abgespaltene Projektionsgestalt (vgl. auch Le Coultre, 1970) hat intrapsychisch die Funktion, die destruktive Allvernichtung, den Suicid und die Schuldangst zu verhindern.

Lysanias bietet ihm per Identifikation mit diesem abgespaltenen Selbst-Anteil die Möglichkeit zur Liebe an. Er weist einen Weg, wie der Aspekt der gefährlichen Nachtmutter der Urszene beseitigt werden kann: Nicht dadurch, daß sie mit der Aeneis vernichtet wird, und auch nicht dadurch, daß sie idealisiert wird und göttlich ist, denn göttlich ist sie eben nur am Tage, nachts wird sie zur Furie. Vielmehr dadurch, daß sie jungfräulich ist, das ist sie dann auch in der Nacht. In der Vorstellung der jungfräulichen Mutter wird nicht nur der potente, fickende Vater, sondern die Urszene als Ganzes verleugnet, es gibt sie nicht, sie hat nie stattgefunden.

Theodor Haecker (1958) hat Vergil den *Vater des Abendlandes* genannt. In Vergils „messianischem Gedicht“ vollzieht sich ein Übergang von der Götter-Mythologie zur christlichen Erlöser-Religion. Mit der Rückkehr der Jungfrau (Dike) ist das Goldene Zeitalter angebrochen, denn sie hat aus unirdischer Zeugung einen Sohn irdisch geboren. Brochs Lysanias ist gleichfalls *von irdischer Geburt aus unirdischer Zeugung*. Die

Erlösergestalt hatte bereits den historischen Vergil beschäftigt (Hommel, 1950). Für diesen vermutlich, für den literarischen Vergil unzweifelhaft, ist die Erlöser-Gestalt aus einer intrapsychischen Not erwachsen, die einer phylogenetischen psychischen Not entsprechen mag, aus der wichtige Aspekte des Christentums geboren wurden.

Verglichen mit der Aeneas-Gestalt ist der Lysanias Brochs nicht nur von einer göttlichen, sondern von einer jungfräulichen Mutter geboren. Die Urszene hat es nicht gegeben. Zudem unterscheidet er sich vom Gründer Roms durch das Fehlen der ambivalenten Destruktion – eben deshalb, weil die Urszenentraumatisierung verleugnet wurde, was Vergil nun nicht mehr möglich ist. Das wird ihm sehr deutlich gezeigt, als er sich dem „namenlosen Morden“ in der *Aeneis* schauernd gegenüber sieht. Diese erneute Wahrnehmung der omnipotenten Destruktion führt nach einem langen inneren Monolog über die Erlösungskraft der Liebe gleichsam zu einem Offenbarungserleben, „*schicksalsüberwindend als heiliger Vateraufruf . . . : Öffne die Augen zur Liebe*“ (S. 244).

Allerdings wendet sich die Aufforderung des Lysanias zur „*dienenden Liebe*“ in der Fortführung von Brochs Roman zunächst in den – analytisch gesprochen - reinen Masochismus. Die Unterwerfung äußert sich im bisher abgewehrten Wunsch nach einem homosexuell-masochistischen Opfertod mit Hilfe einer Identifikation mit der jungfräulichen Mutter (Vergil, *der Jungfräuliche*). Hier liegt die Wurzel für die latente Homosexualität, die sich in Brochs Charakterzeichnung andeutet und die sich nun in ihrer masochistisch-passiven Ausprägung äußert: Er erwartet den Tod durch die Pfeile Apolls, die ihn schon in Megara getroffen hatten, denn „*nur wer vom Pfeile getroffen, nur wer vom Lichte durchbohrt ist, dem zerreißen die Finsternisschleier, so daß er, . . . in Blindheit schon, doch noch schauend, den Ur-Dom der Einheit erfaßt . . .*“ (S.290f.)

Vergil erwartet - wie auch das Thema dieses dritten Romanteils: Erde - Die Erwartung, ankündigt - den Lichtpfeil des Apoll, der ihn heilend und rettend durchbohren und damit zugleich töten wird. Ernest Jones schreibt, daß der Sohn gegenüber dem allmächtigen Vater Macht und Größe „welche den endlichen Besitz der Mutter und die Versöhnung mit dem Vater einschließt“, erst dann erreicht, „nachdem er sich der größten Demütigung, verbunden mit einer symbolischen Kastration und dem Tod, unterzieht“ (1923, S. 65). In der femininen Einstellung zum Vater und der Identifizierung mit der Mutter wird, wie Jones weiter sagt, Inzest vermieden und zugleich der Vater besänftigt.

Der erwartete Opfertod Vergils wird von Broch auch in einen inneren Zusammenhang mit der Passion und der Kreuzigung des Christus-Erlösers gebracht. Denn in Analogie zu den

zwei Aspekten Christi spaltet sich an dieser Stelle im Vergil-Roman die Gestalt des Knaben auf : Er ist der Erlöser-Knabe Lysanias und der erniedrigt-duldende, namenlose Sklaven-Knabe.

Die Phantasie vom Opfertod steht ganz im Zeichen des angekündigten Besuchs von Augustus, der den Kranken sehen will. Der Arzt Charondas aus Chos - als Fährmann des Todes auch Vorläufer und Werkzeug des Augustus - bereitet ihn scheinbar auf das Opfer vor: Es schneidet ihm die Stirnhaare und vollzieht damit die symbolische Kastration. Zugleich appliziert er ihm Aphrodisiaca, und zwar eine orale (warme Milch) und eine genitale Stärkung: „... unsere Lebensgeister (werden), wenn zwar nicht ausschließlich, so doch stark, und ich möchte sogar behaupten, stärker als wir es wünschen oder ahnen, vom unteren Zentrum unseres Organismus bedingt . . .“ (S.315), womit der Arzt freilich völlig die Störung Vergils verkennt. Denn je potenter dieser sich fühlt, um so stärker wächst auch seine Angst. Zunächst aber gerät er in einen euphorischen Zustand relativer Angstfreiheit: Aus einem Spiegel, in dem er zuerst sein eigenes „Höhlengesicht“ sieht, dann „alle Gesichter der Vergangenheit“, auch das der Mutter und „das Gesicht seiner Hoffnung, das Gesicht, zu dem er sich kraft der Krankheit hatte verwandeln wollen, . . . das Todesgesicht des Vaters . . .“ - durch diesen Spiegel schreitet nun die Plotia hindurch.

„Plotia preßte ihre Hände noch inniger in die seinen und führte sie zu ihren Brüsten, deren Spitzen unter der Berührung hart wurden. ... friedlich war die Nähe der fraulichen Nacktheit Plotias. Nichts Furchteinflößendes war erspähbar. Er hatte sich entschieden zur Liebe, und auch Plotia fragte: kehrst du ein zu mir, Geliebter, du sollst mich begehren. Aber da stand mitten in der Landschaft der Alexis, umtanzt von gliedstarren Satyrn: Schicke ihn fort, bat Plotia, schau nicht zu ihm hin; du hältst ihn mit deinen Augen . . . Sind dir meine Brüste nicht begehrenswerter als die Hinterbacken des Knaben dort. . . . und da verschwand die Jünglingsgestalt, . . . und er - war niedergekniet ...und er küßte die Spitzen ihrer Brüste . . . leicht hingebettet . . . lagen sie Haut an Haut . . . Mund an Mund gepreßt . . . bis ihre Lippen bebend in die seinen flüsterten: Wir dürfen nicht; der Arzt beobachtet uns . . . unabwehrbar waren die Blicke, unabwehrbar die höhnisch ausgestreckten Finger . . . unabwehrbar . . . der Schatten der Fama, der Schatten ihrer gräßlichen, schamerregenden Riesengestalt... Mit ihrem Lachen schadenfroh . . . verkündend: Sie dürfen nicht ficken . . .; nur der Cäsar darf! . . . und ehe er noch Plotias

Blick suchen konnte, war auch sie zu Lachen verwandelt . . . Es war nicht gelungen . . . der Donner ließ nicht nach; im Gegenteil, er wurde deutlicher und deutlicher“ (S.321-333)

Das Liebes-Idyll ist von Anfang an gestört. Der Versuch, die Jungfrau-Mutter - deren Verschiebungersatz die Plotia ist - zu verführen, scheitert. Die Realität des potenten Cäsars ist unüberhörbar. Die Plotia kann ihn davor nicht schützen, sie ist sogar gefährlich. Es gelingt ihr nicht viel mehr, als mit dem Alexis (vgl. Vergil , Bucolica) die homosexuellen Phantasien zu verjagen und dessen Hinterbacken in ihr orales Vorbild, die Brüste, zurückzuverwandeln. Sie bietet ihm nur die erigierten Warzen ihrer Brüste zum Küssen an. Diese Szene mag in Vergil die Illusion einer oral-symbiotischen Einheit mit der Mutter wecken. Als Versuchungsgestalt bringt die Plotia ihn aber auch in eine frühödipale Situation, die zugleich eine massive Versagung ist, weil sie mit dem Blick des Vaters/Charondas droht. Gefährlich wird sie in dem Augenblick, wo die Plotia/Mutter - wie die Weiber der Elendsgasse – lacht.

III.9 Augustus - Projektionsfläche und Realität

Mit dem Donner naht der göttliche Cäsar, der so als der gefürchtete Urszenen-Vater **real** in Erscheinung tritt. Die geheiligte Person des Augustus ist also nicht der blitzeschleudernde Zeus und auch kein strahlender Apoll, allerdings „ehrfurchtsgebietend und dabei menschlich“; und er ist auch nicht die „schamerregende Riesengestalt“, sondern „majestätisch und dabei zierlich“ (S.333). Gleich mit seinem Erscheinen konfrontiert Augustus den Vergil so mit der Realität, daß der Geheiligte nicht das phantasierte Ungeheuer der Urszene ist, auch nicht toter Vater, sondern lebender, sogar kränkbarer Vater. Mächtig zwar, aber nicht a priori vernichtend.

„Stille empfing den Geheiligten . . .; das Gewitter hatte sich verzogen, aber die Welt hatte ihre Farbigekeit nicht zurückgewonnen . . . Und hatte die kühle Zugluft aus dem steindunklen Korridor . . . für ein paar Augenblicke die Ampel neuerlich zu zitterndem Schwanken gebracht, so kam nun auch dies zur Ruhe, und alles wartete auf ein Wort des Augustus. . . „(S.333)

Es ist nach wie vor das urszenenhafte Zittern der Ampel, wie in Cremona und wie davor in Andes, als es mit dieser Wahrnehmung um den „*Bestand und den Nicht-Bestand des eigenen Selbst*“ ging.

„Der Augustus stand am Fenster, schmal und sehr schlank, ein Sterblicher mit sterblichem Körper . . .“ (S. 347) Aber unversehens, „mit einer außerordentlich heftigen Bewegung, wandte der Augustus sich um: Sprich zur Sache, Vergil, . . . warum willst du die Aeneis vernichten? . . . der Augustus . . . glich einem streng prüfenden Vater. . . (S.350). Vergil wußte keine Antwort darauf, nur die, daß er sein Ziel nicht erreicht habe. Aber welches Ziel war das, war es Plotia? Er wußte auch das nicht. Wissen, Wahrheit, Erkenntnis. Todes-Erkentnis - es waren Worte, die den Augustus ärgerlich stimmten . . .Leise schwankte die Ampel, obwohl sich kein Lufthauch regte; leise klirrte die Silberkette: gesellte sich ein Erdbeben zu der Sonnenfinsternis? Es war ohne Erschrecken; wie ein leise sich wiegender Nachen war der Körper, wie ein Nachen, der zur Fahrt gerüstet wird, und der Augustus am Ufer leistete freundlich Hilfe . . .“ (S351).

Broch gibt seinem Vergil in dem nun folgenden ausgedehnten und intensiven Dialog mit Augustus die stärkeren Argumente, zumindest im metaphysischen Sinne. Denn er hat recht, wenn er Bereitschaft zum Opfer und zur Bescheidung für sich selber, und dann auch für den Augustus, fordert. Er hat recht, wenn er die nur schönheitsdienenden Werke als Schöpfungen der Eitelkeit und der Ruhmsucht bezeichnet, als „leere Gleichnisse“, wenn sie nicht dem einen Ziel, der Erkenntnis des Todes dienen. Ich kann hier in unserem zeitlich begrenzten Rahmen nicht weiter auf den Dialog eingehen. Er ist weit mehr als nur die Auseinandersetzung des Sohnes mit dem Vater. Er hat neben dem metaphysischen, neben dem kunstästhetischen und philosophischen vor allem auch den zeitgeschichtlichen Aspekt einer inneren Auseinandersetzung Brochs mit der Gewaltherrschaft des Hitler-Regimes, mit Macht und Machtmißbrauch schlechthin.

Je mehr Vergil die Wirklichkeit anerkennen muß, daß der Augustus zwar mächtig, aber nicht allmächtig, daß auch er dem Göttervater Zeus und selbst der Gott noch dem *Fatum*, seinem Wort, unterworfen ist, um so mehr löst sich die Ohnmachts-Angst; um so mehr aber muß er mit dem Abbau der Idealisierung auch die Hoffnung auf Hilfe durch die Allmacht des Augustus aufgeben; um so mehr schließlich kann er sich ihm aggressiv stellen:

„Sterblicher Mensch bist du, Augustus, wenn auch der erste unter den Lebenden“. „Ein zornig grollender Blick ließ erkennen, daß der Cäsar eine andere Meinung hatte hören wollen . . .Sinnbild des Gottes bist du . . .“ (S.420).

Der Cäsar war bedeidig, gekränkt, er schrie, und . . . je mehr und je lauter er schrie, desto reicher wurde wieder die Welt . . . „*in Wahrheit bebt deine angeblich so reine Seele unaufhörlich vor Haß und Tücke . . . deshalb diese Vernichtung der Aeneis, nur damit ich lernen möge, wie man das eigene Werk aufgibt und vernichtet . . . Ich will von deinem Machwerk nichts mehr wissen . . . tu damit was dir gefällt; ich brauche es nicht... Kein Zweifel, der Geheiligte zeterte...*“ (S. 427-431)

Die Konfrontation mit dem Haß und dem Neid haben hier die Wirkung einer analytischen Deutung. Sie bewirken, daß Vergil jetzt endgültig die Projektion aufgeben und den Urszenen-Vater vom realen Augustus trennen kann. An der tatsächlich größeren Leistung und Macht des Cäsars kann er nichts ändern, auch nicht durch das Opfer der Manuskriptverbrennung. Und indem Vergil diese Realität anzuerkennen gezwungen ist, kann er einen Schritt zur intrapsychischen Überwindung des Vaters tun: Er kann dessen narzißtische Wünsche anerkennen und ihm die *Aeneis* schenken.

„*Nimm das Manuskript nach Rom mit, Octavian ... - Der Cäsar nickte, und für die Dauer dieses Nickens trat sehr große Ruhe ein, die Ruhe einer Verbundenheit, die wie ein Hauch aus dem menschlichen Herzen dringt . . . war es noch von diesem Hauch, daß die Ampel gleichsam zum letzten Male an ihrer Kette silbern klickend auspendelte?*“ (S. 432).

Mit dem Auspendeln der Ampel löst sich die Angst vor dem Urszenen-Vater auf und Vergil kann dem Augustus nun angstfrei als genital reifer, erwachsener Mann gegenüberreten: Er übergibt ihm den Manuskriptkoffer, und da schluchzte jemand auf . . . „*Es war dieses Ewigkeitsschluchzen, das einem Sarge nachgeschickt wird . . . , nachgeschickt dem Manuskriptkoffer, der da zur Türe hingetragen wurde und eigentlich ein Sarg war, ein Kindersarg, ein Lebenssarg.*“ (S.439f)

Es ist die Vorstellung vom Bett des Urszenen-Säuglings, das als Kindersarg davongetragen wird, und zwar mit einem wehmütigen Schluchzen. Denn mit der Urszenen-Angst muß Vergil auch den Urszenen-Wunsch aufgeben, den Vater zu ersetzen und im Inzest die Einheit mit der Mutter herzustellen. Kann aber der Mensch je darauf verzichten, die verlorene Einheit mit der Mutter wieder zu gewinnen? Kann er sterben, ohne zurückzukehren? Unentrinnbar die Mütter, sagt Broch und er zeigt, daß Vergil in seiner Phantasie diese tröstliche Einheit auf einem anderen Weg zu erreichen sucht, nämlich über die Identifikation mit dem toten Vater, der bedürfnislos kein Urszenen-Vater

mehr ist: Augustus hat ein Lorbeerästchen auf dem Krankenbett zurückgelassen, es ist als Lebens-Rute auch Metapher jenes *Goldenen Zweigs* in der Aeneis, der die Tür zum Hades öffnet, wo Aeneas dreimal vergebens den Vater zu umarmen versuchte - wie es auch im zweiten Motto heißt, das dem „Vergil“-Roman als Zitat aus der Aeneis vorangestellt ist („...ter conatus ibi collo dare brachia circum, ter frustra...“)

III.10 Der Eisriese - frühorales Trauma

Nachdem Augustus ihn verlassen hatte, ruft Vergil Lysanias, der „in doppelter Gestalt kam, als Knabe und als Sklave, beide nun Träger desselben Namens... Der Sklave verstellte dem Knaben den Weg zum Bett, wobei er unvermutet gewachsen war; eine ruhige Kälte ging von ihm aus... wie ein Eisblock, wie ein Eisberg, der immer höher zu wachsen drohte, war er hier aufgerichtet, er verdeckte den kleinen Lysanias nunmehr gänzlich, und immer gefährlicher war die Kälte zu verspüren... die Knabenstimme klang schwach und klagend -,schicke ihn fort; auch dich will er töten. und es wurde klar, daß die glühende Eisumklammerung von den Armen eines Riesen herrührte... und das an des Riesen unendlicher Brust... die furchtbare... Unabänderlichkeit gefunden werden sollte... todtragend... wollte er auch den Knaben und Plotia, die ihn fortjagen wollte, erdrücken.“ (S.446f)

Dieser Eisriese ist traumatisierender Repräsentant einer kalten Einsamkeit und Todesnähe. Er ist gefährlich und todtragend, löst indessen keine Ohnmachts-Ängste mehr aus, so daß Vergil an dieser Stelle sagen kann: „*Ich bin genesen*“ (S.446).

Der Sklave, der zuvor in doppelter Gestalt mit Lysanias den adventistischen Erlösungs- und Opfergedanken in masochistischer Färbung vertreten hatte, wird hier, nachdem die masochistische Abwehr aufgegeben werden mußte, zum Bild des toten Riesen-Vaters. Der tote Vater tritt als Vorstellung in dem Moment auf, wo der lebende Augustus-Vater gegangen ist. Seine riesige, eiskalte Brust, die den Vergil zu erdrücken droht, hat in psychoanalytischer Betrachtung die Bedeutung der projektiven Abwehr oral-destruktiver Triebwünsche.

Dieses früh-orale Trauma ist das Entscheidende in Pathogenese Vergils. Mit dem „Nahen der Todesmüdigkeit“ mündet die Phantasie regressiv in den letzten Höllenkreis, nämlich zu dem Vorstellungsbild einer versagenden früh-oralen Mutter.

Man befand sich in einer gewöhnlichen Krankenstube . . .“ *und draußen vor dem Fenster spannten sich die Felder der mantuanischen Landschaft . . . Man mußte die Mutter aus der Küche rufen: Durst jetzt war die Stimme der Mutter aus der Küche vernehmbar. Gleich, rief sie fröhlich, gleich soll mein Kind seine Milch bekommen. Also war die Mutter noch am Leben; ohne zu altern war sie zeitlos . . .; er wird wieder spielen, auf dem Boden der Küche, zu Füßen der Mutter wird er spielen, und draußen im Sand des Gartens. Indes, wie konnte die Mutter ein solches Spiel gutheißen, da es, formend die tonige Erde, nun das wiederholte . . . , was der Vater tat, was der Gott tut? War nicht das Spiel schon Frevel an der Erde . . . , war es nicht Greuel und Zorn der wissenden Muttergöttin? Jetzt ließ sich darüber nicht weiter nachdenken . . . , denn der (Freund) Plotius stand vor dem Bett, und nicht Milch, sondern Wasser, klares erdentsprungenes Wasser war es, das er gebracht hatte.“ (S. 449f.)*

Broch zeichnet hier das Bild einer versagende Mutter. Sie ist nicht zugegen, man muß sie erst rufen, wenn sie gebraucht wird. Und wenn sie verführerisch aus der Küche antwortet, daß ihr „Kind gleich seine Milch bekommen“, so erlebt Vergil das als Hohn auf die oralen und ödipalen Bedürfnisse. Am Tage darf ihr Kind zu Füßen der „Muttergöttin“ spielen und die tonige Erde formen, wie es der Vater und der zeugende Gott tun. In der Nacht aber erfährt er ihren Spott und Hohn, wenn er es frevelhaft dem Töpfer-Vater gleich tun will.

Dieser extreme Wechsel von Verführung und Versagung durchzieht den gesamten Roman. Hier stellt sich diese Ambivalenz nun in einer Erinnerung an die reale Mutter direkt dar, während die Erinnerungsstufen zuvor den jeweiligen Verschiebungs-Ersatz der Mutter zeigten: die Hure in der Gänserich-Szene, die Weiber der Elendsgasse, die Plotia in der Charon-Szene. Eine versagende Mutter war zuvor nicht als Mutter denkbar. Hier nun führt ihn die orale mütterlich Versagung - er bekommt keine warme Milch, sondern eine kalte Brust - ein letztes Mal Stufe um Stufe in die Einsamkeit der Urszenenwelt hinab, in die ihn der Erlöser Lysanias, also nicht mehr der Knabe wie in den Szenen zuvor, begleitet.

„Wer würde die Hilfe bringen? . . Und der Sklave sagte nur: Nur wer die Hilfe beim Namen ruft, wird ihrer teilhaftig. . . oh, welcher Name, da der Name vergessen war?! Für einen kurzen Augenblick . . . hatte sich das unverlierbare Menschenantlitz gezeigt, aus hartem braunsteifem Lehm, gütig stark im letzten Lächeln, das niemals verschwindende väterliche Antlitz in seiner letzten Ruhe . . . - Vater - . . . War es gerufen? . . . Dann

*beugte sich ein gutes rundes Gesicht über das Bett und schallentfernt . . . sprach es :
Womit kann man dir helfen? Willst du nochmals trinken? Der (Freund) Plotius . . . war der
Abgesandte des Abgesandten oder vielleicht ein noch späteres Glied der Kette . . . Am
Anfang der Kette steht der . . ., welcher das Wasser dem Dürstenden schickt . . .“(S. 468)*

Nicht die als versagend erlebte Mutter, sondern das „gute, runde Gesicht des Plotius“ als Bild, als „Abgesandter“ des oral-sorgenden Vaters, der hier nun auch die Bedeutung des gütigen „Vaters im Himmel“ annimmt, kann in dieser letzten Lebensphase Beistand geben. Mit diesem allerdings toten Vater ist nun die nicht-narzißtische Identifikation ohne Angst und Haß möglich. Vergil will so sein wie der Vater und das ist nur im Tod erreichbar, den Vergil hier ein Stück weit annehmen kann. Damit kann er auch sein Leben akzeptieren, wenn er sagen kann, daß dessen *„Blindheit verzückt sehend geworden ist als . . . Nicht-Vergeblichkeit“* (S. 478) *„. . . das Leben war reich . . . und auch für die Aeneis bin ich dankbar, ja selbst für ihre Unstimmigkeit . . .; unstimmig wie sie ist, möge sie also erhalten bleiben . . . “* (S.478)

III.11 Die Erlösung - Bedürfnislosigkeit und Tod

Denn das Gedicht war *Führung durch die Zeiten*. In ihm war das Leben Vergils niedergelegt und sein Wissen um die Ohnmacht des Menschen-Kindes gegenüber den allmächtigen Göttern - aber auch die *„Ahnung des erlösenden Lichts“*, deren phantasierte Realisierung Broch im folgenden Kapitel (Äther - die Heimkehr) beschreibt. Dabei sieht Broch den Vergil wie Theodor Haecker als adventistische Gestalt, die die „Ahnung des erlösenden Lichts“ in sich trägt, und die dadurch selbst zum Erlöser wird. Analytisch kann diese Erlösung nur als Auflösung neurotischer Konflikte verstanden werden, die letztlich nur im leblosen Zustand möglich ist. Völlige Konflikt- und Angstfreiheit ist weder im Menschlichen noch im Tierischen erreichbar, weil Konflikt und Angst immer an Triebbedürfnisse, also an Leben, gebunden sind. So kann Vergil die Erlösung erst im Zustand der Bedürfnislosigkeit erreichen, in welchem er dann über die phantasierte Einswerdung mit dem toten Vater zur Mutter „heimkehren“ kann.

Äther - die Heimkehr, wie Broch dieses letzte Kapitel seines Romas überschreibt, beinhaltet auch seine eigenen metaphysischen Vorstellungen von einem ewigen Zyklus von Geburt, Tod und Wiedergeburt. Dieser Zyklus ist zunächst im Ring der Plotia symbolisiert. Jetzt wandelt sich das Ring-Symbol in das Bild der feurigen Weltenschlange, die bei den Alchimisten und Gnostikern die Verkörperung von Geburt,

Tod und Wiedergeburt ist, durch die der Tod aufgehoben wird. Derselbe Kreis wird von Broch im Aufbau seines großen Romans versinnbildlicht: Vergil kommt auf dem Wasser an und kehrt durch das Wasser heim; ein Kreis, der durch eine regressive intrapsychische Wiederholung der Phylogenese geschlossen wird. So gehen im Folgenden die regressiven Phantasien Vergils vom irdischen Dasein, das er als psychisch potenter Mann abgeschlossen hat, über das phantasierte Tierische, Pflanzliche, Flüssige, Kristalline zum reinen Wort, zum Logos, das am Anfang steht und das das All wieder hervorbringt.

„Es erfüllt ihn etwas unerklärbar Getriebenes, etwas Unheilverkündend-Rastloses, das mit der rasch aufkommenden Nacht noch zunimmt. Diese Nacht wird zu einem maßlosen Geschehen, und er selber fühlt sich Tier von unten bis oben . . . als klaffender Rachen, mochte er auch nicht zuschnappen . . .“ (S.514)

Fieberphantasie oder Traumbild eines sehnsüchtigen Wartens auf die stillende, die triebhafte Unrast stillende Mutter, die der klaffende Rachen aufnehmen will. Ein Bild, das in den letzten 50 Seiten des Romans noch oft verwendet wird. Diese Seiten sind schwierig zu lesen. Es ist lyrische Prosa in einer höchst verdichteten Form, durch die der Leser sich mühsam hindurchquälen muß. Geradezu körperlich spürt er die Mühsal, die der sterbende Vergil in seinen vielfältigen regressiven Metamorphosen und Transformationen durchleiden muß. Broch bedient sich einer fast primärprozesshaften Sprache, um das Mystische, das Unfaßbare und Undenkbare des Sterbens sprachlich zu fassen. Überall, wo sich Dichtung dem Religiösen nähert, greift sie mythologische Vorstellungen auf. Auch Broch benutzt jetzt ein mythologisches Symbol, um die frühe Affektsituation hoffnungslosen Wartens mit *klaffendem Rachen* in tödlicher Verlassenheit auszudrücken, für die es beim kleinen Kind keine Worte gibt. Worte findet es erst mit der Symbolisierungsfähigkeit, wenn sich die namenlosen Affekte der Frühzeit mit späteren Symbolen verbinden können: Broch findet dafür das mystische Bild jenes *„das Nichts aussendenden Schlangenblicks in des Brunnens tiefster Tiefe“*. Das Bild der Schlange ist ein äußerst vieldeutiges transkulturelles mythologisches Symbol, über das man einen ganzen Abend und länger sprechen kann. Zum Beispiel hütet sie als Ladon den Baum mit den Goldenen Äpfeln im Garten der Hesperiden, den Baum der Erkenntnis im Garten Eden, und Athene schützt ihre Brüste mit dem Schlangenkopf, dem Gorgoneion. Auch dies ein Symbol jenes frühen Zustands, in den ein Baby gerät, wenn es auf die mütterliche Brust neidisch ist und sie angreifen und verschlingen will. Die projektive Abwehr solcher

Impulse hat eine namenlose Angst zur Folge, selbst verschlungen zu werden. Das Gorgoneion ist Warnung, wie jener „*das Nichts aussendende Schlangensymbol in des Brunnens tiefster Tiefe*“ eine Warnung für Vergils orale Bedürftigkeit ist. Andererseits ist das für ihn ein Ort, der „*als ein machtvoller Mittelpunkt das kreatürliche Geschehen von allen Seiten her an sich zog*“. Die Geborgenheit der mütterlichen Brunnenhöhle zieht auch ihn an, sie ist ja das Ziel seiner regressiven Verschmelzungs-Phantasie. Aber dieses Ziel ist bedroht durch die Schlange, ein Bild für die Projektion der *klaffenden* oralen Bedürftigkeit.

Die Schlange ist Wächterin der Quelle und des Brunnens, der Symbol für die mütterliche Ur-Höhle ist, aus der alles Leben kommt, der aber auch das Grab, den Hades symbolisiert, in dem der tote Vater Anchises ruht, der gleichfalls von der Schlange bewacht wird (Aen., V, S. 84f.). In den Hades kehrt das Leben zurück. Die Schlangensymbolik verkörpert somit Leben und Tod, Tod und Wiedergeburt, den Kreislauf des Lebens schlechthin. Ein Begreifen dieser Symbolik in ihrer äußerst komplexen Verdichtung ist mit abstrakt-logischen Mitteln kaum möglich, da sie immer ein primärprozeßhaftes *Zugleich-Auch* beinhaltet. Die Alchimisten und die Gnostiker (in: Andresen, 1969 u. 1971; Schultz) haben dieses *Zugleich-Auch* durch das Bild der Uroboros, der Weltenschlange, zu erfassen gesucht. Sie beißt sich selbst in den Schwanz und symbolisiert damit beides, orales Verschlingen und phallische Zeugung, Tod und Wiedergeburt, zugleich.

Um die *schuldfreie Einheit* mit der Mutter zu erreichen, muß Vergil seine orale Bedürftigkeit überwinden. Die Identifikation mit dem bedürfnislos-toten Vater, der in der Hades-Gruft bei der posilippischen Grotte ruht, ermöglicht diese weitere Regression. Sie vollzieht sich dann weiter als Metamorphose vom Tierisch-Oralen zum oral-bedürfnislos Pflanzlichen, wobei es hier immer schwerer fällt, Brochs Gedanken zu folgen, die zunehmend primärprozeßhaften Charakter annehmen. Man sollte nicht versuchen, Rationalität oder Logik in ihnen zu finden. Man sollte diese Passagen singen, wie das Einstein empfiehlt. Womit wir in der Tat jenseits der Sprache sind. In einem weiteren regressiven Schritt, in dem „*das Tieratmen der Welt ausgelöscht war, zerbarst die eisige Schlange der Zeit*“ (S. 520). Damit ist auch die letzte, die früheste orale Bedürftigkeit des Lebewesens überwunden und die *Heimkehr* (Kapitel-Überschrift) ist nun nicht mehr bedroht. Die gefährlichen Triebbedürfnisse, die noch im Menschlichen und Tierischen wirksam waren, haben sich aufgelöst. Das Nirwana ist erreicht.

IV. Schluß

Broch hat mit dieser letzten Bedrohung durch den *das Nichts aussendenden Schlangenblick* zugleich auch die animalische Todesangst Vergils dargestellt. Es ist eine Angst, die als atmosphärisches Spüren wohl auch das Tier kennt. Broch zeigt hier, daß in ihren Inhalten die Angst jedes Menschen vor dem Tode durch seine frühkindlichen Schicksale bestimmt wird. Immer ist die Angst vor dem Tod eine Angst vor der Wiederholung von namenlosen Schrecken in der frühen und frühesten Kindheit. Dazu zählen die Urszenen-Erfahrungen. Der Tod des Vergil ist wie der Tod jedes Menschen ein ganz individueller Tod, und die Phantasien vom Ende des Lebens sind durch die Erfahrungen, durch die Wünsche und Ängste des Anfangs - der *Ankunft* - bereits geprägt. So kann schließlich die Vorstellung Vergils von der Transzendenz nichts anderes sein, als die ewige Erfüllung seines Wunsches, die Traumatisierung des Anfangs durch unlösbare Einheit mit der Mutter ungeschehen, und die narzißtische Versagung durch die narzißtische Phantasie einer Wiedergeburt aus ihr als unsterblicher Heiland rückgängig zu machen.

Die tröstliche Phantasie der symbiotischen Vereinigung mit der Mutter vollzieht sich bei Broch in der Illusion Vergils, im Lächeln mit der Mutter eins zu sein. Das zeugende Wort aber steht noch vor dem Lächeln. Es ist das göttliche Wort, das sich mit dem Nichts, mit dem stummen Ur-Chaos, vereint und damit die Schöpfung vollbringt: Am Anfang war das Wort. Vergil fühlt sich nun *„von dem Worte überbraust und von dem Brausen eingeschlossen, er schwebt mit dem Worte . . . und er durfte es nicht festhalten. Unerfaßlich unaussprechbar war es für ihn, denn es war jenseits der Sprache.“* (S.533). Damit schließt sich der Ring der Zeit. Die „Ankunft“ ist für Vergil zur phantasierten „Heimkehr“ geworden, und der Tod ist für ihn in dem Wort, mit dem er schwebt, eben im zeugenden Wort, zur ewigen Wiedergeburt geworden.

Hermann Broch hat den Traum von seinem Tod sehr ernst genommen und sich sehr sorgfältig auf seine Reise vorbereitet (Durzak, 1966). Die Arbeit am „Tod des Vergil“ ist sicher auch ein Stück persönlicher Todesvorbereitung, zu der ihn die KZ-Haft nötigte. Denn solche aktuellen Todesängste wecken immer auch Erinnerungen an verdrängte Katastrophen der Vergangenheit, die sonst vielleicht stumm geblieben wären. So hat Broch am sterbenden Vergil gleichnishaft gezeigt, wie sich Verdrängung und narzißtische Abwehr von sehr frühen namenlosen Katastrophen und prägenitalen Ur-Ängsten Stufe

um Stufe lösen, womit sie benennbar werden und so ein intrapsychischer Entwicklungsprozeß eingeleitet werden kann. Abgesehen von der animalischen Todesangst wurde es dadurch möglich, die Realität des Lebensendes ohne die neurotischen Vernichtungs-Ängste des Lebensanfangs anzunehmen, weil der Tod nun nicht mehr als Kränkung, narzißtische Verletzung oder als bestrafung aufgefaßt werden muß, sondern in Brochs Vergil als glückselige Vereinigung mit der Mutter im All phantasiert werden kann. Freilich: Auch dies ist eine phantasierte Abwehr der Realität des Todes, von der wir nichts wissen.

Literatur

Broch, H: Der Tod des Vergil. Rhein-Verlag. Zürich, 1958

Dahl, G.: Hermann Broch: „Der Tod des Vergil“. Eine psychoanalytische Studie. In: Cremerius, J. (Hrsg.): Psychoanalytische Textinterpretation. Hoffmann und Campe. Hamburg, S. 71 – 127, 1974. Hier findet sich ein ausführliches Literaturverzeichnis.

Lützeler, P.M.: Hermann Broch. Eine Biographie. Suhrkamp-Verlag. Frankfurt/M, 1986

Der vorliegende Vortrag ist eine weitgehend überarbeitete und stark gekürzte Fassung meiner Publikation von 1974