NORBERT CHRISTIAN WOLF

WARUM MOOSBRUGGER NICHT ERZÄHLT

Zur metanarrativen Funktion psychopathologischen Wissens in Musils *Mann ohne Eigenschaften*

In den frühesten Notizen zu seinem monumentalen Roman, der 1919/20 noch unter dem Arbeitstitel *Spion* firmierte, bezeichnete Musil das »Moosbruggerproblem« tautologisch als das »zentrale Zentrum« (MoE, S. 1944, nach KA, Heft 22/3-4)[1] des gesamten Projekts. Zwar hat er die Rolle des Moosbrugger-Komplexes in der späteren Ausarbeitung des Romantextes gegenüber der ursprünglichen Konzeption deutlich zurückgedrängt;[2] nach sieben ausdrücklich ihm gewidmeten Kapiteln im Ersten Buch spielt er in den fertiggestellten Kapiteln des Zweiten Buchs nur noch eine Nebenrolle, und im Nachlass der dreißiger Jahre findet sich ein einziger weiterer Kapitelentwurf, in dem Moosbrugger selber auftritt (vgl. MoE, S. 1357-1371). Das ändert jedoch wenig am weiterhin zentralen Stellenwert der Frauenmördergestalt, die zumindest im Ersten Buch textstrukturell eine singuläre Position einnimmt: Anders als geplant, tritt Christian Moosbrugger

[1] Folgende Siglen werden verwendet: Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. Roman, 2 Bde, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1987; im Folgenden zitiert als *MoE, S.* mit Seitenangaben. – Robert Musil, Gesammelte Werke in neun Bänden, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978; im Folgenden zitiert als *GW* mit Band- und Seitenangaben. – Robert Musil, Briefe. 1901-1942, 2 Bde, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981; im Folgenden zitiert als *Br* mit Band- und Seitenangaben. – Robert Musil, Briefe – Nachlese. Dialog mit dem Kritiker Walther Petry. Mit Peter Engel, Murray G. Hall, Marie-Louise Roth, Georg Wiesner-Brandes [recte: Wiesing-Brandes], hrsg. v. Adolf Frisé, Saarbrücken, Wien 1994; im Folgenden zitiert als *BrN* mit Seitenangaben. – Robert Musil, Tagebücher, 2 Bde, hrsg. v. Adolf Frisé, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1983; im Folgenden zitiert als *Tb* mit Band- und Seitenangaben. – Robert Musil, Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hrsg. v. Walter Fanta, Klaus Amann u. Karl Corino, Klagenfurt 2009 (DVD-Version); im Folgenden zitiert als *KA, M* mit Mappengruppen-, Mappen- sowie Blattangaben bzw. mit der Sigle *KA, Heft* und Heft- sowie Seitenangaben.

[2] Vgl. Fred Lönker, Der Fall Moosbrugger. Zum Verhältnis von Psychopathologie und Anthropologie in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 280-302, hier S. 280.

© 2010 Norbert Christian Wolf, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83530771-016 | CC BY-NC-ND 4.0

im veröffentlichten Romantext als einzige wichtige Figur nicht in eine direkte Interaktion mit dem anderen Romanpersonal[3] und weist auch mit dem sonstigen Geschehen insgesamt nur eine lockere, indirekte Verbindung auf. Angesichts dieses Umstands stellt sich die Frage, weshalb und inwiefern der Fall Moosbrugger für die Gesamtkonzeption des *Mann ohne Eigenschaften* so bedeutsam ist.

Die durchaus zahlreich vorliegenden Interpretationen haben sich diesem Problem von verschiedenen Seiten genähert: Sie widmeten ihre analytische Aufmerksamkeit den biographischen Vorlagen und Hintergründen,[4] vor allem aber psychologischen und anthropologischen, zum Teil auch soziologischen oder psychoanalytischen Aspekten der Figurengestaltung,[5] die sie immer wieder auch aus textimmanent-romanstrukturellem Blickwinkel betrachteten;[6] daneben suchten sie den literatur- und wissens-

[3] Die Begegnung verschiedener Romanfiguren mit Moosbrugger war freilich durchaus vorgesehen, wie nicht allein aus dem Nachlass, sondern auch aus Prolepsen innerhalb der ›kanonischen‹ Romanteile hervorgeht; vgl. etwa die Erzählerbemerkung über Ulrich im Kapitel I/18: »Es dauerte noch lange, ehe er Moosbrugger persönlich kennenlernte, und ihn vorher leibhaft zu sehn, gelang ihm nur einmal während der Verhandlung« (MoE, S. 69).

[4] Vgl. Karl Corino, Zerstückt und durchdunkelt. Der Sexualmörder Moosbrugger im »Mann ohne Eigenschaften« und sein Modell, in: Musil-Forum 10, 1984, S. 105-119; Karl Corino, Robert Musil. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 880-891.

[5] Vgl. Wilhelm Braun, Moosbrugger dances, in: Germanic Review 35, 1960, S. 214-230; Erhard von Büren, Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils, Zürich, Freiburg i. Br. 1970, S. 110-122; Gerd Müller, Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils »Die Verwirrungen des Zöglings Törless« und »Der Mann ohne Eigenschaften«, Uppsala 1971 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia, Bd. 7), S. 183-190; Philip Payne, Moosbrugger and the Question of Free Will, in: New German Studies 3, 1975, H. 3, S. 139-154; Philip H. Beard, Clarisse und Moosbrugger vs. Ulrich/Agathe: Der »andere Zustand« aus neuer Sicht, in: Modern Austrian Literature 9, 1976, S. 114-12; Philip Payne; Musil erforscht den Geist eines anderen Menschen – Zum Porträt Moosbruggers im »Mann ohne Eigenschaften«, in: Text und Kritik 11, 1976, S. 389-404; Stefan Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils, München 1984 (Musil-Studien, Bd. 9), S. 207-216; Ruth Hassler-Rütti, Wirklichkeit und Wahn in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 1189); Lönker, Der Fall Moosbrugger, a. a. O.; Eberhard Ostermann, Das wildgewordene Subjekt. Christian Moosbrugger und die Imagination des Wilden in Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in: Neophilologus 89, 2005, H. 4, S. 605-623.

[6] Vgl. Pierre Pachet, Derrière la grille, in: Les Lettres Nouvelles 1, Février-Mars 1977, S. 161-182; Dietmar Goltschnigg, Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung »Die Vollendung der Liebe« und im »Mann ohne Eigenschaften«, in: Beiträge zur Musil-Kritik, hrsg. v. Gudrun Brokoph-Mauch, Bern u. a. 1983 (Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd. 596), S. 149-160, hier S. 153ff.; Maximilian Aue, »Pandämonium verschiedener Formen des Wahns«? Vom Wahnsinn und seinen Grenzen in Robert Musils *Der Mann*

historischen Ort der Musilschen Wahnsinnsdarstellung zu bestimmen[7] oder erörterten deren medizin- und rechtsgeschichtlichen Implikationen.[8] Unstrittig ist, dass *Der Mann ohne Eigenschaften* als hochgradig reflexiver Roman auch ein entsprechendes Personal aufweist. Moosbrugger wird demgemäß in sämtlichen einschlägigen Untersuchungen als Reflexionsfigur behandelt: Er ist *Objekt* der Reflexion des Erzählers, der romaninternen Öffentlichkeit sowie der einzelnen anderen Romanfiguren, aber auch *Subjekt* und Medium seiner eigenen Reflexion. In dieser Funktion steht er in einem intensiven Beziehungsgeflecht zu den wichtigen Problemfeldern des Textes insgesamt, der sich ja in Abgrenzung von der konventionellen Erzählliteratur erklärtermaßen zur Aufgabe macht, den »denkende[n] Mensch[en]« (MoE, S. 111) zu zeigen: So dient die Figur des geisteskranken Frauenmörders (I.) der romaninternen Reflexion über den zentralen männlichen Protagonisten Ulrich bzw. dessen Selbstreflexion, (II.) der erzählerischen Analyse der Moderne und ihrer Kritik sowie (III.) der allgemein anthropologischen Reflexion. Nach einer einleitenden Vergegenwärtigung dieser drei wichtigen Aspekte soll anschließend ein weiterer ausführlich entwickelt werden: Die zentrale These der vorliegenden Über-

ohne Eigenschaften, in: Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil, hrsg. v. Primus-Heinz Kucher, Bielefeld 2007, S. 135-144.

[7] Zur literaturgeschichtlichen Verortung vgl. Götz Müller, Ideologiekritik und Metasprache in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, München, Salzburg 1972 (Musil-Studien; Bd. 2), S. 126-132, wo die Moosbrugger-Figur u. a. als Parodie expressionistischer Sprache gedeutet wird (S. 129-131); Philippe Chardin, »Faire corps avec les fous«? Visions de la folie et de ses »sympathisants« chez André Breton et chez Robert Musil, in: Ph. Ch., Musil et la littérature européenne, Paris 1998, S. 145-168. Zur wissensgeschichtlichen Verortung vgl. Gerhard Meisel, Liebe im Zeitalter der Wissenschaften vom Menschen. Das Prosawerk Robert Musils, Opladen 1991, S. 158-171; Ekkehard Schreiter, Verkehr bei Robert Musil. Identität der Form und Formen der Identität im »Mann ohne Eigenschaften«, Opladen 1994 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 125-163; Florian Kappeler, Versuche, ein Mann zu werden. Psychotechnik, Psychiatrie und Männlichkeit in Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 18, 2008, H. 2, S. 331-346, hier S. 343-345.

[8] Zu den rechts- und medizinhistorischen Implikationen vgl. Heinz Müller-Dietz, (Ich-) Identität und Verbrechen. Zur literarischen Rekonstruktion psychiatrischen und juristischen Wissens von der Zurechnungsfähigkeit in Texten Döblins und Musils, in: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989 (Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Bd. 1), S. 240-253; Heinz Müller-Dietz, Moosbrugger, ein Mann mit Eigenschaften oder Strafrecht und Psychiatrie in Musils »Mann ohne Eigenschaften«, in: Neue juristische Wochenschrift 45, 1992, S. 1276-1284; Dietrich von Engelhardt, Wissenschaft, Literatur und Realität im Dialog. Der geisteskranke Sittlichkeitsverbrecher Moosbrugger in Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« (1930-43), in: Fundamenta Psychiatrica 16, 2002, H. 4, S. 10-16.

legungen besteht darin, dass Moosbrugger (IV.) im Unterschied zu den anderen Figuren des Romans vor allem als Vehikel metafiktionaler[9] Autoreferentialität fungiert.

Doch zunächst einmal zu den trockenen Fakten: »Zu dieser Zeit beschäftigte der Fall Moosbrugger die Öffentlichkeit« (MoE, S. 67), heißt es lapidar zu Beginn des ersten einschlägigen Kapitels, das mit dieser konventionellen Erzählformel den Anschluss des Moosbrugger-Komplexes an das bisher Erzählte bezweckt. Warum der Fall Moosbrugger die Öffentlichkeit beschäftigt, wird in der Folge vom Erzähler ohne allzu viel Anteilnahme, ja fast im Ton eines Obduktionsbefundes sachlich-nüchtern berichtet:

> Moosbrugger hatte eine Frauensperson […] in grauenerregender Weise getötet. Die Berichterstatter hatten genau eine vom Kehlkopf bis zum Genick reichende Halswunde, ebenso die zwei Stichwunden in der Brust, welche das Herz durchbohrten, die zwei in der linken Seite des Rückens und das Abschneiden der Brüste beschrieben, die man fast abheben konnte; sie hatten ihren Abscheu davor ausgedrückt, aber sie hörten nicht auf, bevor sie fünfunddreißig Stiche im Bauch gezählt und die fast vom Nabel bis zum Kreuzbein reichende Schnittwunde erklärt hatten, die sich in einer Unzahl kleinerer den Rücken hinauf fortsetzte, während der Hals Würgspuren trug. (MoE, S. 68)

Wie Karl Corino nachweisen konnte, hat Musil sich bei der Ausgestaltung der inhaltlichen Details dieses äußerst brutalen Sexualmords wie der anschließenden Verhandlung vor einem Wiener Schwurgericht relativ treu am biographischen Modell des oberfränkischen Zimmermanns Christian Voigt orientiert, der in der Nacht vom 13. auf den 14. August 1910 im Wiener Prater die Gelegenheitsprostituierte Josefine Peer umgebracht hatte.[10] Er übernahm für seine Figur schließlich auch Voigts Vornamen Christian[11] und erwies damit zugleich (auf etwas verklausulierte Weise)

[9] ›Metafiktion‹ meint hier recht allgemein »selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die […] zur Reflexion veranlassen über Textualität […] im Sinne von ›Künstlichkeit, Gemachtheit‹«, nicht über Fiktionalität bzw. ›Erfundenheit‹ im engeren Sinn, deren Reflexion damit auch oft bezeichnet wird; zit. nach Werner Wolf, Metafiktion, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. v. Ansgar Nünning, 3. Aufl., Stuttgart, Weimar 2004, S. 447f. Terminologisch noch präziser ist die Rede von ›Metanarration‹, die deshalb im Folgenden auch – unter Absehung von der anderweitigen Besetzung des Begriffs – übernommen wird.

[10] Vgl. Corino, Robert Musil (2003), a. a. O., S. 880-891.

[11] In den *Spion*-Entwürfen hatte Moosbrugger noch den Vornamen Franz (vgl. MoE, S. 1959f.).

dem von ihm verehrten Büchnerschen *Woyzeck* Reverenz,[12] zu dem der Moosbrugger-Komplex intensive thematische Bezüge aufweist. Musil arbeitete in seinem darstellerischen Collage-Verfahren mit wörtlichen Übernahmen von Passagen aus Wiener Tageszeitungen, hielt sich auch in seinen Beschreibungen erstaunlich genau an die dort befindlichen Abbildungen, steigerte aber »den Kontrast zwischen dem Mann und seinen Taten bis aufs Äußerste«,[13] indem er das in den Quellen als gutmütig beschriebene Erscheinungsbild des Mörders hervorhob (vgl. MoE, S. 67f.) und sogar mit physiognomischen »Zeichen der Gotteskindschaft« versah (MoE, S. 69; vgl. MoE, S. 68). Er »unterdrückte nur genaue Ortsangaben und Uhrzeiten, überführte die direkte Rede in Erzählung, achtete aber darauf, besonders charakteristische Wendungen […] des Mörders […] zu konservieren. Bei der Umsetzung der Zeitungsberichte entstand der Mehrwert der dichterischen Prosa durch Metapher und Vergleich«,[14] zwei von Musil extensiv benutzte Figuren sprachlicher Anreicherung. Indem die grausigen Tatsachen im Fall Moosbrugger schon am Anfang dieses Handlungskomplexes verraten werden, können die Leser und Leserinnen ihre Aufmerksamkeit ganz der künstlerischen Gestaltung und den gedanklichen Implikationen widmen; der Erzähler des ›intellektuellen Romans‹[15] vermeidet durch den Verzicht auf eine spannende Handlungsfolge programmatisch die Ablenkung vom ›Wesentlichen‹, nämlich von der durch Musil recht unbescheiden avisierten »geistigen Bewältigung der Welt« (GW Bd. 7, S. 942).

I. MOOSBRUGGER ALS *ALTER EGO* ULRICHS

Der Fall Moosbrugger ist für Ulrich in erster Linie eine intellektuelle Herausforderung,[16] deren Virulenz allerdings kontinuierlich abnimmt, je weiter das erzählte Geschehen voranschreitet (vgl. MoE, S. 244 u. 652f.).

[12] Büchners historisches Vorbild trug den Vornamen Christian, während er seine Dramenfigur Franz nannte – wie zunächst auch Musil seine Figur. Vgl. Eithne Wilkins, Gestalten und ihre Namen im Werk Robert Musils, in: Text und Kritik 21/22, 1968, S. 48-58, hier S. 55; Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, a. a. O., S. 213, Anm. 59; Josef Kohlmayer, Diskurse um die Figur Moosbrugger in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Graz 1984 (masch. Diss.), S. 51f.

[13] So Corino, Musil (2003), a. a. O., S. 885.

[14] Ebd., S. 886.

[15] Musil selber beansprucht freilich gar nicht, einen ›intellektuellen Roman‹ verfasst zu haben, wie er im Brief an Bernard Guillemin vom 26.1.1931 festhält (Br Bd. 1, S. 498; s. u.).

[16] In den Notizen zum *Erlöser* heißt es: »Anders fühlte eine sozusagen durch Mo.[osbrugger] geheiligte neue Neugierde auf die Welt.« (MoE, S. 1998) Seine Faszination hat in

Seine essayistische Gestaltung dient unter anderem einer Distanzierung von der Psychoanalyse:

> Flüchtig erinnerte er sich an die Auffassung, daß solche Unglücksgeschöpfe die Verkörperung unterdrückter Triebe seien, an denen alle teilhaben, die Fleischwerdung ihrer Gedankenmorde und Phantasieschändungen: So mochten dann die, die daran glaubten, in ihrer Art mit ihm fertig werden und ihn zur Wiederherstellung ihrer Moral justifizieren, nachdem sie sich an ihm gesättigt hatten! (MoE, S. 653)

Wie diese Worte nahelegen, wäre eine psychoanalytische Deutung des Moosbrugger-Komplexes[17] allenfalls bei den frühen Entwürfen des Musilschen Protagonisten angebracht (vgl. MoE, S. 1987), keineswegs aber beim Ulrich der kanonischen Romangestalt:

> Sein Zwiespalt war ein anderer und gerade der, daß er nichts unterdrückte und dabei sehen mußte, daß ihn aus dem Bild eines Mörders nichts Fremderes anblickte als aus anderen Bildern der Welt, die alle so waren wie seine eigenen alten Bilder: halb gewordener Sinn, halb wieder hervorquellender Unsinn! Ein entsprungenes Gleichnis der Ordnung: das war Moosbrugger für ihn! (MoE, S. 653)

Ulrich geht es um den Aufweis der auch in dieser scheinbaren Ausnahmeerscheinung des Menschen wirksamen allgemeinen psychischen Strukturen. In dem Maß, in dem dann sein psychologisches Interesse im weiteren Handlungsverlauf von der Beschäftigung mit Agathe absorbiert wird, verliert für ihn der Moosbrugger-Komplex rasch an Bedeutung (vgl. etwa MoE, S. 837). Während sich in Ulrichs Reflexion der Gedanke an Moosbrugger allmählich verflüchtigt, erhält dieser in den immer bedenklicher

dieser frühen Arbeitsphase noch stärker unbewusste Elemente, die u. a. wohl auf seine sadistische Disposition verweisen: »Anders war aufgewühlt. In diesen Dingen lag etwas, wenn auch verzerrt u. entstellt, das ihn im Innersten anging, mehr als sein eigenes Leben.« (MoE, S. 1998) Es ist bezeichnend, dass der Erzähler im ausgeführten Romantext die letztzitierte Beobachtung zunächst nicht mehr Ulrich allein, sondern der gesamten zeitgenössischen Gesellschaft Kakaniens zuschreibt (MoE, S. 69); vgl. unten, aber auch MoE, S. 121, wo er sie wieder auf Ulrich im Besonderen bezieht.

[17] Vgl. etwa Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, a. a. O., S. 214: »Moosbrugger als vergegenständlichter Wunsch Ulrichs erfüllt dessen Triebphantasien imaginär und hält sie damit zugleich real unter Kontrolle.« Diese Argumentation erfolgt unter Rekurs auf Peter Dettmering, Die Doppelgänger-Phantasie in Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«, in: Literatur und Kritik 148, 1980, S. 451-458, hier S. 452, der sich seinerseits auf den von Melanie Klein beschriebenen »Abwehrmechanismus der projektiven Identifikation« bezieht.

werdenden Phantasmen Clarisses einen zunehmend festgefahrenen Ort.[18] So dient die Frauenmörderfigur der Veranschaulichung von Entwicklungen innerhalb des romanesken Figurengefüges.

II. MOOSBRUGGER ALS REPRÄSENTANT SEINER ZEIT

Neben seiner individuellen Identifikationsfunktion für Ulrich ist Moosbrugger der »Repräsentant einer irren Zeit«,[19] nämlich der frühen Moderne und der letzten Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Von zentraler Bedeutung ist zunächst auch hier das von ihm ausgehende (negative) Identifikations- sowie das Projektionsangebot für die zeitgenössische Gesellschaft (vgl. MoE, S. 68f. u. 120f.; schon MoE, S. 1984), deren »Sensationsgier« (MoE, S. 69) die sadistischen oder masochistischen, jedenfalls voyeuristischen Bedürfnisse des Publikums offenlegt. Moosbrugger ›lockt‹ eben nicht nur Ulrich, »sondern alle anderen Menschen auch« (MoE, S. 652; vgl. MoE, S. 211), wobei ihm selbst bürgerlich hochangesehene Figuren erliegen (vgl. MoE, S. 69). Ebenso charakteristisch ist allerdings das rasche Versiegen der öffentlichen Aufmerksamkeit (MoE, S. 211; vgl. MoE, S. 532). Persistenter als die vom Fall Moosbrugger kurzfristig ausgelöste, medial vermittelte »Erregung der Öffentlichkeit« ist neben dem anhaltenden Interesse eines »Kreis[es] von Sachverständigen« (MoE, S. 211) die insistierende Beschäftigung anderer Romanfiguren mit dem Frauenmörder, die sich von jener Ulrichs augenfällig unterscheidet: In den Phantasien insbesondere des weiblichen Personals wird Moosbrugger zur Projektionsfläche verdrängter Triebenergien, wie sich im Fall der allmählich selbst dem Wahn verfallenden Clarisse zeigt (vgl. MoE, S. 144, 213, 226, 836), aber auch bei Rachel (vgl. MoE, S. 219f.) und Bonadea (vgl. MoE, S. 120).

Abgesehen von ihrer Rolle als gesellschaftliches Identifikations- und Projektionsangebot hat die Geschichte Moosbruggers eine zeit*analytische* Dimension, die in der bisherigen Forschung unterbelichtet geblieben ist: Der individuelle Wahn gerät zur Allegorie einer ganzen Gesellschaft, ja einer Epoche, wie schon Musils frühe *Erlöser*-Entwürfe zeigen (vgl. MoE, S. 1984). Er ist eine besondere Ausprägung der vom Erzähler wiederholt diagnostizierten affektiven Aufladung und ideellen Inkonsequenz des europäischen Denkens nach dem Niedergang des Liberalismus sowie dem langfristigen Zerbrechen einheitlicher Wertsysteme in der Moderne (vgl.

[18] Diese Verschiebungen sind bereits in den sogenannten Kapitelgruppen-Entwürfen aus den späten zwanziger Jahren vorgeprägt (vgl. MoE, S. 1570).

[19] Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, a. a. O., S. 208.

MoE, S. 55, 373 u. 432). Schließlich mündet die chaotische, in ihrer Gesamtheit »Unsinn« produzierende Vielfalt gegensätzlicher Richtungen des mangels einer einheitlichen und integrativen Ideologie orientierungslos gewordenen Zeitgeistes in den ebenso unsinnigen kollektiven Gewaltausbruch von 1914 (vgl. GW Bd. 7, S. 941). Genau diese kritische Zeitdiagnose des Romans im ganzen sieht Ulrich in der singulären Figur des wahnsinnigen Prostituiertenmörders kondensiert: »[W]enn die Menschheit als Ganzes träumen könnte, müßte Moosbrugger entstehn.« (MoE, S. 76) Der kollektiv erzeugte Unsinn, der in seinem Zusammenwirken dem Wahn einer ganzen Epoche gleichkommt, spiegelt sich im individuellen Wahn Moosbruggers.

Nun sind solche Wahnwelten, die aus dem Nebeneinander des Unvereinbaren bestehen und dergestalt schizoide Züge annehmen, »als Ganzes« nicht erzählbar. Entsprechendes gilt für die ideologische Zerrissenheit und damit für die symbolische Konstitution moderner Gesellschaften, die sich nicht mehr in identitätsstiftende ›Narrative‹ bzw. ›große Erzählungen‹ pressen lassen. Das ist eine noch vorläufige Antwort auf die Frage, warum Moosbrugger nicht erzählt. Der Mörder fungiert in der narrativen Ökonomie des Romans als Reflexionsfigur für die Moderne schlechthin, im Besonderen aber für die aggressionsgeladene kakanische und europäische Vorkriegsgesellschaft vor dem kollektiven Gewaltexzess des Ersten Weltkriegs, den er durch seinen individuellen Gewaltexzess gleichsam präfiguriert.[20]

III. MOOSBRUGGER ALS MEDIUM DER ANTHROPOLOGISCHEN REFLEXION

Als psychopathologischer Fall ist Moosbrugger zudem ein Repräsentant der anthropologischen Konstitution generell, »ein verzerrter Zusammenhang unsrer eignen Elemente des Seins« (MoE, S. 76).[21] Die Verzerrung äußert sich bereits in der Unvereinbarkeit der sympathischen äußeren Erscheinung mit der furchtbaren Tat des Delinquenten,[22] also im Versagen der scheinbar ›natürlichen‹ Zeichenordnung:

[20] Zur Analogie Mord/Krieg vgl. von Büren, a. a. O., S. 113-116; Pekar, Die Sprache der Liebe, a. a. O., S. 188 u. 263f.

[21] Vgl. bereits Ulrichs Reflexion in den Kapitelgruppen-Entwürfen: »Man fühlt wahrhaftig als sogenannter normaler Mensch – sagte er sich – ebenso unzusammenhängend wie ein Wahnsinniger.« (MoE, S. 1570)

[22] Vgl. dazu die Analyse in Peter von Matt, … fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt/M. 1989, S. 163-167.

> [D]ieses Lächeln war es, was die Berichterstatter des Gerichtssaals am meisten beschäftigt hatte. Es mochte ein verlegenes Lächeln sein oder ein verschlagenes, ein ironisches, heimtückisches, schmerzliches, irres, blutrünstiges, unheimliches –: sie tasteten ersichtlich nach widersprechenden Ausdrücken und schienen in diesem Lächeln verzweifelt etwas zu suchen, das sie offenbar in der ganzen redlichen Erscheinung sonst nirgends fanden. (MoE, S. 68)

Obsessiv versuchen die Gerichtssaalreporter, sich und ihren Lesern die Grauenhaftigkeit der begangenen Tat zu vergegenwärtigen; doch: »Sie fanden von solchen Schrecknissen den Weg zu Moosbruggers gutmütigem Gesicht nicht zurück, obgleich sie selbst gutmütige Menschen waren und trotzdem das Geschehene sachlich, fachkundig […] beschrieben.« (MoE, S. 68) Die ›semeiotische‹ Kompetenz[23] der journalistischen Spontanphysiognomik, die sich immer noch an überholten kriminalanthropologischen Stereotypen äußerlich sichtbarer und ein für allemal feststehender ›Eigenschaftlichkeit‹ à la Lombroso orientiert,[24] stößt hier an ihre Grenzen, was sich in der Folge auch im Problem der Einordnung des Verbrechens und damit seiner Kommensurabilität niederschlägt; die Prozessberichterstatter verzweifeln nämlich am Problem der Zugehörigkeit des Mords zum Bereich des Kranken oder des Gesunden:

> [V]on der nächstliegenden Erklärung, daß man einen Geisteskranken vor sich habe – denn Moosbrugger war wegen ähnlicher Verbrechen schon einigemal in Irrenhäusern gewesen – machten sie wenig Gebrauch, obgleich ein guter Berichterstatter sich heute in solchen Fragen

[23] Zwar skizziert E.[ugen] Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie, 4. Aufl., Berlin 1923, S. 118-120, knapp die »Semeiologie« der neurologischen Körpersymptome, weist aber zugleich darauf hin, dass es sich eigentlich um eine »Sache der neurologischen Klinik« (S. 118) – und nicht der Psychiatrie – handle, weshalb er nicht ausführlicher darauf eingeht.

[24] Vgl. etwa Cesare Lombroso, Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, in deutscher Bearb. v. M. O. Fraenkel, Hamburg 1887, S. 229-235, hier S. 231f.: »Die *Mörder* haben einen glasigen, eisigen, starren Blick, ihr Auge ist bisweilen blutunterlaufen. Die Nase ist gross, oft eine Adler- oder vielmehr Habichtsnase; die Kiefer starkknochig, die Ohren lang, die Wangen breit, die Haare gekräuselt, voll und dunkel, der Bart oft spärlich; die Lippen dünn, die Eckzähne gross. […] Im Allgemeinen sind bei Verbrechern von Geburt an die *Ohren* henkelförmig, das Haupthaar voll, der Bart spärlich, die Stirnhöhlen gewölbt, die Kinnlade enorm, das Kinn viereckig oder vorragend, die Backenknochen breit, – kurz ein mongolischer und bisweilen negerähnlicher Typ vorhanden.« Die hier aufgezählten ›Eigenschaften‹ sind bei Musils Moosbrugger-Figur nicht auszumachen, im Gegenteil: An ihrem Beispiel wird vielmehr die Haltlosigkeit solcher Festschreibungen – ihrerseits krude Essentialisierungen biologisch kontingenter oder sozial bedingter Charakteristika – erzählerisch demonstriert.

> trefflich auskennt; es sah so aus, als sträubten sie sich vorläufig noch, auf den Bösewicht zu verzichten und das Geschehnis aus der eigenen Welt in die der Kranken zu entlassen, worin sie mit den Psychiatern übereinstimmten, die ihn schon ebenso oft für gesund wie für unzurechnungsfähig erklärt hatten. (MoE, S. 68f.)

Das nicht von ungefähr just den Vertretern der Tagespresse zugeschriebene Festhalten am »Bösewicht« kann als atavistisches Erklärungsmuster voraufgeklärter Zeiten gelten,[25] an dem die boulevardisierten Massenmedien wider besseres Wissen festhalten, um die dumpfen Ressentiments ihrer sozial deklassierten Leserschaft zu bedienen. Hierin äußert sich die an Karl Kraus geschulte, aber implizitere Medienkritik Musils. Sie wird dadurch ergänzt, dass er eine Parallele zwischen dem journalistischen Vorgehen und dem wissenschaftlichen der Psychiatrie suggeriert. Wie bereits erwähnt, hat Musil zwar selbst maßgebliche Details seiner Moosbrugger-Figur den Zeitungsberichten über den Fall Christian Voigt entnommen, unterzieht sie jedoch einer deutlich differenzierteren Bewertung, wobei er sich durchaus von einem avancierten psychologischen bzw. psychiatrischen Diskurs leiten ließ. So weist der Erzähler wiederholt darauf hin, »daß die Übergänge von der Gesundheit zur Krankheit in der Natur gleitend sind« (MoE, S. 534), was dem in der damaligen Wissenschaft längst anerkannten Theorem einer Kontinuität zwischen ›Normalem‹ und ›Pathologischem‹ entspricht.[26] Der Aufsatz *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (1922) führt in diesem Sinn aus: »Die Psychologie zeigt, daß die Phänomene vom übernormalen bis zum unternormalen Menschen stetig und ohne Sprung sich aneinanderbreiten«

[25] Vgl. dazu den kurzen Essay *Moralische Fruchtbarkeit* (1913), in dem Musil (mit Nietzsche) gegen die »diametrale Gegenübersetzung« von gut und böse argumentiert, die »einem früheren Denkzustand« entspreche, der »von der Dichotomie alles erhoffte« und »wenig wissenschaftlich« sei (GW Bd. 8, S. 1002f.).

[26] Vgl. dazu Georges Canguilhem, Das Normale und das Pathologische, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977, S. 21f., der die historische Herausbildung »einer Theorie des Verhältnisses von Normalem und Pathologischem« nachzeichnet, wonach »die pathologischen Phänomene in lebenden Organismen nichts anderes sind als bloß quantitative Abweichungen (nach oben oder unten) von entsprechenden physiologischen Phänomenen. Semantisch wird dabei das Pathologische gegenüber dem Normalen nicht so sehr als *a* oder *dys*, vielmehr als *hyper* oder *hypo* gekennzeichnet.« Das unter anderem in der Physiologie entwickelte Kontinuitätstheorem fand gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in der Psychologie anhaltend Gehör (vgl. ebd., S. 23). Musil war damit vielleicht schon durch seine frühe Nietzsche-Lektüre (vgl. ebd., S. 24) sowie durch sein Psychologiestudium in Berührung gekommen, wurde aber auf jeden Fall durch die wissenschaftliche Autorität von Kretschmers Lehrbuch darin bestätigt; vgl. Ernst Kretschmer, Medizinische Psychologie. Ein Leitfaden für Studium und Praxis, Leipzig 1922, S. 2f.

(GW Bd. 8, S. 1080). Bereits in seinem frühesten Essay *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* (1911) hat Musil dementsprechend die Auffassung vertreten,

> daß man […] die Grenze zwischen seelischer Gesundheit und Krankheit, Moral und Unmoral viel zu grob geometrisch sucht, wie eine Linie, die zu bestimmen und zu respektieren sei (und jede Handlung muß entweder diesseits oder jenseits sein) […]. In Wahrheit gibt es keine Perversität oder Unmoral, die nicht eine sozusagen korrelate Gesundheit oder Moral hätte. Das setzt voraus, daß zu allen Bestandteilen, aus denen sie [die kranke Seele, N. C. W.] sich aufbaut, analoge auch in der gesunden und zusammenlebenstüchtigen Seele sich finden. […] Jede Perversität […] läßt sich darstellen durch ihren Aufbau aus Normalem, da man die Darstellung sonst nicht verstünde. Beruht auf der Tätigkeit dieses Aufbaus die Entsinnlichung der Darstellung, so auf seiner Möglichkeit die Menschlichmachung des Vorbilds. Kann der Aufbau aber überdies an entscheidender Stelle wertvolle Bestandteile enthalten, so die Wertmachung. Dies ist der Schlüssel zu der Kombinatorik, welche das Verständnis und die künstlerische Liebe auch des Unmoralischen und Perversen möglich macht. (GW Bd. 8, S. 981f.)

Vor dem Hintergrund der historischen Epistemologie Georges Canguilhems lassen sich in diesen Musilschen Worten Reflexe auf den bereits um 1830 einsetzenden medizinischen Normalisierungsprozess erkennen. Demnach ist die Krankheit im Sinne des Kontinuitätstheorems »nicht länger Gegenstand der Angst für den gesunden Menschen, sie ist Forschungsobjekt für den Theoretiker der Gesundheit geworden. Im Pathologischen entziffert man nunmehr – wie unterm Vergrößerungsglas – die Wahrheit über den Gesundheitszustand«.[27] In einer Adaptation der älteren Formulierung vom fehlenden »Sprung« zwischen ›übernormalen‹ und ›unternormalen‹ Menschen formuliert der Erzähler des *Mann ohne Eigenschaften* mit Blick auf Moosbrugger entsprechend: »Die Natur hat eine merkwürdige Vorliebe dafür, solche Personen in Hülle und Fülle hervorzubringen; natura non fecit saltus, sie macht keinen Sprung, sie liebt die Übergänge und hält auch im großen die Welt in einem Übergangszustand zwischen Schwachsinn und Gesundheit.« (MoE, S. 242; vgl. MoE, S. 959 sowie schon MoE, S. 1859 nach KA, M II/8, Bl. 223)

Diese Ablehnung einer kategorialen Trennung zwischen Gesundheit und Krankheit sowie auch des überkommenen Dualismus zwischen gut und böse steht im Zusammenhang der intensiven Auseinandersetzung

[27] Vgl. Canguilhem, Das Normale und das Pathologische, a. a. O., S. 22.

Musils mit der zeitgenössischen Wissenschaft vom Menschen, namentlich mit den psychopathologischen Arbeiten Ernst Kretschmers und Eugen Bleulers.[28] Wiederholt weisen beide Autoren auf die gleitenden Übergänge zwischen Gesundheit und Krankheit hin,[29] und die in den Notizen zum *Mann ohne Eigenschaften* angelegten ausführlichen Exzerpte aus den einschlägigen Passagen (vgl. KA, M II/1, Bl. 233, M III/4, Bl. 52 u. M IV/3, Bl. 282f.) finden zum Teil wörtlich Eingang in den Romantext. Ähnlich verhält es sich mit den konkreten Krankheitsbeschreibungen, die teils in Form von Zitaten, teils sinngemäß bzw. performativ in die narrative Figurenkonstitution eingehen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel Moosbruggers, der »als Paralytiker, Paranoiker, Epileptiker und zirkulär Irrer gegolten« (MoE, S. 243) hat. Mit Blick auf die verschiedenen von Bleuler aufgeführten und nun Moosbrugger verliehenen Symptome wären hier überdies Autismus und Schizophrenie zu nennen. Der Frauenmörder spiegelt nicht nur den kollektiv erzeugten Unsinn einer ganzen Epoche, sondern vereint in einer Person zudem die verschiedensten pathologischen

[28] Zu Bleulers Standardwerk vgl. etwa Musils ausdrücklichen Hinweis und die Beispiele in der 1937 gehaltenen Rede *Über die Dummheit* (GW Bd. 8, S. 1286f.; vgl. KA, M III/4, Bl. 20). Zu Kretschmers »kleine[m] Buch«, das »wertvolle Ansätze zur Psychologie der Gefühle« gebe, »die bisher von der experimentellen Psychologie mit zu wenig Erfolg, von der Psychoanalyse zu einseitig behandelt worden« seien, schreibt Musil in seinem programmatischen Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* (1925), er habe es »hier vielfach benützt« (GW Bd. 8, S. 1141, Anm. **). Dazu auch den entsprechenden Hinweis im 1931 publizierten, ebenfalls maßgeblichen Essay *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* (GW Bd. 8, S. 1214) sowie die Nachlass-Notizen KA, M VI/3, Bl. 72 u. M VI/3, Bl. 105. Zur bisherigen philologischen Rekonstruktion der Bleuler- und Kretschmer-Rezeption Musils vgl. Renate von Heydebrand, Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken, Münster 1966 (Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1), S. 6f., 119f., 125f., 198 (Anm. 5), 224 (Anm. 8), 231 (Anm. 5), 234f. (Anm. 43) u. 243 (Anm. 17); Müller, Dichtung und Wissenschaft, a. a. O., S. 185f., Anm. 5; Bonacchi, Die Gestalt der Dichtung, a. a. O., S. 196-203; Sabine Schneider; Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900, Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 180), S. 319-321.

[29] Vgl. etwa Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie, a. a. O., S. 41, wonach anzunehmen sei, dass Krankheiten »in nuce auch da vorhanden seien, wo wir sie noch nicht sehen können; sie hätten dann nur die diagnostische Schwelle wegen ungenügender Intensität noch nicht überschritten.« Grundlegend dazu Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 2f.: »Daß es […] für eine ärztliche Psychologie keinen Trennungsstrich zwischen Normalpsychologie und Psychopathologie geben kann, ist einleuchtend. Denn es sind immer wieder dieselben Grundmechanismen, die hier im Traum, in der Künstlerphantasie und in der Völkerpsychologie, dort in Schizophrenie und Neurose, hier in den tierischen und kindlichen Reaktionsweisen, dort in Hysterie und Katatonie wiederkehren. […] *[D]ie Psychologie der Neurosen ist die Psychologie des menschlichen Herzens überhaupt*. Und zwar in paradigmatisch vergrößerten Ausmaßen. Ein Neurosenkenner ist eo ipso ein Menschenkenner«.

Syndrome des Wahns.[30] Die »kompilierende Art der Beschreibung« macht Gerd Müller zufolge deutlich, »dass es Musil nicht auf ein spezielles Krankheitsbild Moosbruggers ankommt, sondern einzig und allein auf das Phänomen der Geisteskrankheit an sich und ihres Verhältnisses zur ›Normalität‹.«[31] Wie in der Folge am Beispiel von Moosbruggers Assoziations- und Sprachstörungen gezeigt werden soll, bedarf diese These einer Differenzierung: Zwar betreibt der Text keine Zuordnung spezifischer Symptome und spezifischer Krankheiten. Dennoch haben die von ihm dargestellten psychopathologischen Symptome eine ästhetisch präzise, hochgradig reflexive Funktion.

IV. MOOSBRUGGER ALS MEDIUM METANARRATIVER REFLEXION

Der Mörder Moosbrugger leidet an einem ganzen Ensemble von Denk- und Sprachstörungen, von denen eine bestimmte hier genauer betrachtet werden soll: Moosbrugger »denkt« zwar ausgiebig »nach« (MoE, S. 235), aber er hat enorme Schwierigkeiten, seine Gedanken in Worte zu fassen: »Er dachte […] langsam, die Worte bereiteten ihm Mühe […]. Er beneidete alle Menschen, die schon in der Jugend gelernt hatten, leicht zu sprechen« (MoE, S. 238). Das Problem der Zuordnung von Gedanken und Worten erscheint hier zunächst in seiner sozialen Dimension: Moosbruggers mangelhafte Ausdrucksfähigkeit ist Resultat einer defizitären »Erziehung, die ihn nicht gelehrt hatte, seine Erfahrungen so auszudrücken, wie es sein müßte.« (MoE, S. 241) In der Folge gerät allerdings die dazu nicht notwendig in Widerspruch stehende psychopathologische Dimension der Sprachproblematik in den Mittelpunkt des erzählerischen Interesses:

> [E]r hatte nie genug Worte, und zuweilen, wenn er mit jemand sprach, kam es vor, daß der ihn plötzlich erstaunt ansah und nicht begriff, wieviel ein einzelnes Wort sagte, wenn Moosbrugger es langsam hervorbrachte. […] [I]hm klebten die Worte zu Trotz gerade in den Zeiten, wo er sie am dringendsten brauchte, wie Gummi am Gaumen fest, und es verging dann manchmal eine unermeßliche Weile, ehe er eine Silbe losriß und wieder vorwärtskam. […] Das Bewußtsein, daß seine Zunge oder etwas, das noch weiter drinnen in ihm sich befand, wie mit Leim gefesselt sei, bereitete ihm eine klägliche Unsicherheit, die zu verbergen er sich tagelang Mühe geben mußte. (MoE, S. 238)

[30] Vgl. Schreiter, Verkehr bei Musil, a. a. O., S. 129f., Anm. 9.
[31] Müller, Dichtung und Wissenschaft, a. a. O., S. 186, Anm. 6.

Die hier dem Figurenbewusstsein Moosbruggers zugeschriebene Erfahrung erweist sich bei näherem Hinsehen als erzählerische Inszenierung eines psychopathologischen Syndroms. So heißt es im Kapitel »Die Epilepsie« aus Bleulers *Lehrbuch der Psychiatrie* zum »*Reden* und *Schreiben*« entsprechend:

> Die Rede kommt nicht vom Fleck, nicht nur ihrer Langsamkeit, sondern namentlich der Umständlichkeit wegen, die alle Kleinigkeiten ausmalen muß: Wiederholungen und vielfaches Ausdrücken des nämlichen Gedankens in verschiedener Form. […] Die *Sprache* der Epileptiker ist oft so charakteristisch, daß man aus ihr die Diagnose machen kann: langsam, häsitierend, wobei oft Silben mehrfach wiederholt werden und die Kranken nicht weiter kommen. Durch die Langsamkeit und dadurch, daß die einzelnen Vokale oft eine Hebung und Senkung aufweisen, und daß (im Deutschen) die Nebensilben ähnliches Gewicht wie die Hauptsilben bekommen, erhält die Sprache etwas Singendes.[32]

Ganz offenbar direkt inspiriert von der zuletzt zitierten Bleulerschen Formulierung lässt Musil seinen Erzähler über Moosbrugger berichten:

> Wenn er über dieses Leben nachdachte, so sprach er innerlich langsam mit sich selbst und legte dabei auf die Nebensilben das gleiche Gewicht wie auf die Hauptsilben; das war ein ganz anderer Gesang des Lebens als der, den man alle Tage hört. Er blieb oft bei einem Wort eine lange Weile stehn, und wenn er es schließlich verließ, ohne recht zu wissen wie, kam ihm das Wort nach einiger Zeit mit einemmal wieder anderswo entgegen. Er lachte vor Vergnügen, weil niemand wußte, was ihm begegnete. (MoE, S. 530)

Moosbruggers Lachen verweist hier auf eine bezeichnende Nebenerscheinung des nur von ihm empfundenen Eigenlebens der Wörter, nämlich die gleichsam durch eine diesen innewohnende Magie bewirkte Einheitserfahrung im Sinne jener von fast allen Musilschen Romanfiguren ersehnten *unio mystica*: »Es ist schwer, einen Ausdruck für diese Einheit seines Wesens zu finden, die er in manchen Stunden erlangte.« (MoE, S. 530) Solche Erlebnisse sind freilich auch bei Moosbrugger stets nur von kurzer Dauer und vermengen sich in seinem spezifischen Fall mit ungleichartigen anderen zu einem amorphen Gesamtbild: »Man kann sich wohl leicht vorstellen, daß das Leben eines Menschen wie ein Bach dahinfließt; aber die Bewegung, die Moosbrugger in dem seinen wahrnahm, floß wie ein Bach durch ein großes stehendes Wasser. Vorwärts treibend, verflocht sie

[32] Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie, a. a. O., S. 342-344.

sich auch rückwärts, und der eigentliche Lauf des Lebens verschwand fast darin.« (MoE, S. 531)

Musils erzählerische Ausgestaltung der wissenschaftlichen Vorlage Bleulers, insbesondere die narrative Konkretisierung abstrakter Charakteristika und die individualisierende Technik interner Fokalisierung bis hin zu erlebter Rede und innerem Monolog, hat Erhard von Büren bereits eingehend analysiert,[33] weshalb hier ein anderer Aspekt in den Fokus der Betrachtung gerückt sei: die Tatsache, dass Moosbrugger – im Unterschied zu seinem Erzähler (vgl. MoE, S. 69-73) – nicht in der Lage ist, sich sprachlich oder auch nur gedanklich den »Lauf« seines Lebens zu vergegenwärtigen, weil es seinem Denken am souveränen Verfügen über die zeitliche Dimension und damit an der Fähigkeit zur Chronologisierung gebricht: Die Bewegung seines mit einem Bach verglichenen Lebens ist einerseits »[v]orwärts treibend«, während sie sich andererseits »auch rückwärts« verflechtet. Die eigentümliche chronologische Verwirrung des Moosbruggerschen Lebenslaufs wird wiederholt thematisiert; so langweilt er sich im Gefängnis »bei allem, was er tat« – was angesichts des hier herrschenden monotonen Wochenablaufs wiederum nicht überrascht und für sich allein genommen noch keineswegs pathologisch wirkt:

> Wenn er aber das Ganze überdachte, dann kam es ihm so vor, als ob Tag und Nacht, Essen und wieder Essen, Visite und Kontrolle unaufhörlich und rasch hinter einander drein schnurren würden, und er unterhielt sich damit. Seine Lebensuhr war in Unordnung geraten; man konnte sie vor- und zurückdrehen. Er mochte das gern; es paßte zu ihm. Weit Zurückliegendes und Frisches wurde nicht länger künstlich auseinandergehalten, sondern wenn es das gleiche war, dann hörte das, was man ›zu verschiedener Zeit‹ nennt, auf, daran zu haften wie ein roter Faden, den man aus Verlegenheit einem Zwilling um den Hals binden muß. (MoE, S. 530)

Zwar genießt Moosbrugger die aus dem Verlust des ›roten Fadens‹ entstehende chronologische Unordnung, doch vermisst er zugleich schmerzlich die Fähigkeit zur Erzählung, die auf der Zeitlichkeit von Sprache beruht: »›Erzählen können‹, dachte Moosbrugger ›gestern habe ich dort an der Ecke in dem Wirtshaus einen ausgezeichneten Schweinsbraten gegessen!‹« (MoE, S. 212) Oder an anderer Stelle: »[E]r träumte: ›Ich könnte ihnen etwas erzählen!‹ Wie ein junger Mensch träumt.« (MoE, S. 394) Die Erfüllung dieses träumerisch gehegten Wunsches scheint offenbar Moos-

[33] Vgl. von Büren, Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils, a. a. O., S. 120-122.

brugger selbst kaum realistisch. Sogar den Hergang des von ihm begangenen Mordes (vgl. MoE, S. 73f.) kann er nicht erzählen – und damit dem Gericht nicht erklären: »Vor der Justiz lag alles, was nacheinander so natürlich gewesen war, sinnlos nebeneinander in ihm, und er bemühte sich mit den größten Anstrengungen, einen Sinn hineinzubringen« (MoE, S. 76). Noch im apokryphen Fortsetzungskapitel »Besuch im Irrenhaus« beginnt Moosbrugger »eine umständliche Erzählung aus seiner Gefängniszeit«, verliert im Verlauf dieser »breitspurige[n] Erzählung« dann aber wieder »den Faden« (MoE, S. 1358). Der Umstand, dass diese Passagen über Moosbruggers Unfähigkeit zur Erzählung und damit auch zur Sinnvollmachung seiner Geschichte in Musils frühen Notizen und Entwürfen offenbar noch fehlen, lässt auf dessen fortgesetzte Bemühung um die metanarrative Funktionalisierung der Frauenmörder-Figur schließen.

Moosbruggers Unvermögen, die Ereignisse und Vorgänge in seiner Erinnerung durch ihre narrative Reihung kommensurabel zu machen und ihnen somit einen Sinn zu verleihen, verbindet ihn überdies mit mehreren anderen Romanfiguren. Ein entsprechendes Syndrom ist auch bei Clarisse zu beobachten:

> In flatternden Nebeln sprangen Bilder auf, verschmolzen, überzogen einander, verschwanden, das war Clarissens Denken; sie hatte darin eine eigene Art; oft waren mehrere Gedanken gleichzeitig ineinander da, oft gar keiner, […] und das zeitliche Nacheinander der Erlebnisse, das anderen Menschen eine richtige Stütze abgibt, wurde in Clarisse zu einem Schleier, der seine Falten bald dicht übereinander warf, bald in einen kaum noch sichtbaren Hauch auflöste. (MoE, S. 144)

Clarisses Denken zeichnet sich also durch das gleichzeitige Auftreten unterschiedlicher Gedanken sowie vor allem dadurch aus, dass »das zeitliche Nacheinander der Erlebnisse, das anderen Menschen eine richtige Stütze abgibt«, in Unordnung gerät oder sich für sie ganz auflöst. Bemerkbar macht sich dieses Syndrom bei fortschreitendem Krankheitsverlauf etwa während des im Zweiten Buch beschriebenen gemeinsamen Besuchs in der psychiatrischen Heilanstalt:

> Sie wandte sich um und blickte zurück, konnte aber, weil sich der Weg um ein Haus gebogen hatte, nichts mehr sehen und stolperte wie ein Kind, das den Kopf abwendet, hinter ihren Begleitern weiter. Aus der Folge von Eindrücken, die damit begannen, bildete sich nun nicht mehr der durchsichtig strömende Bach von Geschehnissen, als den man das Leben hinnimmt, sondern ein schaumiges Wirbeln, aus dem sich bloß gelegentlich glatte Flächen hervorheben und im Gedächtnis verharrten. (MoE, S. 982)

Der hier aufgrund der räumlichen Verhältnisse scheiternde Blick zurück löst ein Strudeln in der chronologischen Ordnung des Geschehens aus, das symptomatisch ist für Clarisses zeitweilige Unfähigkeit zur zeitlichen Retrospektion. Wieder wird der menschliche Lebenslauf mit einem Bach verglichen, der nicht mehr »durchsichtig« strömt, sondern ›schaumig wirbelt‹. Dabei verdient insbesondere die Formulierung von den hervorgehobenen ›glatten Flächen‹, die anstelle eines Fadens ›im Gedächtnis verharren‹, im gegenwärtigen Zusammenhang Beachtung, weil die Metapher der ›Fläche‹ eine zentrale Bedeutung für Musils metanarrative Reflexion innehat. Das beschriebene Syndrom erscheint wie bei Moosbrugger pathologisch motiviert; Clarisse kann mit Kretschmer als ›nervös-psychopathischer‹ Charakter bezeichnet werden, der ›dem schizophrenen Formkreis nahesteht‹.[34]

Die dritte Romanfigur, der die chronologische Anordnung einer »Folge von Eindrücken« und damit auch deren Erzählbarkeit Schwierigkeiten bereitet, ist Ulrich. Auch ihm ist die Fähigkeit »abhanden gekommen«, einfach linear zu erzählen.[35] Sein narratives Unvermögen wird freilich anders hergeleitet:

> [Es] fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: ›Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!‹ Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen [sic], wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ›Faden der Erzählung‹, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann ›als‹, ›ehe‹ und ›nachdem‹! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. (MoE, S. 650)

Angesichts ihrer Erzählbarkeit erscheint die komplizierte moderne Welt vordergründig kommensurabel. Die temporalen Konjunktionen ›als‹, ›ehe‹ und ›nachdem‹ erzeugen nämlich durch die Reduktion einer komplexen

[34] Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 95.

[35] Vgl. dazu Dieter Heyd, Musil-Lektüre: der Text, das Unbewußte. Psychosemiologische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Frankfurt/M.,Bern, Cirencester 1980 (Europäische Hochschulschriften, R. I, Bd. 368), S. 45-59.

Mehrdimensionalität auf die eine Dimension der Zeit sowie durch deren chronologische Gliederung den erzählerischen Effekt von Ordnung. Der Roman als die verbreitetste Gattung der Erzählkunst in der Moderne beruht mithin auf einer artifiziellen Naivität:

> Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹ nicht schon zum Leben selbst gehörte. (MoE, S. 650)

Die zur Hervorhebung von Musil selbst in Anführungszeichen gesetzte Formulierung »perspektivische Verkürzung des Verstandes« ist ein Zitat aus einer unmittelbar vorangehenden Reflexion Ulrichs, in der es um die Voraussetzungen des »Gefühl[s] eines mit sich selbst einverstandenen Lebens« geht; wie Ulrich weiß, gründet der »allabendliche[ ] Frieden«, »der in seiner Erstreckung von einem zum andern Tag« dieses Lebensgefühl erst bewirkt, psychologisch in einer »Art perspektivischer Verkürzung des Verstandes«:

> ›[D]er Menge nach ist es ja beiweitem [sic] nicht die Hauptvoraussetzung des Glücks, Widersprüche zu lösen, sondern sie verschwinden zu machen, wie sich in einer langen Allee die Lücken schließen, und so, wie sich allenthalben die sichtbaren Verhältnisse für das Auge verschieben, daß ein von ihm beherrschtes Bild entsteht, worin das Dringende und Nahe groß erscheint, weiter weg aber selbst das Ungeheuerliche klein, Lücken sich schließen und endlich das Ganze eine ordentliche glatte Rundung erfährt, tun es eben auch die unsichtbaren Verhältnisse und werden von Verstand und Gefühl derart verschoben, daß unbewußt etwas entsteht, worin man sich Herr im Hause fühlt. Diese Leistung ist es also,‹ sagte sich Ulrich ›die ich nicht in wünschenswerter Weise vollbringe.‹ (MoE, S. 648f.)

Die ›perspektivische Verkürzung‹ entsteht in optischer Hinsicht aus einer Abstraktion der »sichtbaren Verhältnisse« durch deren Zentrierung auf das »Auge«, die den Eindruck einer Beherrschbarkeit der Welt vermittelt und dem ›Ich‹ die längst verlorene zentralperspektivische Position suggeriert. Nicht allein die Unbewusstheit dieses Vorgangs, sondern auch die dadurch bewirkte Suggestion, noch »Herr im Hause« zu sein, legt hier einen Bezug zur Psychoanalyse nahe. Freud hatte bekanntlich »die beiden Aufklärungen, daß das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bän-

digen ist, und daß die seelischen Vorgänge an sich unbewußt sind und nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen werden«, als dritte narzistische Kränkung der menschlichen Eigenliebe (nach den von Kopernikus und Darwin zugefügten Kränkungen der »Größensucht«) bezeichnet; aus ihr gehe hervor, »daß das *Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus*.«[36] Wenn auch sonst nicht allzu viele Theoreme der Psychoanalyse, so teilt Musil mit Freud sicherlich diese Einsicht. Zugleich stellt die Formel von der ›perspektivischen Verkürzung des Verstandes‹ aber ein mittelbares Zitat aus Kretschmers *Medizinischer Psychologie* dar, wo die von Ulrich konstatierte »Notwendigkeit der formelhaften Verkürzung des Verstandes zur Errichtung eines ertragbaren Weltbildes«[37] theoretisch vorgeprägt ist. Kretschmer identifiziert das »*Gesetz der formelhaften Verkürzung*«, das sich unter anderem auf ›oft wiederholte Akte‹ bezieht, als

> ein wichtiges biologisches Grundgesetz, […] auf dem beim Menschen nicht nur die Neuerlernung jeder einfachen Tätigkeit, des Gehens, des Schwimmens, jeder handwerklichen Geschicklichkeit, sondern im Grunde die Ausbildung der wichtigsten Instrumente höherer seelischer Entwicklung beruht: die Schrift, die Sprache, die Mienen und Gebärden, kurz alles, was den Menschen mit dem Menschen psychisch in Verbindung setzt, besteht aus solchen, äußerst komprimierten, stereotyp gewordenen Verkürzungsformeln. Am exaktesten ist das an der Entwicklung der Schrift aus Serien von Bildzeichen zu verfolgen.[38]

Die ›formelhafte Verkürzung‹ komprimiert nicht allein den motorischen Ablauf ›einfacher Tätigkeiten‹, sondern auch komplexer psychischer und intellektueller Vorgänge. In den nachgelassenen Druckfahnen zum *Mann ohne Eigenschaften* ist dementsprechend ausdrücklich davon die Rede, dass die »perspektivische Verkürzung des Verstandes« durch das Erzählen »den Schein bewirkt, daß man das Leben in der Hand habe« (KA, Druckfahnen/Bl. 131). Sie hat also die Funktion, die Auseinandersetzung des Menschen mit der Außenwelt zu erleichtern, ja in vieler Hinsicht über-

[36] Sigmund Freud, Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: S. F., Gesammelte Werke, hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. 12, London 1940, S. 3-12, hier S. 11; ders., Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: S. F., Gesammelte Werke, hrsg. v. Anna Freud u. a., Bd. 11, London 1940, S. 295.

[37] Bonacchi, Die Gestalt der Dichtung, a. a. O., S. 278; zum Kontext vgl. ebd., S. 275-280.

[38] Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 45. Zum Vorgang der »Automatisierung« vgl. auch Kurt Lewin, Untersuchungen zur Handlungs- und Affekt-Psychologie. II. Vorsatz, Wille und Bedürfnis, in: Psychologische Forschung 7, 1926, S. 330-385, hier S. 358f.; dazu die Exzerpte und Notizen Musils in KA, M VI/1, Bl. 143 u. M VI/3, Bl. 16.

haupt erst zu ermöglichen, und gehört deshalb »zum Leben selbst«, wie Musils Erzähler gleichsam als Anthropologe bemerkt.[39] Freilich führt sie auch zu einer gewissen Schematisierung des Erlebens, was Kretschmer durch seinen Hinweis auf die Stereotypie der »Verkürzungsformeln« angedeutet hat. Musil nun will durch seine Erzählung weder die Widersprüche des Lebens einfach ›verschwinden machen‹ und ›das Ganze einer ordentlichen glatten Rundung‹ zuführen, noch die eingeschliffenen, stereotypisierten Wahrnehmungskonventionen bloß affirmieren. Indem er sowohl eine gedankliche Bewältigung der Widersprüche des Lebens als auch ein Aufbrechen der »stereotyp gewordenen Verkürzungsformeln« anstrebt, möchte er »das Erzählen vom Kinderfrauenberuf« gerade »emanzipieren« (GW Bd. 8, S. 999; vgl. GW Bd. 9, S. 1676). Er ist sich durchaus bewusst, damit ein praktisch undurchführbares Projekt zu verfolgen, denn:

> Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig ›weil‹ und ›damit‹ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ›Lauf‹ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ›Faden‹ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (MoE, S. 650; vgl. dazu die Notizen in KA, M VII/15, Bl. 188)

Von neuem begegnen die Metaphern »Lauf«, »Faden« und »Fläche« im Kontext der erzähltheoretischen Reflexion, was zeigt, dass es sich hier – einmal abgesehen vom sozial codierten Zeitempfinden – um ein Problem der romaninternen Metanarration handelt. Der Suggestion des Erzählers zufolge stehen die für die »meisten Menschen« bei allem Widerstreben

[39] Einer nachgelassenen Lektüre-Notiz Musils zufolge, die offenbar auf Kretschmer Bezug nimmt, ist die »formelhafte Verkürzung« zudem eine »Teilerscheinung der Katathymie«, entspricht also »Affektströmungen« und erfüllt allererst »praktische Zwecke«, weil die »Obervorstellungen« ja »nur funktional« seien (KA, M IV/3, Bl. 310). »*Katathymie*« wird von Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 25 u. 34, als jene »Umformung« definiert, »der die psychischen Inhalte durch den Einfluß des Affektes unterworfen sind.« Vgl. dazu Musils Exzerpt in KA, M IV/3, Bl. 300. Das Gesetz der Katathymie ist auch, aber eben nicht nur im Traum wirksam, in dessen Verlauf »die Denkkategorie der *Kausalität* fast aufgehoben« erscheint und an die »Stelle der kausalen […] die *rein katathyme* Bildverknüpfung [tritt]« (Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 64).

doch nicht gänzlich verzichtbaren begründenden Konjunktionen ›weil‹ (kausal) und ›damit‹ (final) für eine komplexere hypotaktische Satzverknüpfung als die temporalen Subjunktionen ›als‹, ›ehe‹ und ›nachdem‹. Die gesteigerte Komplexität resultiert nicht zuletzt daraus, dass Verhältnisse von Ursache und Wirkung bzw. Grund und Folge semantisch meist anspruchsvoller sind, weil die kausale Begründung gemeinhin zusätzlich eine temporale Sukzession impliziert. Begründende Hypotaxen setzen überdies einen darstellerischen Erklärungsanspruch und somit eine analytische Metaebene voraus. Die vom Erzähler angesprochene »Besinnung«, die noch über das gelegentliche Einflechten begründender Konjunktionen »hinausgreift«, bezeichnet indes die im Allgemeinen verabscheute Reflexion des Erzählers und mithin auch Musils eigenes, höchst anspruchsvolles Projekt eines ›intellektuellen Romans‹, das aufgrund seiner komplexen reflexiven Struktur nicht auf großen Zuspruch hoffen kann, wie Musil weiß.[40] Es geht ihm – der in der ›modernen‹ Unübersichtlichkeit nicht »nur eine Verfallserscheinung« sieht, wie er an anderer Stelle ausführt – als Erzähler nämlich nicht darum, seinen Lesern das Gefühl zu vermitteln, »irgendwie im Chaos geborgen« zu sein, sondern sie im Gegenteil »zu einer positiven Bewertung dieses chaotischen Zustands« zu bringen, wie er in den Fragmenten zu *Der deutsche Mensch als Symptom* festhält (GW Bd. 8, S. 1363).

Das »primitiv Epische«, nämlich die Fähigkeit zur »Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden«, ist jedenfalls nicht allein Moosbrugger und Clarisse »abhanden gekommen«, sondern ebenso Ulrich; es ist die abstrahierende »Leistung« des Erzählens, die er »nicht in wünschenswerter Weise vollbringe« (MoE, S. 649), wie der Erzähler in ironischer Anlehnung an Kretschmer formuliert – denn es handelt sich ja um »ein Versagen im Bilden der lebenserleichternden Formen und Formeln« (GW Bd. 8, S. 1220f.). In einem Selbstkommentar vom 26. Januar 1931 – wahrscheinlich aus einem Brief an Bernard Guillemin (vgl. Br Bd. 2, S. 293)[41] – erläutert Musil mit Blick auf die zitierte Romanpassage: »In unserer gegenwärtigen Welt geschieht größtenteils nur Schematisches (Seinesgleichen). d. i. Typisches, Begriffliches, und noch dazu ausgesogenes.« (Br Bd. 1, S. 498) Entsprechendes hat Adorno später wirkungsmächtig theoretisiert: »Etwas erzählen heißt ja: etwas *Besonderes* zu sagen haben, und gerade das wird von der verwalteten Welt, von Standar-

[40] Vgl. auch folgende Nachlassvariante: »[D]ie meisten Menschen […] verabscheuen die durch keinen Nutzen bedingte Besinnung« (KA, Druckfahnen 131).

[41] Vgl. dazu auch Jacques Bouveresse, Genauigkeit und Leidenschaft. Das Problem des Essays und des Essayismus im Werk von Musil, in: Musil-Forum 29, 2005/2006, S. 1-56, hier S. 10f.

disierung und Immergleichheit verhindert.«[42] Genau hier liegt der Ausgangspunkt der ästhetischen und ethischen Bemühungen Musils, seines Erzählers und seines Protagonisten:

> U.[lrich] sucht darum den Ausweg, eine wirkliche Determination seines Handelns, ohne daß er sein zum ›Seinesgleichen‹ gehöriges ›ohne Eigenschaften‹ schlecht machen will. Wie Sie wissen, kommt dieser Versuch im 2ten Band. Vorher gibt es kein Geschehen für ihn. Was so aussieht, ist Gespenst. Es gibt keine zureichenden Motivierungen, also auch nur einen kausalen Ablauf, der ihn nichts angeht, wenn er ihn auch mitmacht, und in diesem Vorher ist darum auch die Zeit keine inhaltliche Folge für ihn […]: indes die Zeit rinnt, treten seine Erlebnisse nach allen Seiten über die Ufer, ohne daß ihm dies ›Über die Ufer treten‹ gefällt. (Br Bd. 1, S. 498)

Folgt man dieser brieflichen Auskunft des Autors, dann bedeutet für den Ulrich des Ersten Buchs »die Zeit keine inhaltliche Folge«. Mit anderen Worten: Die chronologische Ordnung hat auch für ihn jene sinnstiftende Funktion verloren, die die meisten anderen Menschen mit ihr noch verbinden. Ulrich kann auf »den Eindruck«, dass sein »Leben einen ›Lauf‹ habe« und er deshalb »irgendwie im Chaos geborgen« sei, getrost verzichten – ähnlich wie Moosbrugger, der aus seiner Wahrnehmung der Beliebigkeit von Zeit sogar persönliches »Vergnügen« bezieht, weil ihm die Erinnerung angesichts ihres zeitlosen Verfügens über das Erinnerte die »Einheit seines Wesens« suggeriert (MoE, S. 530). Auch bezüglich der Erzählthematik fungiert der Frauenmörder folglich als *alter ego* Ulrichs, wodurch sich der Kreis zum ersten Punkt der hier angestellten Überlegungen schließt.

Hinsichtlich der Unfähigkeit zu erzählen besteht allerdings eine erhebliche Differenz zwischen den Genannten: Während Moosbrugger und Clarrisse die erzählerische Abstraktion nicht leisten *können*, zielt Ulrich bewusst darauf, die dafür nötige ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹ als illusorisch zu überwinden. Mit anderen Worten: Während sich bei Moosbrugger und Clarisse ein pathologisch induziertes, subjektives Unvermögen äußert, muss bei Ulrich im Gegenteil vom hochreflexiven Bewusstsein einer objektiven, semiotischen Inadäquatheit gesprochen werden,[43] die auf dem »Abstraktwerden des Lebens« (MoE, S. 649) beruht,

[42] Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: T. W. A., Noten zur Literatur, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1989, S. 41-48, hier S. 42.

[43] Vgl. dagegen Michael Makropoulos, Modernität als Indifferenz? Ein Versuch zu Walter Benjamins Urteil über Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«, in: kon-

oder mit anderen Worten: auf der komplexen Struktur der modernen Welt bzw. der Problematik ihrer intellektuellen Durchdringung und sprachlichen Darstellung, die nicht mehr durch die vergleichsweise ›primitive‹ Abstraktionsleistung des konventionellen Erzählens abgebildet bzw. geleistet werden kann. Hieß es doch schon im ersten Moosbrugger-Kapitel in diesem Sinn: »[I]m Abstrakten ereignet sich heute das Wesentlichere, und das Belanglosere im Wirklichen.« (MoE, S. 69) Der Unterschied zwischen Moosbruggers und Clarisses erzählerischem Unvermögen und Ulrichs geschärftem Bewusstsein für das Ungenügen des Mediums Erzählung in der Moderne hat auch erzähltechnische Implikationen, wie noch zu zeigen sein wird. Zunächst sei nur darauf hingewiesen, dass als Argument *gegen* die skizzierte Analogie zwischen den drei Figuren der Rekurs auf die Subjekt-Objekt-Differenz, wonach Moosbrugger und Clarisse aus subjektiven, Ulrich aber aus objektiven Gründen nicht mehr erzählt, bei Musil nicht verfängt: Sein Roman folgt einer monistischen Anthropologie und Erkenntnislehre, die diese Unterscheidung gerade suspendiert.[44]

Die metanarrative Funktion des abnormen Moosbruggerschen Sprachverhaltens ist mit dem Verweis auf Analogien zu Ulrichs erzähltheoretischen Überlegungen indes keineswegs erschöpft. Darüber hinaus erweist sich seine Darstellung und Diskussion im Hinblick auf die Problematik

kursbuch 19, 1987, S. 142-157, hier S. 148, der aufgrund der Formulierung vom ›Abhandenkommen‹ des ›primitiv Epischen‹ meint, Ulrich könne »gar nicht souverän darüber entscheiden«, vielmehr habe ihn der Verlust seines Erzählvermögens unbewusst ereilt. Im Unterschied dazu scheint mir die Vorstellung, Ulrich habe auf gleichsam pathologische Weise die Fähigkeit narrrativer Reihung verloren, nicht nur angesichts der Geschichten absurd, die er im Romanverlauf wiederholt erzählt (vgl. etwa MoE, S. 314f. u. 550). Die Formel vom ›Abhandenkommen‹ des ›primitiv Epischen‹ wäre demnach durch eine Konjektur zu verdeutlichen, wonach Ulrich der naive *Glaube* an das ›primitiv Epische‹ abhanden gekommen sei.

[44] Nach E.[rnst] Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, 9. Aufl., Jena 1922, S. 10f., der einen »*monistische[n]* Standpunkt« vertritt, »kann das Ich so erweitert werden, daß es schließlich die ganze Welt umfaßt. Das Ich ist nicht scharf abgegrenzt, die Grenze ist ziemlich unbestimmt und willkürlich verschiebbar. Nur indem man dies verkennt, die Grenze unbewußt enger und zugleich auch weiter zieht, entstehen im Widerstreit der Standpunkte die metaphysischen Schwierigkeiten. Sobald wir erkannt haben, daß die vermeintlichen Einheiten ›Körper‹, ›Ich‹ nur Notbehelfe zur *vorläufigen* Orientierung und für bestimmte *praktische* Zwecke sind […], müssen wir sie bei vielen weitergehenden wissenschaftlichen Untersuchungen als unzureichend und unzutreffend aufgeben. *Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, Empfindung oder Erscheinung und Ding fällt dann weg,* und es handelt sich lediglich um den *Zusammenhang der Elemente* […], für welchen eben dieser Gegensatz nur ein teilweise zutreffender unvollständiger Ausdruck war.«

des Erzählens in der Moderne insgesamt[45] als hochgradig autoreferentiell – schon allein hinsichtlich der von Adorno diagnostizierten »Paradoxie« des modernen Romans: »[E]s läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.«[46] Inwiefern sich diese allgemeine Problematik in der spezifischen Erzählweise des *Mann ohne Eigenschaften* niederschlägt, mag man erahnen, wenn man etwa mit Bourdieu annimmt, dass »die Abkehr von der linearen Erzählstruktur des Romans« historisch »mit dem Fragwürdigwerden einer Auffassung vom Leben als einer sinnvollen – im doppelten Sinne von Etwas-Bedeuten und Auf-etwas-gerichtet-Sein – Existenz zusammen[fiel].«[47] Ähnlich, wenn auch mit anderer Zielrichtung, argumentiert Derrida in seiner *Grammatologie*, indem er auf die »Erschütterungen« zu sprechen kommt, »die das lineare Modell – unter dem wir das *epische* Modell verstehen – nach und nach zerstören«; die moderne Welt sei aufgrund ihrer Komplexität einfach nicht mehr »in Form einer Zeile« abzubilden: »[E]in derartiges Unterfangen käme dem Versuch gleich, die moderne Mathematik mit Hilfe einer Rechenschiebermaschine bewältigen zu wollen. Die hoffnungslose *Rückständigkeit* eines derartigen Verfahrens zeigt sich heute deutlicher denn je.«[48] Vor diesem Hintergrund wäre auch Ulrichs Verweigerung gegenüber der Linearität – im Unterschied zur diesbezüglichen Unfähigkeit Moosbruggers und Clarisses – nicht als regressiv zu beurteilen: »Der Zugang zur Mehrdimensionalität und zu einer de-linearen Zeitlichkeit ist keine einfache Regression, die wieder beim ›Mythogramm‹ enden würde, sondern läßt im Gegenteil die ganze, dem linearen Modell unterworfene Rationalität als eine weitere Form und eine weitere Epoche der Mythographie

[45] Am Beispiel einer Passage aus Döblins *Alexanderplatz*-Roman zeigt Klaus R. Scherpe (Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hrsg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 418-437, hier S. 426), wie auch dort »der privaten Geschichte die Zeitdimension entzogen und sie dadurch entdramatisiert« wird, wohingegen »für die öffentlichen Belange und das mit dem bloßen Auge keineswegs mehr ablesbare politische und ökonomische Geschehen in der Stadt ein Prinzip der Verräumlichung der Bedeutungen« am Werk sei.

[46] Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, a. a. O., S. 41.

[47] Pierre Bourdieu, Die biographische Illusion, in: P. B., Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt/M. 1998, S. 75-83, hier S. 76f. Bourdieu bezieht sich dabei auf eine für den gegenwärtigen Kontext einschlägige Bemerkung aus Alain Robbe-Grillet, Der wiederkehrende Spiegel, Frankfurt/M. 1986, S. 198: »Das Auftreten des modernen Romans hängt genau mit dieser Entdeckung zusammen: das Wirkliche ist unzusammenhängend, aus grundlos nebeneinandergestellten Elementen gebildet, von denen jedes einzigartig ist und die um so schwieriger zu fassen sind, als sie ständig unvorhergesehen, ungelegen, unerwartet auftauchen.«

[48] Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt/M. 1974, S. 155.

erscheinen.«[49] Wenngleich Derridas Entwurf einer »Meta-Rationalität oder Meta-Wissenschaftlichkeit«[50] wohl nicht mit Musils essayistischem Programm ineinsfällt,[51] teilen beide mit der konstitutiven Linearität des ›epischen Modells‹ den negativen Bezugspunkt, von dem sie sich abstoßen.

Mit Blick auf seinen Roman konzediert Musil 1931 selbst brieflich einen »Verzicht auf den ›Stil der Erzählung‹«: »Das Vorher und Nachher ist nicht zwingend, der Fortschritt nur intellektuell und räumlich. Der Inhalt breitet sich auf eine zeitlose Weise aus, es ist eigentlich immer alles auf ein Mal da.« (Br Bd. 1, S. 496) Folgt man dieser Selbstbeschreibung, dann radikalisiert *Der Mann ohne Eigenschaften* das schon von Karl Gutzkow für den Gesellschaftsroman theoretisch postulierte[52] und von Laurence Sterne, Denis Diderot, Jean Paul, dem späten Goethe und anderen praktisch betriebene Aufbrechen der ›linearen‹, sukzessiven Erzählordnung, die noch Lessing zur zeichentheoretisch begründeten Medialität von Dichtung überhaupt erklärt hatte.[53] Darüber hinaus reflektiert er diese Radikalisierung nicht nur explizit in der zitierten metanarrativen Passage, sondern – und das ist für die narrative Strukturierung mindestens genauso bezeichnend – eben auch implizit am Beispiel eines pathologischen Defekts. Dass dieser Defekt selbst wiederum romanintern sowie jenseits des Textes kein bloß akzessorisches Detail ist, geht aus Musils

[49] Ebd., S. 155f.

[50] Ebd., S. 156.

[51] Vgl. allerdings die Derrida-affine Deutung des Musilschen Essayismus, insbesondere des radikalen Bruchs »mit dem Prinzip der teleologischen Entwicklung« bei Friedrich Ulfers, Von der Skepsis zur Utopie. Musils Idee des »Essayismus«, in: Skepsis und literarische Imagination, hrsg. v. Bernd Hüppauf u. Klaus Vieweg, München 2003, S. 209-218, Zit. S. 217: »Der Roman löst das epische Kontinuum der klassischen Erzählstils auf zugunsten der Komposition wandelbarer, nomadischer Fragmente, von denen jedes das Ganze einer unabschließbaren Verweisungsstruktur nie be-deutet, sondern immer nur an-deutungsweise aufzeigt.«

[52] Vgl. Gutzkows Werke, Bd. 13: Die Ritter vom Geiste. Erster Teil: Erstes bis drittes Buch, hrsg. v. Reinhold Gensel, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1912] (Goldene Klassiker Bibliothek), S. 41f.: »Der Roman von früher […] stellte das *Nacheinander* kunstvoll verschlungener Begebenheiten dar. […] [D]er neue Roman ist der Roman des *Nebeneinander*. Da liegt die ganze Welt –!«

[53] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert u. a., Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. v. Albert von Schirnding, München 1974, S. 102f.: »Wenn es wahr ist, daß die […] Poesie […] artikulierte Töne in der Zeit [gebrauchet]; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können […] auf einander folgende Zeichen […] nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile aufeinander folgen. […] Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.«

brieflich geäußerter Versicherung hervor, wonach in der Frage »wie komme ich zum Erzählen« angesichts der modernen Welt nicht nur »das Lebensproblem der Hauptfigur« begründet liege, sondern auch sein eigenes »stilistisches« Problem, dessen »Lösung« ihm große Schwierigkeiten bereite (Br Bd. 1, S. 498).

Die von Musil prognostizierte Verdrängung des herkömmlichen Erzählens durch innovative »Versuche wie: Synchronismus, Auflockerung udgl.« wird mit dem Hinweis begründet, dass sich mit der vorherrschenden »Gleichzeitigkeit des Lebens« in der Moderne auch »der Gegenstand des Erzählens geändert« habe (GW Bd. 8, S. 1412). Bereits in seiner Rezension von Alfred Döblins ›epischer Dichtung‹ *Manas* (1927) hat Musil weiterführende Überlegungen in diese Richtung angestellt:

> [E]pisch im eigentlichen oder alten Sinn sind im Roman nur noch das Breite, Malende, Verweilende, Fädenspinnende und jenes schwer zu beschreibende ›Leserische an sich‹, das durch eine eigentümliche Betäubung, Abblendung, Einengung und Entrückung den Leser vorübergehend zwingen kann, auf alle geistigen Fähigkeiten, die ihn im Leben auszeichnen, zu verzichten und atemlos einer unter Umständen völlig albernen Geschichte zu folgen. So paradox es ist, sind, wörtlich genommen, heute weit mehr schlechte Romane epische Dichtungen zu nennen, als gute. Das Intelligentere, Umfassendere, Biegsamere, Schnellere, die Fähigkeit, große Bilder zu gestalten, ohne auf das scharfe Licht der Wahrheit zu verzichten, mit einem Wort, das Eigentliche, die größere und zeitgemäßere geistige Begabtheit, welche den Roman vor den anderen Formen der Dichtung auszeichnet, ist in diesem Sinne unepisch. Zumindest ist der Roman heute schon dadurch in eine innere Krisis gebracht worden, die den Fachleuten bekannt ist, aber auch im Publikum sich äußert als eine mehr oder weniger eingestandene Abneigung […] gegen die naive Selbstgefälligkeit der Erzähler, welche sich noch immer breit wie die Kinderfrauen niederlassen, während die Kinder doch längst nicht mehr die Geduld und Gläubigkeit ihrer Großeltern besitzen. (GW Bd. 9, S. 1676)

Im Unterschied zu zahlreichen bewusst rückwärtsgewandten ›Epikern‹ seiner Zeit – hier hat man wohl auch an den »raunenden Beschwörer des Imperfekts«[54] Thomas Mann zu denken – ist Musil keinesfalls bereit, auf die »geistigen Fähigkeiten«, die den modernen Menschen »im Leben auszeichnen, zu verzichten«; er setzt im Gegenteil auf die ›unepischen‹ Tu-

[54] So zumindest die berühmte Formulierung im »Vorsatz« zu Thomas Mann, Der Zauberberg. Roman, Frankfurt/M. 1991, S. 7.

genden des modernen Romans, der die epische »Erzählerei« – und damit auch die »Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen«, jene »bewährteste ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹« – programmatisch verwirft. Während die meisten zeitgenössischen Erzähler Musil zufolge »ein ähnliches Recht wie das auf den Nachtschlaf [wahren], indem sie sich gegen die Zersetzung der Gefühls- und Denkformeln wehren, deren Veränderungen ihnen nicht dringend erscheint«, warnt er im Essay *Literatur und Literatur* vor dem »Übermaß in der Hinnahme ›ganzer‹ Tatbestände«, das »ebenso kennzeichnend für die Dummheit, zumal die moralische« sei, »wie es das Übermaß der Aufsplitterung für die debilen Charaktere ist« (GW Bd. 8, S. 1220f.). Der Gedanke an Moosbrugger liegt hier nahe; er wird zudem durch eine bedenkliche Analogie der Erzählproblematik zu der von Bleuler unter dem Stichwort »Oligophrenien« verzeichneten Symptomatik psychischer Entwicklungshemmungen gestützt,[55] die Musil in seinem Vortrag *Über die Dummheit* (1937) referiert.[56]

Am Beispiel mehrerer von Bleuler analysierter Syntagmen oligophrener Patienten, die als Reaktion auf die Konfrontation mit einem einfachen Reizwort gebildet worden sind, diagnostiziert Musil den pathologischen »Ersatz höherer Vorstellungen durch das Erzählen einer einfachen Geschichte«. Das dabei zu beobachtende »wichtige Erzählen von Überflüssigem, von Umständen und Beiwerk« sowie – komplementär dazu – »das abkürzende Verdichten« seien »uralte Praktiken der Dichtung«, von denen »ein Zuviel«, »wie es recht in Schwang ist, den Dichter dem Idioten annähert.« Davon unbenommen bleibt freilich, dass »auch das Dichterische in diesem nicht zu verkennen« sei und – der Gedanke an Musils eigene Faszination für die Moosbrugger-Figur liegt wiederum nahe – »der Idiot in der Dichtung mit einer eigentümlichen Freude an seinem Geist dargestellt werden kann.« (GW Bd. 8, S. 1287) Um aber dem Geist des Idioten nicht vollends zu verfallen und ihn bloß zu verdoppeln, bedarf es Musil zufolge in der avancierten Dichtung einer reflektierenden Erzählinstanz, die es erlaubt, die bloße Anverwandlung der »Ausdrucksweise eines malenden Primitiven« (GW Bd. 8, S. 1286) kritisch zu perspektivieren. Musils darstellerisches Problem besteht offenbar im rechten Grad der »Mischung, deren richtiges Verhältnis im Leben nicht gerade häufiger anzutreffen sein wird, als in der Literatur die richtige Mischung zwischen Untersuchung durch den Verstand und gläubigem Erzählen, dessen Reiz in seiner Ungebrochenheit besteht.« (GW Bd. 8, S. 1221)

[55] Vgl. Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie, a. a. O., S. 451-475.
[56] Musil bezieht seine Beispiele aus ebd., S. 457-459.

Tatsächlich lässt sich im *Mann ohne Eigenschaften* eine Aufsplitterung der Narration in verschiedenste Episoden und parallele Erzählstränge mit exzessiven ›Erzählpausen‹[57] beobachten, die der essayistischen Reflexion dienen und den Fortgang der Handlung entschieden verlangsamen. Walter Benjamin, für den die »Kunst des Erzählens« maßgeblich darin bestand, die »Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten«,[58] konnte mit Musils Roman wohl auch aus genuin ästhetischen Gründen wenig anfangen.[59] Musil hingegen erschien es nur konsequent, dass »Kommunisten u[nd] Nationalisten u[nd] Katholiken […] sich sehr gern etwas erzählen lassen […]. Das Bedürfnis ist sofort wieder da, wo die Ideologie fest ist. Wo der Gegenstand gegeben ist.« (GW Bd. 8, S. 1412) Die traditionelle Erzählweise, der Benjamin aus dem Bewusstsein ihres unwiederbringlichen Verlustes einen elegischen Nachruf widmet, erfüllt für Musil die auch ideologisch prekäre Funktion ontologisch grundloser Vergewisserung. Adorno hat sich dieser avancierten ästhetischen Position später angeschlossen:

> Vor jeder inhaltlich ideologischen Aussage ist ideologisch schon der Anspruch des Erzählers, als wäre der Weltlauf wesentlich noch einer der Individuation, als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas: die allverbreitete biographische Schundliteratur ist ein Zersetzungsprodukt der Romanform selber.[60]

Mehr noch: In Übereinstimmung mit Musil hat Adorno das »schwere[] Tabu«, das in Erzähltexten traditionellerweise »über der Reflexion« lag, weil diese als »Kardinalsünde gegen die sachliche Reinheit« angesehen wurde, in der ästhetischen Moderne als überholt gekennzeichnet: »Mit

[57] Nach Gérard Genette, Die Erzählung, 2. Aufl., München 1998, S. 71, fällt in einer »Erzählpause, einer Unterbrechung der Geschichte [histoire, N. C. W.] oder, traditionell gesprochen, der ›Handlung‹«, »der deskriptive Abschnitt aus der Zeitlichkeit der Geschichte heraus.«

[58] Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. II,2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 438-465, hier S. 445.

[59] Vgl. den Brief Benjamins an Gershom Scholem von Ende Mai 1933: »Magst Du den Musil lesen, so behalte ihn nur vorläufig. Mir gibt das keinen Geschmack mehr ab und ich habe diesen Autor bei mir mit der Erkenntnis verabschiedet, daß er klüger ist als ers nötig hat.« In: Walter Benjamin, Gershom Scholem, Briefwechsel, hrsg. v. Gershom Scholem, Frankfurt/M. 1980, S. 70f. Nicht ästhetische, sondern geschichtsphilosophische und ideologische Gründe für Benjamins Ablehnung des *Mann ohne Eigenschaften* diagnostiziert Makropoulos, Modernität als Indifferenz, passim.

[60] Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, a. a. O., S. 42.

dem illusionären Charakter des Dargestellten verliert heute auch dies Tabu seine Kraft.«[61] Genauso wie in Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), in Gides *Les faux-monnayeurs* (1925) und beim späten Thomas Mann durchbreche in Musils *Mann ohne Eigenschaften*

> die Reflexion die reine Formimmanenz […]. Aber solche Reflexion hat kaum mehr als den Namen mit der vor-Flaubertschen gemein. Diese war moralisch: Parteinahme für oder gegen Romanfiguren. Die neue ist Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst, der als überwacher Kommentator der Vorgänge seinen unvermeidlichen Ansatz zu berichtigen trachtet.[62]

Dass die eher relativierende als affirmierende Funktion des allgegenwärtigen Erzählerkommentars in Musils Roman eine adäquate narrative Umsetzung des darin ausführlich diskutierten Essayismus-Konzepts bzw. des ›Möglichkeitssinns‹ ist, braucht im gegenwärtigen Zusammenhang nicht mehr ausführlich erörtert zu werden.[63]

So stellt sich die Frage, ob im *Mann ohne Eigenschaften* tatsächlich »farbige Flächigkeit an Stelle linear analytischer Darstellung« vorherrscht, wie verschiedentlich behauptet wurde und Musil 1927 selbst – in freilich anderem Zusammenhang – formuliert hat (GW Bd. 8, S. 1184). Wie er Anfang 1931 in mehreren brieflichen Selbstkommentaren mitteilt, hat er zunächst durchaus mit dem Gedanken einer völligen Auflösung der chronologisch linearen Erzählstruktur gespielt: »Ich wollte z. B. die Erzählungslinie ganz brechen, nach Wesens-, nicht nach Zeitzusammenhängen erzählen usw.« (BrN S. 12) Die retrospektive Angabe wird von frühen Arbeitsnotizen bestätigt.[64] In diesem Kontext hat der Autor sogar den

[61] Ebd., S. 45.

[62] Ebd. Vgl. dagegen Gunther Martens, Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität, München 2006 (Musil-Studien, Bd. 35), S. 15.

[63] Vgl. dazu meine noch unpublizierte Habilitationsschrift *Kakanien oder Der moderne Roman als Gesellschaftskonstruktion. Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts im ›Mann ohne Eigenschaften‹* (FU Berlin 2009), die in überarbeiteter Form voraussichtlich Ende 2010 in der Reihe *Literaturgeschichte in Studien und Quellen* bei Böhlau (Wien, Köln, Weimar) erscheinen wird; dort Kap. I.2.3 und bes. Kap. I.3.2.

[64] Vgl. etwa bereits einen Eintrag in Musils unnummeriertes Arbeitsheft aus den Jahren 1918/19, wo es zur Kritik am damaligen Stand des *Spion*-Projekts heißt: »Bis jetzt nur linear gedacht.« (Tb Bd. 1, S. 348) Wenige Jahre später erläutert eine Notiz zur »*Erzählungstechnik*« im Arbeitsheft 21: »Der übliche Ablauf längs der Zeitreihe [in der Transkription der digitalen Ausgabe (wohl fälschlich) »Zahlenreihe«] ist eigentlich ein Zwang. So erzählen, wie die Probleme sich in Ach.[illes] gradweise bilden. Man hat einen Einfall, der für das Leben bestimmend ist. x Jahre später kommt man darin um einen Schritt weiter oder zurück. Diese beiden Ereignisse gehören hintereinander. Das Dazwischenliegende wird nur erwähnt,

gänzlichen Verzicht auf »eine determinierende Obervorstellung« im Sinne Kretschmers[65] zumindest erwogen: So »könnte man ja stärker ins (auch akustisch) Bildhafte auflösen. […] Immer Quereinfälle; nur in vager Steigerung oder Synthese«; dies »hätte einen neuen Erzählungsstil gegeben, worin das äußerlich Kausale zu Gunsten phänomenaler und motivischer Zusammenhänge ganz aufgelöst worden wäre.« (Br Bd. 1, S. 497) Musil ist sich »sicher«, dass er damit »Eindruck gemacht« hätte, vielleicht »irgendwie ein Erzvater der neuen Erzählungskunst geworden« wäre (Br Bd. 1, S. 497) – und das wohl nicht zu unrecht, zumal »das Vorhandensein einer

soweit es von Bedeutung ist. z. B. Traum, erste Automobilfahrt u. zweite[.]« (Tb Bd. 1, S. 583; KA H. 21, S. 30) In den konzeptionellen Notizen zum *Erlöser*-Projekt wird dieser Gedanke dann unter ausdrücklichem Verweis auf Arbeitsheft 21/30 weitergeführt: »Nicht in Zeitreihe erzählen. Sondern hintereinander, zb: ein Mensch denkt a, tut Wochen später das Gleiche, aber denkt b. Oder sieht anders aus. Oder tut das gleiche in einer andren Umwelt[.] Oder denkt das gleiche, aber es hat eine andere Bedeutung usw. Die Menschen sind Typen, ihre Gedanken, Gefühle sind Typen; nur das Kaleidoskop ändert sich. Dann aber so Zusammengehöriges in continuo erzählen. Vorgreifend. Oder zurück- und nochmals aufgreifend. Alles nur so weit verfolgen, wie ich es sehe.« (Lesetext nach KA H. 36, S. 53; Tb Bd. 2, S. 391f., Anm. 92a) Eine gleichsam kognitionspsychologische Begründung für dieses Erzählkonzept gibt Musil im Arbeitsheft 15: »Causal kann man – wenigstens innerhalb der Vagheit, in der sich die Psychologie des Dichters bewegt – so ziemlich jeden Endzustand aus jedem Anfang ableiten, aber was man gewinnt […] [,] liegt nicht in diesem Schein von zwangsmäßigem Nacheinander, sondern selbst hier im Nebeneinander, [sic] der vorher vereinzelten Grenzpunkte. Ich meine de[r] Weg, der in einem Menschen von Liebe zur Untreue führt, ist auch ästhetisch interesselos, sofern nicht jede[s/r] Glied/Schritt aus ihnen außer seiner psychologischen Wahrscheinlichkeit noch den Wert einer Lockung/Einfühlung, eben einen Wert haben[.] Der eigentliche Weg ist nicht: aus a folgt b, sondern a und b nebeneinandergerückt, sind inkompatibel und dennoch einander ähnlich.« (Lesetext nach KA H. 15, S. 39) Mehr dazu in Rosmarie Zeller, Musils Auseinandersetzung mit der realistischen Schreibweise, in: Musil-Forum 6, 1980, S. 128-144, hier S. 134-137.

[65] Vgl. Kretschmer, Medizinische Psychologie, a. a. O., S. 87: »[I]n einem streng geordneten Gedankengang wird nur die Sphäre der Obervorstellung entwickelt; d. h. aus dem großen Bilderkonvolut […] werden die sphärischen Glomerate Schritt für Schritt in geordnete Gruppen umgewandelt und durch den Blickpunkt des Bewußtseins geführt. […] *Das apperzeptive Denken ist also subjektiv definiert das aktive, aufmerksame Denken, objektiv definiert das Denken mit Obervorstellung*.« Dagegen zeichne sich der »Denktypus« des *freien Assoziierens* dadurch aus, dass »[d]ie Verknüpfung der Einzelglieder untereinander […] sich entweder nach der *Kontiguität*, dem räumlich-zeitlichen Beieinander (z. B. Birne – Gartenhaus oder Wohnung – Ziegel) oder nach der *Ähnlichkeit von Wortklang*, Bild oder Inhalt (z. B. Ziegel – Spiegel oder Menschen – Tiere) [richtet]. […] Nach denselben Prinzipien und ebenso wertungslos wie die innerlich aufsteigenden Bilder werden auch die äußeren Sinneseindrücke zu beliebigen Ausgangspunkten für das freiassoziative Denken. Das apperzeptive Denken sperrt ebenso wie die Vorstellungen, so auch die Wahrnehmungen vom hellen Bewußtsein aus, sofern sie nicht zu Obervorstellungen Bezug haben. […] Sobald im freiassoziativen Denken diese Zensur wegfällt, resultiert eine *erhöhte Ablenkbarkeit des Denkens durch äußere Sinneseindrücke.*« (S. 92)

Handlung oder, noch vorsichtiger gesagt, eines Geschehensablaufs« gemeinhin »als allgemeinste Grundlage des Erzählens« gilt.[66]

In der kanonischen Endfassung des *Mann ohne Eigenschaften* indes wird die chronologische Makro-Ordnung zwar immer wieder verdeckt und durch reflexive Zusammenhänge überformt,[67] aber bekanntlich keineswegs generell aufgegeben. Nur in bestimmten Moosbrugger- und Clarisse-Kapiteln – also mikrostrukturell und in einem eindeutig als pathologisch ausgewiesenen Kontext – erscheint sie tatsächlich nachhaltig erschüttert. Ihre sukzessive Aufweichung in größerem Stil erfolgt erst in den nachgelassenen apokryphen Kapitelentwürfen und Notizen, die mit zum Teil konkurrierenden Erzählfortgängen experimentieren. Musils Erzählverfahren kann somit keinen absoluten Bruch mit herkömmlichen Erzählweisen, sondern nur deren relative Erweiterung beanspruchen,[68] was ihm selber durchaus bewusst war: »[I]ch bin in Stilfragen konservativ und wünsche nicht mehr zu ändern, als ich unbedingt brauche. […] Ich will ja eigentlich gar nicht einen ›intellektuellen‹ Roman schreiben, sondern einen traditionellen, der Intellekt hat!« (Br Bd. 1, S. 497f.; vgl. BrN S. 12f.) Der erzählerische Verzicht auf ›determinierende Obervorstellungen‹ im Sinne etwa der *stream-of-consciousness*-Technik eines James Joyce wäre hingegen gerade einem Verzicht auf den reflektierenden Intellekt gleichgekommen.

Musils vergleichsweise bescheidene Bestimmung der eigenen künstlerischen Intention trifft sich mit einer fundamentalen narratologischen Aporie: Einerseits ist darauf hinzuweisen, dass es den konsequent flächig erzählten Roman aus naheliegenden – im erzählenden Medium selbst liegenden – Gründen nicht gibt.[69] Andererseits konnte Genette zeigen, »daß kein Erzähler, auch außerhalb der Fiktion und der schriftlichen oder oralen Literatur, natürlich und ohne Anstrengung zu einer strengen Respek-

[66] So Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, 8. Aufl., Stuttgart 1993, S. 24; dazu Alexander Honold, Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, München 1995 (Musil-Studien, Bd. 25), S. 28.

[67] Zum »Zurücktreten der Zeitdimension« als »Kennzeichen für die Veränderung der überlieferten Erzählform« durch Musil vgl. schon Wolfdietrich Rasch, »Der Mann ohne Eigenschaften«. Eine Interpretation des Romans, in: W. R., Über Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Göttingen 1967, S. 78-134 u. 141-146 (Anm.), hier S. 80: »Das zeitliche Nacheinander wird nicht akzentuiert, nicht als gliederndes und ordnendes Moment verwendet, wie es im naiven Erzählen geschieht.«

[68] Mehr dazu ebd., S. 79f.

[69] Entsprechendes meint Derrida, Grammatologie, a. a. O., S. 154f., wenn er mit der »Form der Zeile« auch die »des Buches« als dem modernen Denken unangemessen bzw. hinderlich verwirft: »[D]as Ende der linearen Schrift ist das Ende des Buches, selbst wenn es bis heute noch das Buch ist, das für neue literarische oder theoretische Schriften nolens volens formbestimmend ist.«

tierung der Chronologie imstande ist.«[70] Angesichts dieser widersprüchlichen Erkenntnis erweist sich Musils diskontinuierliche Erzählweise als Verwirklichung einer medial bereits angelegten Disposition, seine Betonung der forcierten Diskontinuität der eigenen Narration aber in erster Linie als metanarrative Selbstinszenierung eines dezidiert ›modernen‹ Erzählers, der eben nicht mehr ›wirklich erzählt‹.[71] Diese Beobachtung wird durch seine Verwendung der adverbialen Bestimmungen »noch«, »schon« und »nicht mehr« gestützt,[72] denn diese suggeriert eine gleichsam geschichtsphilosophische Notwendigkeit der Abkehr vom linearen Erzählen und hat somit eine eminent literaturpolitische Stoßrichtung.

Erzähltheoretisch durchaus stichhaltig sind indes Musils Überlegungen über die ästhetische Wirkung narrativer Linearität, etwa folgender Hinweis seines Erzählers:

> Das Verständnis der Wirklichkeit ist ausschließlich eine Sache für den historisch-politischen Denker. Für ihn folgt die Gegenwart auf die Schlacht bei Mohács oder bei Lietzen wie der Braten auf die Suppe, er kennt alle Protokolle und hat in jedem Augenblick das Gefühl einer prozessual begründeten Notwendigkeit; und ist er gar wie Graf Leinsdorf ein aristokratischer politisch-historisch geschulter Denker, dessen Großvater, Schwert- und Spindelmagen selbst an den Vorverhandlungen mitwirkten, so ist das Ergebnis für ihn glatt wie eine aufsteigende Linie zu überblicken. (MoE, S. 170f.)

Entsprechendes gibt auch der namentlich zunächst nicht genannte und erst im letzten kanonischen Kapitel identifizierte[73] Professor Lindner in der Eröffnungssitzung der Parallelaktion zum Besten, indem er »vom Weg der Geschichte« spricht:

[70] Gérard Genette, Fiktion und Diktion, München 1992 (Bild und Text), S. 70. Es handelt sich um die Diskussion einer These von Barbara Herrnstein Smith, wonach »[a]ufgrund der Natur des Diskurses […] die Nicht-Linearität in der Erzählung sogar eher die Regel als die Ausnahme« sei (ebd., S. 69).

[71] Damit folgt Musil einem zeitgenössischen Topos, den Rainer Maria Rilke (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: R. M. R., Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 3: Prosa und Dramen, hrsg. v. August Stahl, Frankfurt/M., Leipzig 1996, S. 453-635, hier, S. 557) in folgende Formel gebracht hat: »Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein.« Dazu Honold, Die Stadt und der Krieg, a. a. O., S. 29.

[72] Gemeint ist die bereits zitierte Formulierung, »das private Leben« halte »*noch*« am »primitiv Epische[n]« fest, »obgleich öffentlich alles *schon* unerzählerisch geworden ist und *nicht* einem ›Faden‹ *mehr* folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet« (MoE, S. 650; Hervorhebungen N. C. W.).

[73] Vgl. MoE, S. 1026; ohne Stellenbeleg der Hinweis bei Helmut Arntzen, Musil-Kommentar zu dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, München 1982, S. 185.

> Wenn wir vor uns blicken – sagte er –: eine undurchsichtige Wand! Wenn wir links und rechts blicken: ein Übermaß wichtiger Geschehnisse, ohne erkennbare Richtung! […] Wenn man aber zurückblickt, ist wie durch eine wunderbare Fügung alles Ordnung und Ziel geworden … Darum, wenn er so sagen dürfe: wir erleben in jedem Augenblick das Geheimnis einer wunderbaren Führung. (MoE, S. 172)

Selbst der auf sein Leben zurückblickende Moosbrugger beruhigt sich mit dieser Form retrospektiver Sinnstiftung:

> Es war eine bewegte Zeit, im ganzen. Und im geheimen war er eigentlich recht stolz, darin gelebt zu haben. Wenn man es so bedachte, im einzelnen war es ja eine verworrene und öde Angelegenheit, aber schließlich lief sein Weg mitten durch, und hinterdrein konnte man ihn ganz deutlich sehn, von der Geburt bis zum Tode. […] Und alles war doch irgendwie zusammengefaßt zu einem Ganzen: die Landstraßen, die Städte, die Gendarmen und die Vögel, die Toten und sein Tod. Er selbst verstand es nicht ganz, und die anderen noch weniger, wenn sie auch mehr darüber reden konnten. (MoE, S. 398)

Einer solchen ontologisch grundlosen Sinnerzeugung und Vergewisserung durch das Erzählen verweigern sich hingegen Ulrich und Musils Erzähler.[74] Sie verweigern sich damit auch der von Roland Barthes offengelegten erzähltechnischen Finte, wonach »die treibende Kraft der narrativen Aktivität die Verwechslung von zeitlicher Folge und logischer Folgerung ist«, was dazu führe, dass »das Nachfolgende in der Erzählung als *verursacht von* gelesen wird«.[75] Indem der *Mann ohne Eigenschaften* dieser Aporie allen Erzählens keineswegs einfach erliegt, sondern sie im Gegenteil offenlegt und kritisch analysiert – und das am Beispiel Moosbruggers, der aus pathologischen Gründen nicht mehr erzählen *kann* –, erweist sich ein weiteres Mal die hochgradig reflexive Funktion des wahnsinnigen Frauenmörders im weitverzweigten Musil'schen Erzählkosmos. Zugleich aber entsteht durch die reflexive Wendung gegen das ›naive‹ Erzählen eine neue Aporie,[76] welche die Fertigstellung des Romans extrem hinauszögern

[74] Vgl. dagegen folgende Bemerkung in einer Nachlassvariante aus dem »Heimweg«-Kapitel: »[D]ie meisten Menschen […] lieben die einfache Handlung, wegen ihrer besonderen Eignung für die Erinnerung« (KA, Druckfahnen 131).

[75] Roland Barthes, Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen, in: R. B., Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M. 1988, S. 102-143, hier S. 113.

[76] Vgl. Rasch, »Der Mann ohne Eigenschaften«, a. a. O., S. 102: »Die paradoxe Forderung, das nicht Erzählbare dennoch zu erzählen, hat zur Folge, daß kein einziger Satz mehr naiv gebildet werden kann.«

und schließlich zum Erliegen bringen wird. Wohl nicht zuletzt in diesem Sinn ist Musils vielzitierter Selbstkommentar zu verstehen, den er für eine wieder fallengelassene *Vorrede* zum Zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* entworfen hat: »Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.« (MoE, S. 1937)