

# EXPERIMENTE IM „IDEENLABORATORIUM“

## Musils avantgardistische Literaturtheorie

Von Barbara Neymeyr (Freiburg/Br.)

Der Aufsatz untersucht die Bedeutung von Musils ästhetischen Konzepten für die Entfaltung innovativer Erzählstrategien. Erstmals wird gezeigt, inwiefern Musil sogar aktuelle kulturanthropologisch fundierte Literaturtheorien vorwegnimmt und sich auch in seiner Auseinandersetzung mit Haupttendenzen der zeitgenössischen Literatur als Avantgardist erweist. Reflektiert werden seine Urteile über Heimatkunst und Décadence-Literatur sowie über den Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus und Futurismus.

The article analyses the significance of Musil's aesthetic concepts for the development of innovative narrative strategies. It can be pointed out to what extent Musil even comes to anticipate topical literary theories based on cultural anthropology; in coming to terms with the main tendencies of contemporary literature he embraces avant-gardist attitudes, which are equally reflected in his opinions on rural and *décadence* writing as well as on naturalism, impressionism, expressionism and futurism.

Auf besonders markante Weise verbindet Musil in seinem Werk scharfsichtige Zeitdiagnosen mit einer avantgardistischen Literaturtheorie. Seine Kulturkritik trägt der komplexen gesellschaftlichen Krisensituation der Epoche ebenso Rechnung wie der zeitgenössischen Identitätsproblematik. In deutlicher Affinität zu Ernst Mach lässt Musil den Protagonisten seines Romans ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ einen Prozess universeller Identitätsauflösung und Entindividualisierung konstatieren, der zur Entwirklichung führt: „kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen“ (MoE 250).<sup>1)</sup> Unter analogen Prämissen entwirft Musil in seinen Essays das ‚Theorem der Gestaltlosigkeit‘ und charakterisiert den Menschen als formlose Masse von unbeschränkter Variabilität.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Zitiert wird nach der folgenden Ausgabe: ROBERT MUSIL, *Gesammelte Werke*, hrsg. von ADOLF FRISÉ. Zwei Bände, Reinbek bei Hamburg 1978. Bd. I: ›Der Mann ohne Eigenschaften‹. Bd. II: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik.* – Zum Zweck möglichst einfacher Differenzierung stelle ich den Zitat aus dem Roman jeweils die Sigle MoE voran. Seitenziffern ohne Sigle stammen aus Band II der Musil-Werkausgabe. Die Belege folgen im laufenden Text jeweils nach dem Zitat.

<sup>2)</sup> In Musils Essays finden sich zahlreiche Belege für dieses anthropologische Konzept (1070,

Wenn das Ich bloß noch als Konglomerat aus heterogenen Empfindungen und Erinnerungen statt als konsistente Einheit erscheint, dann ergeben sich fundamentale Konsequenzen für Strategien eines neuartigen Erzählens, das auf die individuelle und soziokulturelle Krisensituation auch sprachlich innovativ reagieren und Impulse zur Problembewältigung bieten soll. In seiner ›Skizze der Erkenntnis des Dichters‹ von 1918 weist Musil dem Schriftsteller die folgende Aufgabe zu: „immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*“ (1029). Und schon im Essay über ›Das Unanständige und Kranke in der Kunst‹ von 1911 betont Musil, „die Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem“ (981) basiere auf überraschenden Evidenzerlebnissen des Künstlers: Wenn sich Eindrücke „aus ihrem gewohnheitsstarrten Zusammenhänge“ lösen, gewinnen sie „plötzlich unerwartete Beziehungen zu oft ganz anderen Gegenständen“ (980),<sup>3)</sup> bis „ein dunkles Klingen seelischer Verwandtschaften“ entsteht, „ein langsames Bewegen weiter Gefühls-, Willens- und Gedankenzusammenhänge“ (980). Zum Obskurantismus tendiert Musil hier ebenso wenig wie in seinem Diktum vom „irrationale[n] Simultaneffekt sich gegenseitig bestrahlender Worte“ (1147). Denn gerade Musil übt radikal Kritik am zeitgenössischen Antirationalismus<sup>4)</sup>, und zwar sowohl in politischer als auch in ästhetischer Hinsicht.

Im Folgenden werde ich zunächst Musils literaturtheoretische Position entfalten, sie mit seiner Irrationalismus-Kritik korrelieren und erstmals zeigen, inwiefern

---

1072, 1081, 1239, 1247, 1348, 1368–1374, 1380). Musil hält den Menschen für „eine liquide Masse, die geformt werden muß“ (1348).

<sup>3)</sup> In seinem Text ›Triedere‹ experimentiert Musil mit einer unüblichen Verwendung des Fernglases, das so „die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die wirklichen entdeckt“ (522). – Jahrzehnte später betont auch Gottfried Benn das Moment einer „Zusammenhangsdurchstoßung“. In seinem Essay ›Probleme der Lyrik‹ von 1951 beschreibt er das „lyrische Ich“ als „ein durchbrochenes Ich“; die Vorstellung einer „Zusammenhangsdurchstoßung“, d. h. „Wirklichkeitszertrümmerung“ ist bei Benn allerdings – anders als bei Musil – auf Nietzsches Prinzip des Dionysischen bezogen: auf den „Wallungswert“, nämlich Rauschwert“ der „südlichen Komplexe“ (GOTTFRIED BENN, *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. von BRUNO HILLEBRAND, Vier Bände, Frankfurt/M. 1982–1990. Bd. 3: *Essays und Reden*, S. 505–535, hier: S. 519). Bereits im ›Lebensweg eines Intellektualisten‹ von 1934 bringt Benn diese Formulierungen explizit mit einer dionysischen Rauscherfahrung in Verbindung (GOTTFRIED BENN, *Gesammelte Werke* (ebenda), Bd. 2: *Prosa und Autobiographie*, S. 305–345, hier: S. 326).

<sup>4)</sup> Vgl. dazu einen instruktiven Aufsatz von HELMUTH KIESEL, *Aufklärung und neuer Irrationalismus in der Weimarer Republik*, in: *Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von JOCHEN SCHMIDT, Darmstadt 1989, S. 497–521. Kiesel arbeitet luzide die Problematik des Irrationalismus im Kontext von Aufklärungskritik, Lebensphilosophie, Fortschrittsskepsis und Kriegserfahrung heraus. Er betont die Neigung zur Regression in Mythologie und Neumystik sowie die „Entfaltung der Pathologie der Moderne in der Literatur der zwanziger Jahre“ (S. 516). Abschließend diagnostiziert er einen fatalen Zusammenhang zwischen radikaler Rationalitätskritik und der Entstehung von „aggressiven Irrationalismen“ (S. 521).

Musil Konzepte einer aktuellen Literaturanthropologie antizipiert. Anschließend untersuche ich Musils Perspektiven auf wichtige Strömungen der literarischen Moderne.<sup>5)</sup>

## I.

### *Musils experimentelles Konzept einer ‚senti-mental‘ Literatur*

Nachdrücklich kritisiert Musil die Tendenz, „das Affektiv-Spielende“ in der Literatur „auf Kosten des intellektuellen Anteils zu überschätzen“ (1214). Polemisch wendet er sich gegen naive Ursprünglichkeitsideologien: gegen die „Legende von den angeblich großen Gefühlen im Leben, welchen Quell der Erzähler nur zu finden“ hat, um „seine Töpfchen darunter zu stellen“ (1000). Ironisch attackiert Musil in seinem Essay ›Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu‹ von 1931 die Vorstellung, der Dichter sei ein Mensch, der „dem Leben gleichsam aus dem Euter trinke“ (1209) und die Kunst „kuhwarm“ „hervorschäume[n]“ lasse (1210). Jahrzehnte später wendet sich auch Gottfried Benn ironisch gegen die Naivität der „Landschaftsbeträumer und Blümchenverdufter, die dem deutschen Publikum als innige Poeten aufgeredet wurden (und heute wieder aufgeredet werden)“; deren Gestaltungsweise kontrastiert er mit der „expressiven Methode“ der Formgebung, der ein Kondensieren, Filtrieren und Experimentieren vorangeht.<sup>6)</sup>

Als Gegenentwurf zum ästhetischen Irrationalismus, den Musil vor allem an Impressionisten und Heimatdichtern kritisiert, versteht er sein eigenes literaturtheoretisches Synthese-Konzept eines ‚senti-mental Denkens‘ (1008). Während die Gefühlssphäre hier durch den Wortbestandteil ‚senti‘- repräsentiert wird, stehen die Elemente ‚mental‘ und ‚Denken‘ für den rationalen Bereich. Mit diesem Konzept zieht Musil literaturtheoretische Konsequenzen aus seiner Antirationalismus-Kritik. Weder reduziert er die Kunst auf Emotionalität und Affektgehalt, noch propagiert er einen rigiden Rationalismus (1000). Vielmehr geht er davon aus, dass „Gefühl und Verstand“ kreativ ineinander greifen, wenn „das Gefühl, seine intellektuell-emotionale Nachbarschaft und die Verbindungswege“ literarisch gestaltet werden (1000). Für den essayistischen Diskurs gilt dies in ähnlicher Weise wie für die fiktionale Prosa.

Wie entschieden Musil gegen einen antirationalistischen Intuitionismus opponiert, zeigt exemplarisch eine These in seinem Essay ›Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste‹ von 1922: „Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele“ (1092). Die anti-intellektuellen Ideologien seiner Zeitgenossen hält Musil

<sup>5)</sup> Vgl. dazu auch BARBARA NEYMEYR, *Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie, Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays* (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 265), Heidelberg 2009.

<sup>6)</sup> GOTTFRIED BENN, *Einleitung zu ›Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts‹*, in: GOTTFRIED BENN, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 3), Bd. 3: *Essays und Reden*, S. 413–424, hier: S. 422. Der Text stammt aus dem Jahr 1955.

angesichts der epochalen Krisensituation für kontraproduktiv. Mit Nachdruck argumentiert er daher gegen den angeblich zersetzenden Charakter der Ratio (1091f.). Seines Erachtens sind stabile gesellschaftliche Strukturen und staatliche Organisationen unabdingbar notwendig für die Wirksamkeit innovativer Impulse und neuer geistiger Werte; sie setzen Rationalität prinzipiell voraus.<sup>7)</sup>

Moderne Erzählweisen beschreibt Musil als Resultat einer neuen fortschrittlichen Beziehung zur Realität. Denn sie sind nicht archaisch als „reaktives Nocheinmalbetasten“ von Erlebnissen durch einen „begriffsarmen Menschen“ zu verstehen, der Eindrücke von bedrängender Intensität durch Wiederholung entkräften will, sondern als „Mittel des begriffsstarken Menschen, sich an Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen heranzuschleichen, die allgemein nicht, sondern nur im Einzelfall –, vielleicht: die nicht mit dem vollen rationalen und bürgerlich geschäftsfähigen Menschen, sondern mit weniger konsolidierten aber darüber hinausragenden Teilen zu erfassen sind“ (1324). Auf diese Weise wird eine spannungsreiche Totalität aus rationalen und emotionalen Komponenten ermöglicht. In seinem Essay ›Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu‹ betont Musil ausdrücklich, die Relation zwischen Rationalem und Irrationalem sei in der Kunst nicht als Gegensatz zu betrachten (1221).<sup>8)</sup>

Ein solches „emotio-rationales und senti-mentales Denken“ (1008) sprengt den Rahmen reiner Rationalität und eröffnet neue Erfahrungshorizonte. In diesem Synthese-Konzept bringt Musil die Verschiedenheit von Gefühlen und Gedanken, von Intuition und Intellekt ebenso zum Ausdruck wie ihre kreative Vermittlung. Nicht zufällig exzerpierte er in einem seiner Tagebuch-Hefte<sup>9)</sup> die folgende Passage aus Thomas Manns ›Tod in Venedig‹, die auf ähnliche Weise Rationalität und Emotionalität verbindet und mit poetologischen Implikationen auflädt: „Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag. Solch ein pulsender Gedanke, solch genaues Gefühl“ inspiriert die Aschenbach-Figur im kreativen Zenit vor der finalen Décadence.<sup>10)</sup>

An markanten Analogien ist zu erkennen, dass Musils Essaykonzept speziell mit seiner Literaturtheorie generell korrespondiert: Einerseits können seine Thesen zur Literatur auch für den Essay Geltung beanspruchen, andererseits scheint die Essayistik mitunter für die Literatur überhaupt repräsentativ zu sein. Diese zunächst überraschende Korrelation ist durch den besonderen Stellenwert der

<sup>7)</sup> Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, Musils skeptischer Fortschrittsoptimismus. Zur Ambivalenz der Gesellschaftskritik in seinen Essays, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), S. 576–607.

<sup>8)</sup> Generell hält Musil die Annahme fester Grenzen für eine Illusion; stattdessen geht er von der Erfahrung gleitender Übergänge und stetiger Bewegung zwischen den Extremen aus: vgl. 1027f., 1080, 1239, 1372.

<sup>9)</sup> Vgl. ROBERT MUSIL, Tagebücher, hrsg. von ADOLF FRISÉ. Zwei Bände, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. 1, S. 477.

<sup>10)</sup> Vgl. THOMAS MANN, Der Tod in Venedig, in: THOMAS MANN, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt/M. 1990, Bd. VIII: Erzählungen. Florenza. Dichtungen, S. 444–525, hier: S. 492.

Rationalität bei Musil bedingt. In seinem avantgardistischen Epochenroman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ vermittelt er essayistische Kulturdiagnosen kunstvoll mit dem fiktionalen Geschehen.<sup>11)</sup> Über individualpsychologische Konstellationen hinaus auf „das geistig Typische“<sup>12)</sup> zielend, gestaltet Musil seine Romanfiguren als Repräsentanten gesellschaftlicher Gruppierungen, ideologischer Strömungen und intellektueller Debatten, die für die Epoche charakteristisch sind. Seines Erachtens ist der Roman „wie keine andere Kunstform dazu berufen“, den „intellektuellen Gehalt einer Zeit aufzunehmen“ (1223) und „Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt [zu] geben“ (942).

Inwiefern sowohl die essayistische als auch die fiktionale Prosa als Ausdruck ‚senti-mentalens‘ fungieren kann, zeigt eine Reflexion in Musils Fragment [Über den Essay]: „Dieses plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens, dieses blitzartige Umschmelzen eines großen sentimentalischen Komplexes [...] durch ihn, so daß man mit einemmal sich selbst und die Welt anders versteht: Das ist die intuitive Erkenntnis im mystischen Sinn“ (1336f.).<sup>13)</sup> Mit der Kategorie der Plötzlichkeit in dieser momenthaften Erfahrung betont er Überraschungseffekt und Wirkungsintensität gleichermaßen. Aufschlussreich ist auch eine These in Musils fragmentarischem Text [Über den Essay]: „Wenn uns ein Gedanke ergreift, umstürzt usw. so tut er auf dem senti-mentalischen Gebiet das, was eine revolutionierende Erkenntnis auf dem rein rationalen tut. Die Tiefe seiner Wirkung ist ein Zeichen wie große Gefühlsmassen in Mitleidenschaft gezogen sind“ (1336).<sup>14)</sup>

<sup>11)</sup> Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, *Psychologie als Kulturdiagnose. Musils Epochenroman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 218)*, Heidelberg 2005.

<sup>12)</sup> „Mich interessiert das geistig Typische“ (939), erklärte Musil in einem am 30. April 1926 veröffentlichten Interview mit Oskar Maurus Fontana. Und drei Jahre später schreibt er: „Mir ist es eigentlich gleichgültig, was ich erzähle und wen ich beschreibe; ich will dem nur das Maximum geistigen Lebens mitgeben, das ich erreichen kann“ (1192). Diese Intention verbindet er mit einem prononcierten Anspruch auf „Synthese“ und einer Ausrichtung auf „das Ganze“ (1192). Aufschlussreich ist auch Musils programmatische Äußerung: „Stil ist für mich exakte Herausarbeitung eines Gedankens. Ich meine den Gedanken, auch in der schönsten Form, die mir erreichbar ist“ (942).

<sup>13)</sup> Weitere Belege: 1053f., 1092f., 1144f., 1392–1398. Von dem problematischen Antirationalismus, den er beispielsweise an Spengler und Rathenau kritisiert, grenzt sich Musil mit dem positiven Begriff einer Intuition ab, die plötzlich – in einem mystischen „ganz Begreifen“ (MoE 255) – neue Perspektiven auf Vertrautes ermöglicht. Dieses Konzept verwirklicht Musil auch selbst als Erzählprinzip – z. B. in den kunstvoll pointierten Skizzen im ›Nachlaß zu Lebzeiten‹. – Zu Musils Synthesekonzept vgl. BARBARA NEYMEYR, „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils Konzept einer ‚emotio-rationalen‘ Literatur im Kontext der Moderne, in: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, hrsg. von SABINA BECKER und HELMUTH KIESEL, Berlin und New York 2007, S. 199–226.

<sup>14)</sup> Musil meint hier keine „Gefühle im engeren Sinn des Terminus“, sondern „Grundgefühle, Gefühlsdispositionen, wie sie die Individualität ausmachen“; sie stellen „ein noch wenig untersuchtes Gebiet“ dar (1336). – Hier ergeben sich Affinitäten zu der differenzierten Gefühlspsychologie, die Musil in den sogenannten ‚Druckfahnen-Kapiteln‘ seines Romans ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ entfaltet (MoE 1123–1130, 1138–1146, 1156–1174, 1189–1203).

In seinem Spengler-Essay ›Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind‹ beschreibt Musil diesen Vorgang folgendermaßen: „Anstelle des starren Begriffs tritt die pulsierende Vorstellung, anstelle von Gleichsetzung treten Analogien, an die [Stelle] der Wahrheit Wahrscheinlichkeit, der wesentliche Aufbau ist nicht mehr systematisch, sondern schöpferisch“ (1050).<sup>15)</sup> Diese „Logik des Analogischen und Irrationalen“ erfordert eine besondere Elastizität des Verstandes, der „dort, wo alles fließt, desto schärfer unterscheiden und fassen muß“ (1050). Die Kreativität solchen Denkens manifestiert sich auch im intellektuellen Reiz prägnanter Metaphern und ironischer Pointen.<sup>16)</sup>

Textur-Metaphern veranschaulichen die lebendige Dynamik polyperspektivischer Denkprozesse. Musil sieht Erlebnisse und Gedankengänge „durcheinandergewirkt“ (1336); dabei reißt „der Faden eines Gedankens [...] die andren aus ihrer Lage“ (1337), so dass auf diese Weise neue Verbindungen entstehen können. – Jahrzehnte nach Musil verwendet Adorno ähnliche Textur-Metaphern. In seinem Text ›Der Essay als Form‹ (1954/58) aus den ›Noten zur Literatur‹ grenzt Adorno den Essay von wissenschaftlicher Systematik ab: Die Gedanken „verflechten sich teppichhaft“ (20f.) im dynamischen Prozess einer „offenen geistigen Erfahrung“, die assoziative Vernetzungen zulässt. Musil und Adorno<sup>17)</sup> betonen den Gestus der

<sup>15)</sup> Zum Wahrheitskriterium vgl. auch Musils Aussage: Im Bereich der Kunst „gibt es keine Wahrheit“ (1317). In seinem Essay ›Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu‹ relativiert und differenziert er diese These: „Indem die Dichtung Erlebnis vermittelt, vermittelt sie Erkenntnis; diese Erkenntnis ist zwar durchaus nicht die rationale der Wahrheit (wenn sie auch mit ihr vermengt ist), aber beide sind das Ergebnis gleichgerichteter Vorgänge, da es ja auch nicht eine rationale Welt und außer ihr eine irrationale, sondern nur eine Welt gibt, die beides enthält“ (1224).

<sup>16)</sup> Diese Schreibweise sei durch einige Beispiele illustriert: Kritik übt Musil an den „Gefühlen zum Quadrat, artifiziiellen Gefühlsgefühlen“ von „glutschaffenden Dilettanten“ der Literatur (1096) und am Intuitionisten, der „nur mit Dunst statt der Kugel schießt“ (1055). Das unproduktive Nebeneinander heterogener Impulse in der österreichischen Kultur und Politik hält Musil für „Bewegung zufolge Mangels einer treibenden Idee, wie das Torkeln eines Radfahrers, der nicht vorwärtstritt“ (993). Mit Nachdruck kritisiert er den Dogmatismus des „systematischen Typus“: er hat „immer eine große Idee“, „für die er die passenden Dinge rekrutiert und in Uniform steckt“ (1200).

<sup>17)</sup> Adorno nähert sich seinem Gegenstand mit dem Raffinement einer virtuoson Dialektik, in der die polyperspektivischen Denkansätze bereits verwirklicht sind, die er für den Essay postuliert. In seinem essayistischen Text ›Der Essay als Form‹ finden sich dafür markante Beispiele. Vgl. THEODOR W. ADORNO, Der Essay als Form, in: THEODOR W. ADORNO, Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 11, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1974, S. 9–33. Exemplarisch seien einige markante Zitate genannt: Das Konzept einer ästhetischen Autonomie der Kunst transformiert Adorno in ein dialektisches Syntagma, indem er von der „Funktion des Funktionslosen“ spricht (S. 14). „Die Aktualität des Essays ist die des Anachronistischen“ (S. 32), „seine Totalität [...] die des nicht Totalen“ (S. 26). Außerdem erweist sich der Essay laut Adorno als „radikal im Nichtradikalismus“ (S. 17) und verfährt – im Unterschied zu rationalistischen und zu empiristischen Konzeptionen – „methodisch unmethodisch“ (S. 21). – Vgl. dazu die detaillierte Analyse: BARBARA NEYMEYR, Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno, in: Euphorion 94 (2000), S. 79–111.

Selbstüberbietung im kreativen Denkprozess, der sich durch die Vielfalt seiner Perspektiven und durch nonkonformistische Ansätze besonders gut für Zeitdiagnose, Kulturkritik und poetologische Selbstreflexion eignet.<sup>18)</sup>

Narrative Konsequenzen aus der modernen Identitätskrise zieht Musil im ›Mann ohne Eigenschaften‹. Durch die Suggestion, das Ich sei eine stabile Einheit, gleichen traditionelle Identitätskonzepte einer „Art perspektivischer Verkürzung des Verstandes“ (MoE 648). Sie verführen dazu, den Lebensfaden als paradigmatisch für den „Faden der Erzählung“ zu betrachten (MoE 650): im Sinne einer schlichten epischen Linearität. Musil grenzt sich von narrativen Konzepten dieser Art mit Nachdruck ab: Er will die naive Reduktion der Komplexität des Lebens auf eindimensionale Chronologie durch ein avantgardistisches Erzählen überbieten, das der Vielschichtigkeit der modernen Realität gerecht zu werden vermag. Indem er den literarischen Text als Komposition „einer unendlich verwobenen Fläche“ versteht (MoE 650), bringt er die moderne Erfahrung einer „Dezentralisation“ der Ich-Instanz zur Geltung (1221).

Im ›Mann ohne Eigenschaften‹ betont Musil nicht nur die polyperspektivische Erkenntnisweise des Essays, sondern überträgt sie in der ‚Utopie des Essayismus‘ auch auf die existentielle Dimension: Ulrich, der ‚Mann ohne Eigenschaften‘, will sein „eigenes Leben“ analog zum Essay verstehen, der „ein Ding von vielen Seiten“ nimmt, „ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein“ (MoE 250). Während der Essay der Komplexität der Wirklichkeit Rechnung trägt, reduziert der wissenschaftlich-systematische Zugriff die Phänomene auf abstrakte Begriffe und beraubt sie so ihrer Mehrdimensionalität. Entschieden kritisiert Musil daher den Dogmatismus des Systematikers, der „immer eine große Idee“ hat, „für die er die passenden Dinge rekrutiert und in Uniform steckt“ (1200).

Die von ihm intendierte ‚senti-mentale‘ Synthese verwirklicht Musil exemplarisch in seinem experimentellen Text ›Über Robert Musil's Bücher‹ (995–1001), der auf literarisch innovative Weise eine halb fiktionale, halb essayistische Ästhetik in nuce bietet. Der Text inszeniert eine phantastisch-fiktionale Konstellation: einen Disput zwischen Vertretern konträrer Literaturkonzepte, den Musil inmitten seiner eigenen Gehirn-Landschaft stattfinden lässt. Die zerebrale Szenerie gestaltet er als poetische Impression: „Großhirnmassen wölbten sich grau und unergründlich wie fremde Gebirge am Abend“ (995f.). Hier haben sich frühere Werke bereits sedimentiert: der ›Törleß‹ ebenso wie die ›Vereinigungen‹. In dem anschließenden literaturtheoretischen Disput wird der Ich-Erzähler durch Einflüsterungen aus

<sup>18)</sup> Ausdrücklich hebt Musil den Zwitterstatus des Essays hervor. Seines Erachtens liegt der Essay zwischen der Sphäre der Wissenschaft und dem „Gebiet des Lebens und der Kunst“ (1334): „Er hat von der Wissenschaft die Form u. Methode. Von der Kunst die Materie“ (1335). Die Problematik einer auf Synthese zielenden Zwischenposition reflektiert der ‚Mann ohne Eigenschaften‘ folgendermaßen: „Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird vielleicht Schriftsteller; was aber soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?“ (MoE 254).

dem Gehirn Musils inspiriert. Auf der Basis dieser Instruktionen entwickelt er sukzessive Musils poetologische Konzeption, und zwar in direkter Konfrontation mit einem „Literaturgeologe[n] [...] der neuen Schule“ und einem „Schriftstellerkollegen unseres Gastherrn“, der den „Anblick tintenfrischer Gesundheit und Kraft“ bietet (996).

Der Vorwurf, Musil fixiere sich einseitig auf das Psychologische, Konstruierte, Pathologische oder Perverse (996–999) und verfüge über „zu wenig Schilderungskraft“ (997), wird durch das Zukunftsprojekt einer „begriffstarken“ Literatur konterkariert, die auf „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“ zielt (997, 1324) und „das Erzählen vom Kinderfrauenberuf zu emanzipieren“ versucht (999). Die Lebendigkeit der poetischen Darstellung fungiert dabei nur als „Mittel“, nicht als „Zweck der Kunst“ (998), die neue emotio-rationale Synthesen erschließen soll (1000). – Mit avantgardistischen Strategien verwirklicht Musil im zerebralen Szenario von ›Über Robert Musil's Bücher‹ genau das, was er auch in seinen Essays theoretisch postuliert: die Vermittlung von Erlebnis und Erkenntnis, Intuition und Intellekt, fiktionaler Prosa und essayistischem Diskurs.

Die Vorstellung von Literatur als polyperspektivischer Textur dynamisiert Musil durch den Begriff des ‚Kraftfeldes‘<sup>19)</sup>, mit dem er sich ebenfalls von der Tradition linearen Erzählens abgrenzt. Den ‚Mann ohne Eigenschaften‘ lässt er über moralische Ereignisse „in einem Kraftfeld“ rasonieren, in dem „ein bewegliches Gleichgewicht“ von Exaktem und Hypothetischem, von „Genauigkeit und Leidenschaft“ „ein unendliches System von Zusammenhängen“ schafft (MoE 250ff.). Hier tritt zugleich die anthropologische Intention hervor, die Musils Literaturtheorie motiviert: Im Zentrum seiner „Utopie des Essayismus“ steht „der potentielle Mensch“ (MoE 247, 251). Innovative Literatur kann avantgardistische „Leitgedanken der Jahrhunderte oder Generationen“ kreieren und so zur „Umbildung des Menschen“ beitragen (1337). An die Stelle des in konventionellen Strukturen erstarrten Charakters, der vom normierten Verhaltensrepertoire des sozialen Umfeldes geprägt ist, tritt bei Musil ein zukunftsorientiertes, flexibles Subjekt als „Inbegriff seiner Möglichkeiten“ (MoE 250f.). Dieser anthropologische Anspruch der Literatur verbindet ästhetische Kategorien mit ethischen Zielen.

## II.

### *Musils Poetologie als Antizipation aktueller kulturalanthropologischer Literaturtheorien*

Damit antizipiert Musil theoretische Ansätze, die in der Literaturwissenschaft erst Jahrzehnte später formuliert wurden. Nachdem schon Musil den Menschen als etwas nahezu „Gestaltloses, unerwartet Plastisches, zu allem Fähiges“ beschrieben

<sup>19)</sup> In seinem Text ›Der Essay als Form‹ verwendet auch Adorno den Begriff ‚Kraftfeld‘ (ebenda, S. 21f.).



hatte (1072)<sup>20</sup>), verwendete Wolfgang Iser 1991 ebenfalls die Vorstellung der Plastizität, um die Funktion der Literatur anthropologisch zu begründen: Als „Vergegenständlichung der Plastizität des Menschen“<sup>21</sup>) entwirft die Literatur alternative Lebensformen und eröffnet dem Individuum dadurch immer neue Möglichkeiten, den Status quo zu transzendieren und neues Terrain zu erobern. Mehrmals schließt Iser explizit an die anthropologischen Thesen Arnold Gehlens an, der den Menschen als unspezialisiertes und daher weltoffenes Mängelwesen bestimmt. Die thematischen Affinitäten zu Musil sind an der zentralen These Isers deutlich zu erkennen: „die Inszenierung der Literatur veranschaulicht die ungeheuerere Plastizität des Menschen, der gerade deshalb, weil er keine bestimmte Natur zu haben scheint, sich zu einer unvordenklichen Gestaltenfülle seiner kulturellen Prägung zu vielfältigen vermag.“<sup>22</sup>) So „wird die Literatur zum Panorama dessen, was möglich ist“, und erlaubt es dem Menschen, seine Prägungen zu unterlaufen: im „ständigen Entfalten zu möglicher Andersheit“.<sup>23</sup>) – Diese Theorie Isers entspricht zugleich Grundstrukturen von Musils Roman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹, der mit dem Spannungsverhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit, von Identität und Alterität experimentiert.<sup>24</sup>) Konsequenterweise gab Musil einem der Prototypen seiner Ulrich-Figur sogar den Namen ‚Anders‘.

Plausibel ist die literarische Anthropologie von Musil und Iser, weil poetische Texte in der Tat Erkenntnisperspektiven und Erlebnisdimensionen jenseits der aktuellen Wirklichkeit vermitteln und den Lesern dadurch emanzipatorische Impulse geben können. Indem die Literatur als Labor für Gedankenexperimente und Identitätswürfe fungiert, regt sie zur Überschreitung konventioneller Grenzen an und ermöglicht in einer „Dialektik der Kulturbewegung“<sup>25</sup>) die Transzendierung des Status quo.

<sup>20</sup>) Weitere Belege in Musils Essays: 1070, 1081, 1247, 1348, 1368–1374, 1380. Ähnliche Formulierungen finden sich auch in Musils Roman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹.

<sup>21</sup>) WOLFGANG ISER, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt/M. 1991, S. 14. – Eine Affinität zu Konzepten, die in der Rezeptionsästhetik erst viele Jahre später entwickelt wurden, ist in Musils essayistischem Entwurf ›Die Krise des Romans‹ von 1931 zu erkennen. Hier erklärt er dezidiert: „Fraglos wäre es eine der dringendsten Aufgaben, den Vorgang des Lesens zu untersuchen. Nicht elementar-psychologisch, sondern als soziales Phänomen“ (1408).

<sup>22</sup>) Ebenda, S. 505, 12. Iser nimmt in seinen Reflexionen wiederholt auf Gehlen Bezug (S. 12, 512, 513). Die schon von Musil und später auch von Gehlen vorausgesetzte „Plastizität des Menschen“ betrachtet Iser als anthropologisches Fundament seiner Literaturtheorie (Belege: S. 11f., 15, 505, 506). In impliziter Analogie zu Musil bringt Iser auch die Möglichkeitskategorie und das Konzept der Andersheit zur Geltung.

<sup>23</sup>) Ebenda, S. 506, 514f.

<sup>24</sup>) Vgl. BARBARA NEYMEYR, Psychologie als Kulturdiagnose (zit. Anm. 11), S. 38, 45–53. Zu den Aporien einer Identität als Alterität vgl. hier das Kapitel I.4 (S. 75–105). – Ulrichs Tendenz, ‚anders‘ zu sein, bestimmt den ganzen Roman und ist eng verbunden mit der Vorstellung eines hypothetischen Lebens (MoE 249) und der „Utopie des Essayismus“ (MoE 247).

<sup>25</sup>) GOTTFRIED KELLER, Gesammelte Briefe in vier Bänden, hrsg. von CARL HELBLING, Bern 1950–1954, Bd. 1: S. 399f. Vor dem Horizont der epigonalen Krisenkonstellation am Ende

Musil leistet also einen wichtigen Beitrag zur avantgardistischen Moderne, indem er der epochalen Krisensituation mit nonkonformistischen Gedankenexperimenten begegnet. Sie zielen auch darauf, den Mangel von „Verstand in den Fragen der Seele“ (1092) zu überwinden, „dem Gefühl neue und kühne Richtungen“ zu erschließen (989) und Wege ins Terrain des „Nochnichtbegangenen“ zu ebnen (1315). Musils Literaturtheorie intendiert kreative Synthesen mithilfe eines entschiedenen „Vorwärtswillens“ (1315). Schon 1914 versteht er die Kunst als „Kampf um eine höhere menschliche Artung“ (1021).<sup>26</sup> In seiner Gegenwart konstatiert Musil ein Defizit: „Künstlerisches und wissenschaftliches Denken berühren sich bei uns noch nicht. Die Fragen einer Mittelzone zwischen beiden bleiben ungelöst“ (1019).<sup>27</sup>

Die Korrelation von Tradition und Innovation wird zum Thema, wenn Musil die These vertritt, man könne „nur dort von Originalität sprechen, wo es eine Überlieferung gibt“ (1207). Ein Spezifikum „der literarischen Tradition“ erblickt er darin, „daß auch der unabhängigste Schriftsteller“ auf „Überlieferungen der Form und des Inhalts“ zurückgreift, was aber „seiner Ursprünglichkeit und persönlichen Bedeutung gar keinen Abbruch tut“ (1207). Im Ansatz entspricht Musils Einschätzung den Memoria-Konzepten, wie sie Jan Assmann und andere Kulturwissenschaftler in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt haben. Theorien dieser Art ziehen plausible Konsequenzen aus der Erfahrung kultureller Entwicklungen – in dem Sinne, dass die Aufbewahrung geistiger Energien im sozialen Gedächtnis deren Reaktualisierung, Modifikation und dialogische Vermittlung ermöglicht und dadurch eine fortwährende Selbsterneuerung der Kultur gewährleistet. Denn im Prozess der Kultur gibt es keine endgültigen Siege und Niederlagen, sondern Vergessen und Wiedererweckung, Integration und Konfrontation sowie vielfältige Transformationen von Kulturmustern und Wertehierarchien. Diese Entwicklungen mit der Fähigkeit zu selbstkritischer Reflexion über die jeweilige historische Bedingtheit und Interessengebundenheit der eigenen Standpunkte zu beobachten, ist Aufgabe der Kulturwissenschaft als Gedächtniswissenschaft.

---

der klassisch-romantischen Epoche grenzt sich Keller von überzogenen Originalitätsansprüchen „im Sinne der Willkürgenies“ ab. Er betont die Vielschichtigkeit kulturhistorischer Vermittlungsprozesse: „Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht“ (ebenda).

<sup>26</sup>) In seinem Vortrag ›Der Dichter in dieser Zeit‹ erklärt Musil 1934, die Kunst erhalte „das Noch-nicht-zu-Ende-Gekommene des Menschen, den Anreiz seiner Entwicklung am Brennen“ (1255). Musil vertritt die These, die Literatur sprengt „die Formel der Erfahrung“ (1152) und entwerfe „lockende Vorbilder“ für potentielle Formen des Menschseins (1029). Seine Maxime lautet: „Möglichkeiten in Seelen hineinbohren!“ (1317).

<sup>27</sup>) Das anspruchsvolle Ziel des Essayisten sieht Musil in der „Artikulation des Gefühls durch den Verstand“, in der „Wegwendung des Verstands von den belanglosen Wissensaufgaben zu den Aufgaben des Gefühls [...] mit dem fernerem Ziel der menschlichen Seligkeit“ (1024).

## III.

*Musils Perspektiven auf Tendenzen der literarischen Moderne*

Keiner Strömung der literarischen Moderne lässt sich Musil eindeutig zuordnen; oft bezieht er sogar dezidierte Gegenpositionen zu Tendenzen der zeitgenössischen Literatur. Mit seinem Gestus skeptischer Distanz repräsentiert er den kulturkritischen Intellektuellen-Habitus einer universellen Nicht-Identifikation. Angeregt durch Nietzsche, beschreibt sich Musil schon in frühen Notizen als psychologisch ambitionierten „vivisecteur“ (923). Seinen Impuls zur „Selbstbeobachtung“ führt er explizit auf die „Moderne“ zurück (923). Kritisch wendet er sich sowohl gegen einen unreflektierten Wissenschaftsglauben als auch gegen unseriöse Metaphysik und naiven Irrationalismus.

Musils Programmatik, die auf ein experimentelles Denken und Schreiben zielt, verrät zwar eine gewisse Affinität zum *Naturalismus*, ist zugleich aber auch durch Nietzsches Experimentalphilosophie<sup>28)</sup> und durch Ernst Machs Experimentalpsychologie beeinflusst. Diese Tendenzen scheinen zu konvergieren, wenn Musil dafür plädiert, „die Vorzüge einer vorurteilslosen Laboratoriumstechnik endlich aus den Naturwissenschaften auch auf die Moral zu übertragen“ (1011). Im „Morallaboratorium“ der Kunst (1351) sollen „ethische Experimente“ durchgeführt werden (1008).<sup>29)</sup> Innovative Impulse bringt Musil mit seiner Erwartung zum Ausdruck, dass im „Ideenlaboratorium“ der Kunst auch neue „Seelenformen“ entstehen können (995).

Musil konstatiert, Zola habe mit seinem ›Roman expérimental‹ von 1880 „das neue wissenschaftliche Zeitalter“ eingeleitet und naturwissenschaftliche Prinzipien „auf die Vorgänge in Gemüt und Geist des Menschen“ angewendet (1183). Im Anschluss an Theorien von Hippolyte Taine, Darwin und Bernard entwickelt Zola in der Tat eine biologisch-deterministische Ästhetik des Naturalismus, in der

<sup>28)</sup> Auch Benn betont unter dem Einfluss Nietzsches das Moment des Experimentellen. In seinen Aphorismen zur Lyrik formuliert er 1943 die folgende Einschätzung: „Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte, in dem der Lyriker sich bewegt. Hier modelliert, fabriziert er Worte, öffnet sie, sprengt, zertrümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden, deren Wesen dann durch einige Jahrzehnte geht“ (GOTTFRIED BENN, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 3), Bd. 4: *Szenen und Schriften*, S. 223). Vgl. auch Bd. 3: *Essays und Reden*, S. 553. In seinem Werk ›Der Vermessungsdirigent. Erkenntnistheoretisches Drama‹ schreibt Benn, es gelte, das „Ich experimentell zu revidieren“ (Bd. 4, S. 43). Seines Erachtens zieht sich das lyrische Ich beim Experimentieren mit lyrischen Formen in ein geschichtsfernes Refugium zurück und kompensiert dadurch die Erfahrung des modernen Wirklichkeitszerfalls.

<sup>29)</sup> Mit dem experimentellen Charakter des Essays kann man Musils Vorstellung von der Kunst als „Morallaboratorium“ (1351) in Verbindung bringen. Im ›Mann ohne Eigenschaften‹ spekuliert Ulrich über die Möglichkeit, dass bei der Wahrheitsuche „die Summe der Versuche“ künftig in einer „Experimentalgemeinschaft“ entsteht und „nicht mehr im Individuum, das unerträglich einseitig wird“ (MoE 490). Außerdem ist im Roman von „einem sozialen Experimentalversuch“ (MoE 150) und vom „Vergleich der Welt mit einem Laboratorium“ (MoE 152) die Rede. – Durch seine Experimentalphilosophie war Nietzsche für Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹ von zentraler Bedeutung. Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, *Psychologie als Kulturdiagnose* (zit. Anm. 11). Vgl. hier besonders S. 324–329, 390–410.

die Kunst mit naturkausalen Prozessen korreliert wird. In methodischer Hinsicht zieht Zola daraus allerdings problematische Konsequenzen. – Musil zeigt zwar grundsätzlich Verständnis für einen psychologischen Determinismus, verwirft aber die allzu schlichte naturalistische Prämisse, Literatur habe die „Kopie“ des Lebens zu sein (1187). Da er den „Naturalismus als ästhet. Prinzip“ sogar für eine „Totgeburt“ hält (1297), sucht er nach Alternativen zu den simplifizierenden Mimesis-Modellen der Naturalisten.

Insgesamt beurteilt Musil den naturalistischen Paradigmenwechsel ambivalent: „Die Lösung war falsch –, Zola hatte sich eine sehr unvollständige Vorstellung vom Wesen der Naturwissenschaft gemacht und diese noch dazu unrichtig übertragen – aber die Problemstellung war richtig; denn die Anpassung an das naturwissenschaftliche Weltbild kann der Literatur nicht erspart bleiben und ein gut Teil ihrer heutigen Gegenstandslosigkeit geht darauf zurück, daß sie sich dabei verspätet hat“ (1183). Mit dieser Auffassung trägt er zentralen Prämissen der naturalistischen Ästhetik Rechnung. Sie orientierte sich an den experimentell-induktiven Methoden der empirischen Naturwissenschaften und griff dabei auf biologische Evolutionslehren, auf Comtes positivistische Philosophie sowie auf die Milieutheorie Taines zurück, die genetische, soziale und historische Determinanten reflektierte. Darüber hinaus lässt Musils Postulat, „das naturwissenschaftliche Weltbild“ auch für die Literatur fruchtbar zu machen (1183), Affinitäten zu aktuellen literaturwissenschaftlichen Fragestellungen erkennen, die auf ‚Poetologien des Wissens‘ zielen.

Den literarischen *Impressionismus* sieht Musil in seinem Essay ›Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films‹ von 1925 mit einem eskapistischen Irrationalismus verbunden, mit einer Tendenz, „den Geist des Menschen vom Verstand zu befreien und wieder in ein unmittelbares Verhältnis zur Schöpfung einzusetzen“ (1145). Seiner Auffassung zufolge wird ästhetische Theoriebildung generell auch dadurch erschwert, dass Begriffe wie „Ideen, Geist, Intellektualität“ durch „Mißbräuche in üblen Ruf geraten“ sind und im zeitgenössischen Kunstdiskurs eine sehr heterogene Verwendung finden (1098, 1191). Musil wendet sich entschieden gegen die mit impressionistischen Strömungen verbundenen Suggestionen von Authentizität und Ursprünglichkeit, weil er dadurch problematische Konsequenzen für die Qualität der Literatur befürchtet.

Allerdings erweist sich Musils Urteil über den angeblich „intelligenzfeindlich[en]“ Impressionismus (1210) als einseitig, weil hier seine Kritik am Antirationalismus auf Kosten anderer wesentlicher Aspekte dominiert. Da sich Musil primär gegen die Naivität impressionistischer Literaten wendet, scheint es ihm entgangen zu sein, dass ein elaborierter Impressionismus seinen eigenen poetischen Strategien im ›Nachlaß zu Lebzeiten‹ von 1936 gar nicht so fern steht. Die spezifischen ästhetischen Verfahren pointierter Skizzen, die durch feine Nuancierungen den Reiz des Atmosphärisch-Stimmungshaften einfangen und neue Erfahrungsmöglichkeiten eröffnen, indem sie die Grenzen konventioneller Wahrnehmung überschreiten und den flüchtigen Augenblick prägnant fixieren: diese Charakteristika impressionistischer Literatur schufen in der Endphase des 19. Jahrhunderts

ein innovatives Ausdruckspotential und trugen auch zur nervösen Sensibilität in der Décadence-Literatur des Fin de Siècle maßgeblich bei. Und der erkenntnistheoretische Relativismus, der für den Impressionismus die zentrale theoretische Basis bereitstellte, ist vom Empiriokritizismus Ernst Machs angeregt<sup>30)</sup>, mit dem sich Musil schon in seiner Dissertation intensiv auseinandersetzte.

Die Problematik des Irrationalismus bestimmt nach Musils Einschätzung allerdings nicht nur die Ästhetik des Impressionismus, sondern darüber hinaus auch den regressiven „Sommerfrischlermythus und Unschuldstraum“ (1171) der *Heimatkunst*<sup>31)</sup>, die den von der Kompliziertheit der modernen Zivilisation überforderten Zeitgenossen einen entlastenden Eskapismus anbietet. Musil polemisiert mit Verve gegen die von der Heimatkunst und vom Impressionismus suggerierten bequemen Auswege aus der durch Pluralismus, Anomie und Desorientierung bestimmten Konstellation der Moderne.<sup>32)</sup> Vom Anspruch auf intellektuelle Redlichkeit motiviert, empfiehlt er ein Misstrauen gegen alle archaischen Sehnsüchte „nach Entkomplizierung der Literatur und des Lebens, [...] nach Einheitlichkeit und Ganzheit“ (1009). Seines Erachtens lässt sich die epochale Krisensituation nur mithilfe von Struktur, Ordnung und Organisation bewältigen.<sup>33)</sup> Ein künstlerisches Schaffen, das sich von rationalen Ansprüchen dispensiert, erweist sich daher als kontraproduktiv.

Andere Akzente setzt Musil in seiner Kritik am *Expressionismus*.<sup>34)</sup> Suspekt sind ihm vor allem die forcierten Proklamationen der Expressionisten und ihre Absicht, „Geist in Bewegung umzuwandeln“ (1097). Denn dadurch wird kein Zuwachs an ‚Geist‘ produziert, sondern nur eine „Stagnation, die am Fleck umgerührt

<sup>30)</sup> Diesen Zusammenhang betont HORST FRITZ, Impressionismus, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. von DIETER BORCHMEYER und VIKTOR ŽMEGAČ, Frankfurt/M. 1987, S. 185–189, hier: S. 188. Fritz referiert die Auffassungen Machs, der die Wahrnehmung der Wirklichkeit als Komplex aus ständig fluktuierenden Elementen versteht und zugleich auch die Vorstellung von einer stabilen personalen Identität verabschiedet.

<sup>31)</sup> In seinem Text ›Bücher und Literatur‹ von 1926 bietet Musil eine satirische Rezension zu Paula Groggers Bauernroman ›Das Grimmingtor‹. Den archaisierenden Irrationalismus der Heimatdichtung beschreibt er an diesem Beispiel als eskapistisch-regressive Reaktion auf die Herausforderungen der modernen Zivilisation. Musil polemisiert gegen die ästhetische Naivität, „daß man nur reinen Herzens abzumalen braucht, was von Natur schon auf einem Postament steht“ (1175). Mit Formulierungen von maliziöser Simplizität erläutert er die so genannte „Stimme des Bluts“: „Herz spricht zu Herzen. Was der Vollmensch tut, ist gut. Intellekt ist Mangel an Natur“ (1179). – Zum historischen Kontext vgl. KARLHEINZ ROSSBACHER, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman*. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende, Stuttgart 1975.

<sup>32)</sup> Der moderne Pluralismus mit seiner Polarität von „Individualismus und Gemeinschaftsinn, von Aristokratismus und Sozialismus, von Pazifismus und Martialismus, von Kulturschwärmerei und Zivilisationsbetrieb, von Intuition und Rationalismus“ (1087f.) lässt die Moderne als „ein babylonisches Narrenhaus“ und „das Individuum“ als „Tummelplatz anarchischer Motive“ erscheinen: Aus „tausend Fenstern schreien tausend verschiedene Stimmen, Gedanken, Musiken gleichzeitig auf den Wanderer ein“ (1088).

<sup>33)</sup> Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, *Utopie und Experiment* (zit. Anm. 5). Vgl. hier insbesondere die Kapitel III.4 und IV.1.

<sup>34)</sup> Vgl. dazu auch ROBERT MUSIL, *Tagebücher* (zit. Anm. 9), Bd. 1, S. 925.

wird“ (1097). Indem Musil den Geistbegriff verwendet, nimmt er auf typische Tendenzen dieser literarischen Strömung Bezug: Bekanntlich war ‚Geist‘ ein Signalwort des Expressionismus, das bezeichnenderweise auch in mehrere Werktitel Eingang fand. Hingewiesen sei auf Kandinskys Schrift ›Über das Geistige in der Kunst‹ (1911), Heinrich Manns ›Geist und Tat‹ (1910), Mühsams ›Appell an den Geist‹ (1911) und Kurt Hillers Aufsatzsammlung ›Geist werde Herr‹ (1920).

Im Gegensatz zum programmatischen Anspruch der Expressionisten hält Musil das intellektuelle Profil dieser Richtung für banal – trotz ihrer formalen Innovationen. Indem er die Vorliebe der Expressionisten für die „Anrufung großer Menschheitsideen“ satirisch als „Ideen anbellern“ charakterisiert (1097), artikuliert er seinen Vorbehalt gegen ihre ekstatisch-rauschhaften und hymnisch-visionären Ausdrucksformen.<sup>35)</sup> Den Anspruch der Expressionisten, „Ideenkunst“ zu schaffen, sieht Musil durch die ästhetische Naivität pervertiert, „Gefühle oder [...] Ideen dadurch erregen zu wollen, daß man ihre Hauptwörter ausspricht“ (1098). Wegen seiner deklamatorischen Rhetorik betrachtet er den Expressionismus – entgegen der Programmatik seiner Vertreter – letztlich sogar als „ideenlose“ Kunst (1098). Laut Musil suggerieren die Expressionisten zu Unrecht, sie könnten ‚Wesensschau‘ vermitteln (1169).

Als wichtigen Komplementärfaktor zur emphatisch-messianischen Attitüde des Expressionismus betont die heutige Literaturwissenschaft allerdings die skeptisch-krisenbewusste Haltung der Expressionisten, die moderne Erfahrungen von Desorientierung, Entfremdung, Angst und Isolation auf literarisch innovative Weise gestalten. Kafka, Benn, Döblin und Heym sowie die mit dem parataktischen Reihungsstil experimentierenden Lyriker van Hoddiss und Lichtenstein versuchten in ihren Werken formal konsequent die Dissonanzerfahrungen der Moderne umzusetzen.<sup>36)</sup> Trotz der Schärfe, mit der Musil gegen den Expressionismus generell polemisiert, weist seine eigene Kulturkritik durchaus auch Affinitäten zu dieser Seite des Expressionismus auf: So ist für seinen Epochenroman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ nicht nur die Utopie einer ‚anderen‘ Existenzform konstitutiv, sondern auch die provokative Inszenierung des Anomischen, die sich gegen erstarrte Ordnungen, obsoleete Werte und traditionelle Harmonie-Ideale richtet.

Wo aber finden sich positive Gegenentwürfe zu den von Musil kritisierten Literaturkonzepten? – Ein zukunftsweisendes Potential traugt er der *Décadence* zu, den „skeptischen, morbiden, dekadenten Neigungen des fin de siècle“, die „zu ei-

<sup>35)</sup> Diese Tendenzen des Expressionismus wurden von Autoren wie Werfel, Becher, Kaiser, Sorge und Hasenclever repräsentiert, die eine vitalistisch-voluntative Aufbruchsemphase, appellative Rhetorik, ein bis zu O-Mensch-Apostrophen reichendes phrasenhaftes Verbrüderungspathos, apokalyptische Visionen sowie Utopien eines ‚neuen Menschen‘ kultivierten und sich auch auf politischen Aktionismus mit revolutionärer Attitüde einließen. Bezeichnenderweise entwirft Musil in späteren Partien seines Romans ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ eine Figur namens Feuermahl als Werfel-Karikatur.

<sup>36)</sup> Zum Expressionismus vgl. zwei substantielle Überblicksdarstellungen: SILVIO VIETTA und HANS-GEORG KEMPER, *Expressionismus*, 4. Aufl., München 1990. – THOMAS ANZ, *Literatur des Expressionismus* (= Sammlung Metzler 329), Stuttgart und Weimar 2002.

ner weitaus reflexiveren, unnatürlicheren, aber auch geistigeren Dichtung geführt hätten, wenn sie durchgedrungen wären“ (1178). Prägnant charakterisiert Musil die heterogenen Tendenzen dieser Zeit im ›Mann ohne Eigenschaften‹:

Es wurde der Übermensch geliebt, und es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet [...]; man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid; man träumte von alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Hasisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen der Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft. (MoE 55)<sup>37)</sup>

Die heterogene Krisensituation der Moderne beschreibt Musil in dem Sinne, dass nach dem epigonalen Historismus gerade im *Fin de Siècle* ein Kampf „gegen das Alte“ begann – in der Hoffnung auf intellektuelle Erneuerung (MoE 55):

Um 1900 (der letzten geistigen Bewegung in Deutschland von großer lebendiger Kraft) glaubte man an die Zukunft. An eine soziale Zukunft. An eine neue Kunst. Die Jahrhundertwende gab dem den Firnis der Morbidität u. Dekadenz: aber diese beiden negativen Bestimmungen waren nur der Gelegenheitsausdruck für den Willen anders zu sein und es anders zu machen als der vergangene Mensch. (1353)

Zukunftsoptimismus (1376, 1354) trotz aller Untergangsvisionen kennzeichnete das *Fin de Siècle* als „eine Zeit großer ethischer und ästhetischer Aktivität“ (1375), die das spezifisch moderne Sensorium der *Décadence*-Literatur für subtile Gestaltungsweisen jenseits etablierter Normen schärfte. Entgegen der Tendenz der Zeit assoziiert Musil die *Décadence*-Literatur also nicht primär mit Verfallsapothosen und ästhetizistischen Aporien.

Schon Baudelaire und Nietzsche hatten die Abkehr vom etablierten ästhetischen Wertekanon propagiert. Auch die Dimension des Hässlichen, Pathologischen, Perversen und Schockierenden avancierte nun zum *Sujet* psychologisch nuancierter Darstellung. Musil selbst plädierte dafür bereits 1911 in seinem Essay ›Über das Unanständige und Kranke in der Kunst‹ und gestaltete den provokanten Norm-

<sup>37)</sup> Mit der „Zärtlichkeit brustkranker Mädchen“ spielt Musil auf die erotischen Vorlieben der *Décadence* an, die vom morbiden Typus der *femme fragile* fasziniert war. Bildhaft-evokatorisch bringt Musil auch Motive des Symbolismus und des Jugendstils zur Sprache, wie sie etwa für die Lyrik Hofmannsthals und Stefan Georges typisch sind. Während das Signalwort „Übermensch“ auf einen Geistesaristokratismus in der Nachfolge Nietzsches schließen lässt, ist der Begriff „Untermensch“ (zumal in Verbindung mit „Aufständen der Arbeitssklaven“) offenbar auf die Anfänge der Arbeiterbewegung gemünzt, auf sozialistische Umsturzpläne und auf die sozialkritische Schilderung einer kruden, prosaischen Realität, wie sie für die Literatur des Naturalismus charakteristisch war. Auf die morbide *Décadence*-Atmosphäre reagierten im *Fin de siècle* Vitalismus und lebensreformerische Bewegungen. Darauf nimmt die zitierte Romanpassage Bezug, indem sie den modischen Kult von Gesundheit, Robustheit und Sonne thematisiert. Ganz ähnlich fällt Musils Zeitdiagnose im Essay ›Der deutsche Mensch als Symptom‹ von 1923 aus; hier konstatiert er ebenfalls „die widerspruchsvollsten Tendenzen“ in der Kultur des *Fin de siècle* (1376, 1353).

bruch in vielfältigen Manifestationen auch im ›Mann ohne Eigenschaften‹.<sup>38)</sup> Der vom „magischen Datum der Jahrhundertwende“ inspirierte Eindruck eines Neubeginns setzte laut Musil aber zu wenig kreatives Potential frei, führte eher zur Konfusion und leitete „ein allgemeines Abflauen“ ein (MoE 55, 57). Erst die Phase nach der Jahrhundertwende betrachtet er deshalb als *Décadence* im eigentlichen Sinne, weil erst jetzt die Schwäche und Untergangsfixierung dominierte, auf die man vorschnell bereits das *Fin de Siècle* festgelegt hatte.

Nicht einmal der *Futurismus* bietet für Musil avantgardistische Alternativen zu obsoleten Literaturkonzepten, obwohl seine programmatische Fortschrittsdynamik dem modernen Tempo der technologischen Zivilisation entspricht. Kritisch bewertet Musil den forcierten Progressismus der Futuristen, ihren geschichtsblinden Antitraditionalismus und ihr Kulturbanausentum. So entwirft er im ›Mann ohne Eigenschaften‹ die futuristische Vision einer total durchorganisierten, extrem dynamischen Großstadt. Der von Musil inszenierte Geschwindigkeitsrausch erinnert an die Technik-Euphorie in Marinettis ›Manifest des Futurismus‹. Fortschrittsdynamik und Effizienzbedürfnis lassen die zwischenmenschliche Kommunikation zu einem fast maschinellen Prozess pervertieren (MoE 31). So geht das Individuum im „Ameisenbau“ (MoE 31) dieser kollektivistischen Gesellschaft unter. Ulrich diagnostiziert in der modernen Zivilisation einen Reduktionismus, der durch Fortschrittswahn und technischen Pragmatismus entsteht. Weil die emotionale Sphäre hinter der rasanten Entwicklung der technischen Rationalität zurückbleibt, kommt es leicht zu krisenhaften Rückfällen und zu einer mentalen Regression in obsoletere Verhaltensmuster oder nostalgische Phantasien (MoE 37).

Das Kulturbanausentum der technikfixierten Futuristen pointiert Musil im Roman mit der provokanten Frage: „Wozu braucht man noch den Apollon von Belvedere, wenn man die neuen Formen eines Turbodynamo oder das Gliederspiel einer Dampfmaschinensteuerung vor Augen hat!“ (MoE 37). Satirisch parodiert er damit Marinettis ›Manifest des Futurismus‹: „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, [...] ist schöner als die *Nike von Samothrake*.“<sup>39)</sup> Mit diesem berühmt gewordenen Satz feierte Marinetti „die Schönheit der Geschwindigkeit“; zugleich zog er aus dieser Ästhetik moderner Akzeleration radikale kulturkritische Konsequenzen, indem er die Zerstörung von Museen, Bibliotheken und akademischen Institutionen forderte.

<sup>38)</sup> Vgl. dazu BARBARA NEYMEYR, *Psychologie als Kulturdiagnose* (zit. Anm. 11), Vgl. hier insbesondere das Kapitel III.: „Der anarchische Eros als Symptom: Die sexualpsychologische Fundierung der Kulturkritik“ (S. 201–314). Zur *Décadence*-Problematik im ›Mann ohne Eigenschaften‹ vgl. ebenda das Kapitel II.: „*Décadence*-Diagnose und Genie-Kult: Nietzsche contra Wagner“ (S. 107–200).

<sup>39)</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifest des Futurismus* [1909], in: HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 77–80, hier: S. 77 (Übersetzung von CHRISTA BAUMGARTH). Vgl. auch CHRISTA BAUMGARTH, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966.



Musil problematisiert nicht nur die futuristische Vision ‚Kakaniens‘ im Roman, sondern lässt den ‚Mann ohne Eigenschaften‘ auch eine kritische Retrospektive auf die eigene futuristische Technikbegeisterung richten, die er später als Mathematiker überwindet.<sup>40)</sup> Auf diese Weise vermittelt Musil Fortschrittsperspektiven *après l'avantgarde*, die sogar den Futurismus als obsolet erscheinen lassen. Mit seiner fundamentalen Skepsis gegenüber wichtigen Literaturströmungen der Zeit zieht Musil Konsequenzen aus der epochalen Krise der Identität, die alternative Entwürfe stimuliert.<sup>41)</sup> Als Avantgardist ohne Aktionismus repräsentiert Musil ein formbewusstes Fortschrittsengagement jenseits des Futurismus. So erweist er sich als Vertreter einer skeptisch-zukunftsbereiten Moderne.

<sup>40)</sup> Die Phase der futuristisch inspirierten Technikbegeisterung Ulrichs wird auch dadurch als überholt gekennzeichnet, dass die Trias seiner beruflichen Unternehmungen schließlich in der Mathematik als dem „wichtigste[n] Versuch“ kulminiert (MoE 38). Durch einen fortschrittsfördernden Paradigmenwechsel eröffnet die Mathematik als „die neue Denklehre“ Möglichkeiten, die über das Ingenieurwesen weit hinausreichen und zum „Ursprung einer ungeheuerlichen Umgestaltung“ werden können (MoE 39). – In seinem Essay ›Der mathematische Mensch‹ von 1913 bezeichnet Musil die Mathematik als „äußerste Ökonomie des Denkens“ und als „eine geistige Idealapparatur“; den Mathematiker betrachtet er als „eine Analogie [...] für den geistigen Menschen, der kommen wird“ (1004–1007). Nicht in futuristischer Faszination durch die Technik, sondern in mathematischer Innovation erblickt Musil also das eigentliche Zukunftspotential.

<sup>41)</sup> Vgl. MoE S. 250, 257, 664, 772, 891. Bezeichnenderweise betont Musil auch den Alteritätsanspruch im *Fin de siècle*: Hinter der Fassade dekadenter Morbidität war ein fortschrittsorientierter Willensimpuls wirksam, die Absicht, „anders zu sein und es anders zu machen als der vergangene Mensch“ (1376). – Diese Vorstellung radikalisiert sich später in der expressionistischen Intention, die obsoleten Ordnungen des Alten zu überwinden und ihnen die Utopie des ‚neuen Menschen‘ und eines ‚anderen Lebens‘ entgegenzuhalten. Zu diesem Gestus weist Musils Romankonzept deutliche Affinitäten auf – trotz seiner Vorbehalte gegenüber dem deklamatorischen Pathos des Expressionismus. Seinen Protagonisten Ulrich, in dem sich mannigfaltige Zeittendenzen konzentrieren, gestaltet Musil als Repräsentanten eines Anspruchs auf ‚eigentliche Existenz‘, die einer Katharsis von allen konventionellen Erstarrungen bedarf. – Zur Denkfigur der ‚kathartischen Reduktion‘ und ihrer Bedeutung für die intellektuelle Mentalität der Epoche, die sich auch in der Literatur der Zeit manifestierte, vgl. MARTIN LINDNER, *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth, Stuttgart und Weimar 1994, bes. S. 162–165, 294f.