

Schreiben in Wirklichkeit

Die Frage nach dem Leben steht in großer Nähe zur Gattung des Romans. Wer die Geschichte des Romans und seiner Theorie betrachtet, findet einen Zusammenhang angelegt, den Wolfdietrich Rasch auch für den *Mann ohne Eigenschaften* konstatiert: Ulrichs »Existenzproblem« wird zum »Formproblem des Romans.«¹ Eine Einschätzung, die nach Rüdiger Campe für das gesamte Genre des Romans und für dessen Theoretisierung gilt: »Uniquely and for the first time among all genres, the form of the novel can only be described as a form of life. With the (modern) novel, literary form becomes a matter no longer of all forms but of the form of life«²

Die im 18. Jahrhundert von Friedrich Schlegel proklamierte Wechselseitigkeit von Leben und Kunst vermittelt durch Bildung und die damit einhergehende Identität von »form and formation«³ wird im 20. Jahrhundert wegen ihres Anspruchs auf Totalität problematisch – und dies bleibt für die Romanform nicht folgenlos. Georg Lukàcs hat in seiner berühmten Bestimmung das Problem folgendermaßen gefasst: »Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebens-

1 Rasch, Wolfdietrich, »Der Mann ohne Eigenschaften«. Eine Interpretation des Romans«, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 55.

2 Campe, Rüdiger, »Form and Life in the Theory of the Novel«, in: *Constellations* Vol. 18, 1, 2011, Oxford 2011: Blackwell, S. 53-66.

3 Ebd. S. 61.

immanenz des Sinns zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.«⁴

Die »Gesinnung zur Totalität« ist gerade bei einem Roman wie dem *Mann ohne Eigenschaften* nicht von der Hand zu weisen. Nicht zufällig markiert er seinen Bezug zu Thomas von Aquins *Summa theologiae*.

Robert Musil »will für die Moderne etwas leisten, was der *Summa theologiae* des Scholastikers vergleichbar ist.«⁵ Sein Werk, in dem wie bei Thomas »die Gedanken seiner Zeit unsäglich mühevoll in beste Ordnung gebracht« (MoE 59) werden sollen, hat damit auch das Ziel, sein eigenes Genre auf die Spitze zu treiben, »Roman schlechtweg« (GW II, S. 83of.) zu sein. Wegen dieses Ziels gerät der *Mann ohne Eigenschaften* in einen Konflikt. Kann er den Anspruch lebendiger oder lebensnaher Darstellung, der zum Roman und seiner Theoriegeschichte gehört, nicht einlösen, muss er sein Ziel verfehlen. Doch je mehr er den Kriterien des Genres und seinen Konventionen entspricht, je mehr er sich auf eine bestimmte Geschichte, mit bestimmten mehr oder weniger exemplarischen Charakteren fokussiert, umso mehr wird er zu einem Romanen von vielen, umso weniger kann er »Roman schlechtweg« sein. Daraus resultiert eine Spannung, die eng mit dem Essayismus Musils, dem hypothetischen Leben verknüpft ist. Sie erzeugt die im ersten Absatz des Romans evozierte »höchste Spannkraft« (MoE 9), in der ein Maximum an Potentialität zusammenfällt mit einem Minimum an Aktivität. Der Roman handelt also immer auch, und vielleicht gerade, von dem, was ausbleibt und nicht geschieht. 1932 notiert sich Musil zu dem *Mann ohne Eigenschaften*: »Dieses Buch hat eine Leidenschaft, die im Gebiete der schönen Literatur heute einigermaßen deplaciert ist, die nach Richtigkeit und Genauigkeit. [...] Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden soll, nicht erzählt wird.« (MoE 1937)⁶

4 Lukács, Georg, *Theorie des Romans*, Neuwied, Berlin 1971: Luchterhand, S. 47.

5 Mülder-Bach 2013, S. 128.

6 Vgl. Blumenberg, Hans »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen Juni 1963: Vorlagen und Verhandlungen* (hg. v. H. R. Jaufß), München 1991: Fink, S. 9-27, hier: 24. Es ist sicher kein Zu-

Bei einem Roman den Vorrang nicht auf dessen Handlung zu legen, ist durchaus in Einklang mit Blanckenburgs Ideal eines Romans. In seinem *Versuch über den Roman*,⁷ der 1774 als eine der frühesten Romantheorien im deutschsprachigen Raum erschien, betont Blanckenburg, dass nicht in erster Linie die äußere Handlung maßgeblich sei. Diese solle sich vielmehr aus der lebendigen Darstellung der Handelnden entwickeln. Ein Roman »soll uns den *Menschen* zeigen, *wie* er ihn, nach der eigentümlichen Einrichtung seines Werks, zu zeigen vermag. Das übrige alles ist Verzierung und Nebenwerk.«⁸ Details aus deren Leben sollen dazu dienen, kein »Skelet vom Charakter«⁹ sondern lebensnahe Figuren darzustellen. Blanckenburgs Formulierung von der »Einrichtung« eines Romans greift Musil auf und fasst ihn buchstäblich, wenn er Ulrich sein Schloss von Grund auf einrichten lässt.¹⁰ Doch bezeichnenderweise ist es bei Musil eben nicht der Roman selbst, der eingerichtet wird, noch ist es sein Protagonist, sondern ein »brachliegendes, auf das Steigen der Bodenpreise wartendes Grundstück« (MoE 13). Der Romanschauplatz

fall, dass Musil schreibt, dass die Geschichte »nicht erzählt wird«, anstatt dass sie sich etwa »nicht ereignet« oder »nicht entwickelt«. Hier wird der Gestus des Verschweigens aufgerufen, der offen lässt, was verschwiegen wird, also auf eine Unbeschreibbarkeit oder etwas Unbeschriebenes verweist.

- 7 Vgl. Blanckenburg, Friedrich von, *Versuch über den Roman*, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965: Metzler. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass bereits die erste Romantheorie als »Versuch« bezeichnet wird, hier lässt sich eine direkte Linie zu Musils umfassendem Romanprojekt ziehen, das auch auf dem Versuch fußt.
- 8 Ebd., Hervorhebung im Original. Nach Blanckenburg ist der Fokus auf Taten eine Besonderheit des Epos, im Gegensatz dazu steht der Roman mit seiner Konzentration auf den inneren Zustand der Figuren. Vgl. ebd., S. 13. In Buch V, 7. Kapitel von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird eine ähnliche Auffassung geäußert und noch verstärkt: »Der Roman muss langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten.« Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, aus: Hamburger Goethe Ausgabe, Bd. 12, Hamburg 1950: Wegner, S. 307f.
- 9 Blanckenburg 1965, S. 208f.
- 10 Zur Einrichtung siehe voriges Kapitel zum Lebenserhalt dieser Arbeit.

ist also eine Leerstelle. Das einst ländliche Schlösschen, jetzt heruntergekommene städtisches Anwesen, das dann in einem eklektizistischen Kollektivismus durch verschiedene Lieferanten gestaltet wird, entzieht sich gerade der Idee einer Einrichtung als planvoller Zusammenstellung. Sie mündet in einen »etwas verwackelten Sinn« (MoE 12). Und diese sorgsam hergestellte Ambivalenz kehrt Blanckenburgs Idee von der detailgetreuen Wirklichkeitsnähe als Kennzeichen des Romans um. Auch Musil richtet seinen Roman ein – die Bezugnahmen auf Romantraditionen und -topoi sind zahlreich –, er richtet ihn aber so ein, dass alles ein Signum des Möglichen, nicht des Wirklichen, erhält. So wird nicht in erster Linie die Darstellung von Wirklichkeit sondern der Überschuss der Möglichkeit gegenüber der Wirklichkeit, der Überschuss von Roman gegenüber Welt ausgestellt.

Schon der Titel seines Romans enthält eine Absage an Blanckenburgs Forderung nach ausgestalteten »runden« Charakteren.¹¹ Musil entkleidet seinen Protagonisten nicht des Fleisches, Ulrich ist kein »Skelet.« Bereits bei der ersten Begegnung mit ihm wird auf seine Körperlichkeit, sein Krafttraining verwiesen. Wohl aber nimmt Musil ihm die Eigenschaften und macht ihn damit buchstäblich zu einem Nicht-Charakter. Andererseits soll gerade dieser Mangel Ulrich vor der Leblosigkeit bewahren: »ein Charakter, ein Beruf, eine feste Wesensart, das sind für ihn Vorstellungen, in denen sich schon das Gerippe durchzeichnet, das zuletzt von ihm übrig bleiben soll.« (MoE 250)

Ist ein Charakter nach Blanckenburg durch seine Stabilität gekennzeichnet, dadurch, dass er fertig ausgestaltet und konkret vorstellbar erscheint, lebt Musils Protagonist allein von seiner Unbestimmtheit. Eigenschaften haben sich unter den Bedingungen der Moderne von den Menschen emanzipiert. Sie sind nun frei flottierend (»Eigenschaften ohne Mann«) und potentiell immer in der Lage, sich einer prinzipiell eigenschaftslosen Figur anzuschließen. Damit geht ein aktives Moment der Bestimmung von den Eigenschaften aus. Die Menschen, denen die

11 Zum Zusammenhang von runden Charakteren mit der Romanform sowie zu deren Dekonstruktion im 20. Jahrhundert, Ong, Walter, *Literalität und Oralität*, Wiesbaden 2016: Springer, S. 145.

Eigenschaften zukommen, werden für einen gewissen Zeitraum Träger einer Eigenschaft, ohne dass diese irgendeine substantielle Verbindung mit ihnen eingehen würde. Der Mensch erleidet eine Eigenschaft, bis diese wieder verschwindet, ohne dass er sich wesentlich verändert. Nach welchen Gesichtspunkten Eigenschaften zu Menschen kommen, bleibt unklar. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um ein kompliziertes Geflecht von Relationen handelt, die Subjekte mit Attributen verbinden. Der Roman versucht sich nicht darin, kausale Erklärungsmuster anzustrengen, dafür aber dem zu entgehen, was als üblicher Lauf und Alterungsprozess dargestellt wird, in dem eine wirksame, bewegliche Entität allmählich in ihrem Umfeld erstarrt und von ihm ununterscheidbar wird.

Es war Abend geworden; Häuser, wie aus dem Raum gebrochen, Asphalt, Stahlschienen bildeten die erkaltende Muschel Stadt. Die Muttermuschel, voll kindlicher, freudiger, zorniger Menschenbewegung. Wo jeder Tropf als Tröpfchen beginnt, das sprüht und spritzt; mit einem Explosiönchen beginnt, von den Wänden abgekühlt wird, milder, unbeweglicher wird, zärtlich an der Schale der Muttermuschel hängen bleibt und schließlich zu einem Körnchen an ihrer Wand erstarrt. (MoE 152f.)

Ulrichs wie des Romans Passivität, die Tatsache, dass sie sich der Entscheidung entziehen und selbst im eingerichteten Zustand keine Möglichkeit ausschließen, ist kein Mangel an Bewegung; sie ist ein Überschuss. Die Potentialität aufrechtzuerhalten ist die eigentliche Leistung, denn nur sie bewahrt Lebendigkeit, ein schlagendes Herz in »dem erfrorenen, versteineten Körper der Stadt«. Und so wird der Nicht-Charakter paradoxerweise durch seine Inkommensurabilität nicht zur Figur sondern zum »Ich« (MoE 153).

Ähnlich wie Ulrichs Wohnsitz sich der Zuordnung zu einer Epoche, einem Stil oder auch nur einer Lage entzieht, ergeht es auch den Romangestalten. Wenn Figuren von ihren Eigenschaften getrennt werden, verlieren sie einen großen Teil ihrer Zwangsläufigkeit. Gleich der mehrdeutigen Mördergestalt Moosbrugger befinden sie sich nun in Zuständen, die jeweils von unterschiedlichen Charakterzügen geprägt sind

und zueinander in Verhältnissen der Diskontinuität stehen. Einen vorhergegangenen Zustand wieder einzunehmen, ist nicht möglich, auch wenn dieser Spuren hinterlassen haben mag, denn die Figur verfügt nicht länger über die Eigenschaften dieses früheren Zustands und kann sie auch nicht zurückerlangen.

Damit ändert sich die Erzählstruktur des Romans, von psychologisch plausibilisierenden Erklärungs- und Handlungssequenzen verschiebt sie sich zum großen Panorama. Nur so lässt sich das »Gefilz von Kräften« (MoE 13) darstellen. Hier steht das Un- oder Überpersönliche auf gleicher Ebene mit persönlichen Ereignissen. Ihre Verflechtungen und Korrespondenzen ergeben eine Struktur, in der sich auf Mikro- wie auf Makroebene aus Wirklichkeiten ihre Potenzen ablesen lassen, die sie weder *hat* noch *ist*, aber haben und sein *könnte*.

Zur Edition eigenschaftsloser Werke

Wie die eigenschaftslosen Romanfiguren ist der Roman selbst möglicherweise offen. Während des Erzählens strebt er keiner Konklusion entgegen, er schreibt sich fort, folgt dabei politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Entwicklungen, ohne unter diesen eine Wertung vorzunehmen, die zur Konstitution einer beschreibbaren abgeschlossenen Romanwelt führen könnte. Spätestens seit der Klagenfurter Ausgabe vom *Mann ohne Eigenschaften* wird diesem Umstand auch in der Herausgabe von Musils Werk Rechnung getragen. Hyperlinks und Alternativentwürfe zeigen die Schichtungen des wuchernden unvollendeten Werks auf.¹²

12 Erstmals hat das die von Walter Fanta herausgegebene Klagenfurter Ausgabe als Hypertext auf DVD-Rom 2009 umgesetzt. Derzeit wird an der Alpen Adria Universität Klagenfurt die Erstellung einer kommentierten Hybrid-Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften vorangetrieben, die als Lesetext in Buchform wie auch insgesamt online erscheint. Vgl. <https://campus.aau.at/cris/project/of4deoc7542958780154298cacb00014/>, aufgerufen am 06.07.2021. Vgl. auch Salgaro, Massimo (Hg.) *Robert Musil in der Klagenfurter Ausgabe: Bedingungen und Möglichkeiten einer digitalen Edition*, München 2014: Fink.

In seinem Aufsatz »Vom Buch zum Schirm. Das Vor und das Nach des Buches« aus dem Band *Die Erzählung und das Feuer* konstatiert Giorgio Agamben einen Wechsel im Vorgehen der Edition von Texten, das sich nicht länger am Paradigma der plötzlichen Schöpfung aus dem Nichts orientiert, nicht mehr darauf zielt, einen »nach Maßgabe des Möglichen definitiven kritischen Text zu rekonstruieren«¹³ sondern darauf, das Werk darzustellen

als ein – in die Vergangenheit mit all ihren Entwürfen, Fassungen und Bruchstücken zurückreichender und auf die Zukunft gerichteter – potentiell unendlicher Prozess [...], dessen von widrigen Lebensumständen erzwungene oder vom Autor bewusst vollzogene Unterbrechung an einem bestimmten Punkt seiner Geschichte absolut kontingent ist.¹⁴

Wie anschlussfähig diese Beschreibung für Robert Musils immenses Romanfragment ist, lässt sich beispielsweise an Walter Fanta Darstellungen von Musils Schreiben erkennen.¹⁵ Auch hier verleiht das Abbrechen des Arbeitsprozesses dem Text keinen »privilegierten Status der Vollendung«,¹⁶ die Publikation der beiden veröffentlichten Bände ist größtenteils Sachzwängen geschuldet und noch an den Korrekturfahnen begann Musil eine grundlegende Überarbeitung des zweiten Bandes des *Mann ohne Eigenschaften*.

Interessanterweise bezieht Agamben sich hinsichtlich des »Nach« vermeintlich abgeschlossener, vielleicht aber unabschließbarer Werke auf zwei Autoren, die auch für Musils Roman von größter Bedeutung sind: auf Augustinus, der wenige Jahre vor seinem Tod im Jahr 427 in seinen *Retractationes*¹⁷ sein gewaltiges Werk wieder aufgreift, »Fehler

13 Agamben, Giorgio, *Die Erzählung und das Feuer*, Frankfurt a.M. 2017: Fischer, S. 90.

14 Ebd.

15 Fanta 2015 und Fanta 2000.

16 Agamben 2017, S. 90.

17 Augustinus, Aurelius, (hg. v. Almut Mutzenbacher) *Sancti Aurelii Augustini retractationum*, libri 2, Turnhout 1984: Brepols.

oder Ungenauigkeiten« korrigiert, »Sinn und Zweck« seiner Bücher erläutert und diese damit »in gewissem Sinne wieder fort[schreibt]«¹⁸ sowie auf Nietzsche, der knapp 1500 Jahre später mit seinem *Ecce homo*¹⁹ eine ähnliche Geste wiederholt.

Worauf Agamben hier aufmerksam macht, ist die Tatsache, dass in unserer Kultur mit der aristotelischen Unterscheidung von »Potenz und Akt, Virtualität und Wirklichkeit«²⁰ das Wesentliche der Entstehung von Werken meist weder grafisch noch editorisch eine angemessene Form gefunden hat. In der antiken Vorstellung wird das Mögliche eines Werkes durch einen Willensakt in die Wirklichkeit überführt. Fragment, Skizze und Notiz werden damit zum Nicht-ausreichend-Gewollten herabgewürdigt.

Die Erschaffung eines Werkes wird bei Aristoteles mit der aktiven Willenskraft verknüpft. In Analogie zur göttlichen Schöpfung, die keine Vorbereitungszeit und keine Entwurfsphase kennt, wird nur das Fertige, Vollendete als Werk gelten gelassen.

Musil war sicherlich kein unkritischer Anhänger der romantischen Vorliebe für das Fragmentarische. Und doch ist diese Form des Romans, der nicht enden will, eine Konsequenz dessen, was den Roman (in seiner Entstehung und seinem Charakter als Werk) ausmacht, nämlich all dasjenige, was sich den Willensakten entgegenstellt. Dies betrifft nicht nur seine fortwurstelnden Romangestalten, sondern auch den Versuch der präzisen Weltbeschreibung: »die Unmöglichkeit des Erzählens selbst [findet] ihre Darstellung. Aber diese Unmöglichkeit wird ihrerseits als Index eines unüberwindlichen Widerstandes der imaginären Wirklichkeit gegen ihre Deskription empfunden.«²¹

18 Agamben 2017, S. 91.

19 Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo*, Nachwort v. Volker Gerhardt, München 2005: dtv. Vgl. zu Musils Nietzsche-Rezeption Venturelli, Aldo, »Robert Musil als Leser von Nietzsches *Ecce Homo*«, Nietzscheforschung, 2018, Vol.25(1), De Gruyter, S. 199-210. Venturelli geht es dabei vor allem um einen Inspirationsbegriff, den Musil bei Nietzsche und – verzerrt – in der Geisteskrankheit seiner Freundin Alice Donath, dem Vorbild der Clarisse-Figur, finde.

20 Agamben 2017, S. 94.

21 Blumenberg 1991, S. 24.

Im Unterschied zu Agamben besteht Adorno darauf, dass Kunstwerke ihre eigene Produktion »verzehren«, die Wirkungsmacht von Kunstwerken speise sich aus diesem Charakteristikum: »Spezifisch ästhetische Erfahrung, das sich Verlieren an die Kunstwerke, ist um deren Genese unbekümmert.«²²

Wenn Adorno hier von einer editorischen und kuratorischen Praxis ausgeht, die Kunstwerke so präsentiert, als wären sie *ex nihilo* geschaffen worden, dann benennt er gerade die Tradition, die Agamben anfechten will. Agamben selbst geht nicht konkret darauf ein, wie Werke in ihrer unendlichen Prozesshaftigkeit präsentiert werden könnten. Doch Adornos Aussage lässt sich auch anders verstehen und stünde dann nicht mehr in direktem Widerspruch zu Agambens Werk-Idee. Wenn man Adorno nämlich so versteht, dass keine Leser Musils biografische Umstände kennen müssen, um den Text zu verstehen, also als sinnhaften aufzunehmen, dann liegt das gemeinsame Augenmerk Agambens wie Adornos auf der Polysemie des Textes, auf seiner autonomen Sinnhaftigkeit. Kein Text lässt sich *bloß* aus seinem Entstehungsprozess eindeutig festmachen oder verstehen. Vielmehr benennen beide, Agamben auf Seiten des Künstlers, Adorno auf Seiten des Rezipienten eine Unabschließbarkeit der Produktion wie der Anschauung. Durch die Bedeutungsfülle eines Kunstwerks kann es immer fortgeschrieben und immer fortgelesen werden. Das ist die Lebendigkeit der Kunst, ihr Bezug zur Wirklichkeit durch die Unerschöpflichkeit der Sinnesfülle. Diese entsteht aber nicht zuletzt durch eine Verdichtung des Werkes, das Spuren der Vorstufen, Gedankengänge und spätere Ideen zwar notwendig immer enthält, aber nicht als solche markiert. Gerade die Überlagerungen, die Achronologie eines Kunstwerks transportiert ja dessen Wirkmacht. Eine Edition, die alle Korrekturen, Änderungen und Notizen beifügte, wäre informativ, hätte die Bedeutsamkeit des Textes aber drastisch geschmälert. Sie würde versuchen, dass Unausprechliche eines Werkes – das, was sich eben nur aus dem Werk

22 Adorno, Theodor Wiesengrund, *Ästhetische Theorie* in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1970: Suhrkamp, S. 267.

selbst erkennen lässt – zu benennen und damit aus der Sphäre der Kunst in die der Kommunikation zu überführen, um es mit Adornos Begriffen zu nennen: aus »Sprachgestalt« wird dann »Gemeintes«. ²³

Der Anspruch, Wirklichkeit (auch imaginierte) mit höchster Genauigkeit darzustellen, führt dazu, dass der Autor wie die Figuren und die Form seines Werkes diese imaginierte Wirklichkeit ganz genauso zu erleiden beginnen wie die reale, außerliterarische Wirklichkeit. Dies ist eine Teilhaftigkeit an Wirklichkeit, die weit über Realismus hinausgeht, wenn man ihn als Darstellung von Typischem und Wahrscheinlichem versteht. Dass der Roman Anspruch erhebt, eine Verbindung mit dem Leben einzugehen, liegt genau in diesem um sich greifenden Ausgesetzt-Sein des Romans, der nicht enden kann, dessen Sinnfülle schon in der Produktion nicht in geregelten Bahnen verläuft; »auf diese Weise handelt er vom Leben, stellt er Leben selbst dar.« ²⁴ Dieses Erleiden ist aber keine Ohnmacht, sondern die Macht des Künstlers, die sich im Werk ausdrückt. Das geschieht – wie Adorno mit Paul Valéry vorführt – dann doch durch eine Art der Produktion, die der Schöpfung verwandt ist, allerdings eine Schöpfung, bei der die Herrschaft des Künstlers dessen eigene Subjektivität transzendiert. »Das Werk, das die Sprache der Dinge als Ebenbildlichkeit mit dem Schöpfungsakt nachahmt, bedarf der Herrschaft des Produzierenden, den es wiederum unterjocht.« ²⁵ Durch diese Verschränkung von Herrschaft und Ohnmacht gelingt in der Sprache, wie Valéry in den *Windstrichen* schreibt, »die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist.« ²⁶

23 Adorno, Theodor Wiesengrund, »Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Rudolf Borchardts« in: *Noten zur Literatur* (Hg. v. Rolf Tiedemann), Frankfurt a.M. 1981: Suhrkamp, S. 536-555, hier: S. 536.

24 Vogl 2002, S. 269.

25 Adorno, Theodor Wiesengrund, »Valérys Abweichungen«, Adorno 1981, S. 158-202, hier: S. 201.

26 Valéry, Paul, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, Wiesbaden 1959: Insel, S. 94. Vgl. dazu Adorno 1981, S. 200.

Es gilt also zu bedenken, was ist, wenn »Schreibenwollen.«²⁷ das kein abgeschlossenes Werk zeitigt, sondern in Notizen, Vorstufen, Entwürfen, Manuskripten und unvollendeten Anfängen wuchert, nicht Resultat einer Willensschwäche ist. Wenn solche Texte nicht das Zeichen eines Mangels tragen, sondern eine eigene spezifische Qualität haben, die darin besteht, ein Charakteristikum der Wirklichkeit weniger abzubilden als konsequent im Medium der Kunst umzusetzen.²⁸ So ließe sich, unabhängig von der Frage realistischer Darstellung, argumentieren: je mehr Sinnfülle, desto mehr Leben und Lebensnähe.

Der Text bildet also Konsequenzen aus seinem eigenen Entstehungsprozess ab, die sich im Werk und nur dort realisieren. Eine Edition, die all den Produktions-Wegen des Werks folgte, trüge dabei nicht dazu bei, die Bedeutung des Werkes deutlicher zu machen. Sie versperrte den Betrachtern ihren kontemplativen Blick auf das Werk. Paul Valéry schreibt über seine Position zum Werk:

[D]ie unmittelbare Gesamtwirkung, die plötzliche Erschütterung, die Entdeckung und am Ende die Geburt des Ganzen, die vielfältige Stimmung, all dies ist mir verwehrt, all dies ist nur für die Menschen, die das Werk nicht kennen, die nicht mit ihm zusammengelebt haben, die

27 Agamben zitiert mit diesem Begriff Roland Barthes letzte Vorlesung mit dem Titel »Die Vorbereitung des Romans«, vgl. Agamben 2017, S. 85; und Barthes, Roland, *Die Vorbereitung des Romans: Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980* (Hg. Éric Marty, Texterstellung, Anm. und Vorwort v. Nathalie Léger, aus dem Franz. von Horst Brühmann), Frankfurt a.M. 2008: Suhrkamp.

28 Diese Fragestellung schließt an den Diskurs der Inspiration an, der sich spätestens seit Kant im Spannungsfeld zwischen göttlicher Eingabe, natürlicher Gegebenheit und tätiger Arbeit bewegt, wobei Kant letztere Position schon bei Aristoteles zu finden meint. Martin Jörg Schäfer behandelt diese unterschiedlichen Bedeutungen des Wissenserwerbs und der Kunstproduktion im Zusammenhang mit Schlegels Romanfragment *Lucinde*. Vgl. Schäfer, Martin Jörg, *Die Gewalt der Muße*, Zürich, Berlin 2013: Diaphanes, S. 40ff. Vgl. dazu Kant, Immanuel, »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie«, in: Berlinische Monatsschrift, Heft 1/1796, S. 387-425. Dort schreibt er: »Die Philosophie des Aristoteles ist dagegen Arbeit.« S. 397.

nichts ahnen von den langsamen Tastversuchen, von Widerwillen und Zerfall [...] die nur einen großartigen Plan auf einmal erfüllt sehen.²⁹

Da der Erschaffungsprozess des Kunstwerks keine rein willentliche Gestaltung im Sinne der Aktualisierung von Virtuellem ist, steht nicht ein mächtiger aktiver Autor seinen passiv-machtlosen Figuren gegenüber. Im Gegenteil werden gleichsam die Romancharaktere infiziert von der Passivität des Künstlers im Entstehungsprozess, der nie völlig willensgesteuert abläuft. Damit wirkt die Verschränkung in zwei Richtungen: Das Werden des Werkes ist eine Erfahrung der Kontingenz und Widerständigkeit von Welt und trägt zugleich das Zeichen der Herrschaft des Autors, andernfalls wäre es nicht entstanden oder nicht in solcher Gestalt. Dieses Verhältnis bedingt Romancharaktere, die passiv einer ähnlich kontingenten und widerständigen fiktiven Wirklichkeit gegenüberstehen. Allerdings nicht im Sinne eines Naturalismus, nicht als »Menschenähnlichkeit«³⁰ sondern als »Geschöpfe ohne Eingeweide.«³¹ Sie haben ein eigenes sprachimmanentes Leben, das sie nicht einfach hilflos der Wirklichkeit gegenüber stehen lässt, ebenso wenig wie der Künstler im Produktionsprozess rein machtlos ist. Um diese fiktive Wirklichkeit adäquat und im Sinne der immanenten Konsistenz fortschreiben zu können, kann der Roman zu keinem Ende kommen, kann er keine abgeschlossene, eigenmächtig erzeugte Handlung vollenden. Auf diese Weise nähert sich das Werk seiner eigenen Unendlichkeit. Und das gilt nicht nur, wenn es nicht zu Ende geschrieben wurde; innerhalb des Werkes entsteht eine Hin- und Her-Bewegung von Bedeutung, die zu keinem Schluss kommt, weil in ihr »die Befriedigung das Bedürfnis wiedererstehen lässt, die Antwort die Frage zu neuem Leben ruft, das Dasein in seinem Schoße das Nichtdasein austrägt und das Besitzen das Verlangen.«³²

Dem *Mann ohne Eigenschaften* wohnt ein zweifacher Anspruch an Wirklichkeitsnähe inne. Einerseits ist er einer Art Realismus zugetan,

29 Valéry 1959, S. 186.

30 Adorno, *Noten zur Literatur*, S. 189.

31 Valéry, *Windstriche*, S. 180.

32 Valéry, Paul, *Über Kunst*, Frankfurt a.M. 1960: S. 143.

der von der Alltagserfahrung immanenter Konsistenz ausgeht und der an »Genauigkeit und Richtigkeit« der Beschreibung interessiert ist. Er betreibt auf den ersten Blick keine radikale Desorientierung der Erfahrungen, Figuren bleiben im Verlauf des Romans wiedererkennbar, Schauplätze stabil und Gespräche knüpfen an Vorhergegangenes an. Zugleich aber lebt der Roman von einer Skepsis gegen diese vermeintlichen Unwandelbarkeiten, die sich vor allem aus naturwissenschaftlichen Theorien seiner Zeit speist.³³ Der Verdacht, das als selbstverständlich Angenommene sei nicht so verbindlich wie es erscheint, ist die Grundlage für Musils Experiment an der fiktiven Wirklichkeit. Die Romandiegese desorientiert nämlich doch, sie untergräbt die Illusion einer konsistenten, der Wirklichkeit genau entsprechenden Diegese auf subtile Weise. Dies geschieht unter anderem durch die verschwimmenden Zeitebenen.³⁴

Zeit und Text

Einen linearen Zeitverlauf kann man im gesamten Roman kaum ausmachen. Szenen reihen sich aneinander, ohne dass man wüsste, wie viel Zeit zwischen ihnen vergangen wäre. Vermeintliche Orientierungspunkte wie Jahreszeiten verschwimmen meist, indem zur bezeichneten noch eine weitere Zeitbestimmung hinzugefügt wird, wodurch die Zeit gewissermaßen nur als überlagerte, doppelt bestimmte präzise, aber nicht diagrammatisch feststellbar erscheint.³⁵

-
- 33 Inka Mülder-Bach etwa arbeitet die wissenschaftshistorischen Bezüge des MoE heraus, so beispielsweise zu Köhlers Naturphilosophie. Vgl. Mülder-Bach 2013, S. S. 126ff.
- 34 Vgl. zur Zeit im *Mann ohne Eigenschaften*: Meisel, Gerhard, »Während einer Zeit für die es kein Maß gibt: Zur Zeitproblematik in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1996, Vol. 70(1), S. 98-119; Joo 2017.
- 35 Als Beispiel: »Aus irgendeinem Grund hatte Ulrich auf das stärkste den Eindruck in eine mildkalte Oktobernacht hinauszustarren, obgleich es Spätwinter war«

Der Roman selbst bezieht dazu Stellung, und zwar, indem er zugleich auf die Wichtigkeit wie auf die Unmerklichkeit des Zeitverlaufs hinweist:

[M]an kann weder auf die Straße treten, noch ein Glas Wasser trinken oder die Elektrische besteigen, ohne die ausgewogenen Hebel eines riesigen Apparats von Gesetzen und Beziehungen zu berühren, sie in Bewegung zu setzen oder sich von ihnen in der Ruhe seines Daseins erhalten zu lassen; man kennt die wenigsten von ihnen, die tief ins Innere greifen, während sie auf der anderen Seite sich in ein Netzwerk verlieren, dessen ganze Zusammensetzung überhaupt noch kein Mensch entwirrt hat; man leugnet sie deshalb so wie der Staatsbürger die Luft leugnet und von ihr behauptet, daß sie Leere sei, aber scheinbar liegt gerade darin, daß alles Geleugnete, alles Farb-, Geruch-, Geschmack-, Gewicht- und Sittenlose wie Wasser, Luft, Raum, Geld und Dahingehen der Zeit in Wahrheit das Wichtigste ist, eine gewisse Geisterhaftigkeit des Lebens; es kann den Menschen zuweilen eine Panik erfassen wie im willenlosen Traum, ein Bewegungsturm tollen Umschlagens wie ein Tier, das in den unverständlichen Mechanismus eines Netzes geraten ist. (MoE 156f.)

Die Unwahrnehmbarkeit fundamentaler Bestandteile der Welt lässt das Leben gespenstisch werden. In der Überlagerung und Doppelung der Zeit liegt aber ein Moment, dessen Verlauf nicht als unmerkliche und unausweichliche Gegebenheit zu betrachten, sondern der sinnlichen Aufmerksamkeit zuzuführen.

In der Forschung wird Musils Zeitauffassung häufig dahingehend betrachtet, dass sie sich entsprechend dem Gesetz der Thermodynamik einem Zustand der Entropie annähert.

Nach dieser Theorie nimmt die Entropie bei in eine Richtung ablaufenden, irreversiblen Prozessen zu. Diese Prozesse erreichen den Maximalwert der Entropie, der ein thermodynamisches Gleichgewicht

(MoE 580) Vgl. Zum Zeitverlauf in Hinblick auf Erzählen und Kausalität siehe Kapitel zum Prinzip des unzureichenden Grundes dieser Arbeit.

kennzeichnet. Im Gleichgewichtszustand, in dem die Entropieerzeugung gleich null ist, laufen keine makroskopischen Prozesse mehr ab. In diesem als ›Wärmemethod‹ bezeichneten, entropisch finalen Zustand des Gleichgewichts herrscht also eine absolute Erstarrung.³⁶

Die letzten Entwurfskapitel des Romans, »Atemzüge eines Sommertages« werden als letzte Stufe dieses Stillstands betrachtet, in dem keine Zeit mehr existiert, weil sich keine Entwicklung mehr abzeichnet.³⁷ Die vorangehenden Romankapitel sind dann der Prozess sich steigern der Entropie, der schließlich in den Gartenkapiteln seinen Abschluss findet.

Doch legt das Romanzitat ja bereits nahe, dass es sich mit der Gesetzmäßigkeit auch des Zeitverlaufs nicht so einfach verhält, dass sie jedem »Staatsbürger« (MoE 156) einsichtig werden könnte. Im Gegenteil scheint auch der Zeitverlauf die umschlingende Struktur eines Netzes aufzuweisen, dem man nicht entkommen kann, weil man es nicht versteht.

Sicher beschreibt der Roman den Prozess des sich anbahnenden Ersten Weltkriegs auf eine Weise, dass diese Entwicklung als nicht reversibel erscheint. Doch wäre es vereinfachend zu sagen, dass dieser Prozess im Sinne eines Zeitpfeils nur in eine Richtung verläuft. Dem läuft das Konstruktionsprinzip des Romans zuwider, der ja Verweise und Analogien so verflucht, dass sie auch retroaktiv wirksam werden. Alexander Honold zeigt in seinem Artikel »Hysteron-Proteron« die Verschränkung von Früherem und Späterem, die im Roman vorherrscht.

36 Joo 2017, S. 206.

37 Mit dem Zeitbegriff und der klassisch-thermodynamischen Theorie über das entropische Maximum beschäftigen sich im Zusammenhang mit Musils Zeitdarstellung: Böhme, Hartmut. »Zeit ›ohne Eigenschaften‹ und die ›Neue Unübersichtlichkeit‹. Robert Musil und die Posthistoire.« in: Josef Strutz (Hg.) *Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann. Musil-Studien*, Bd. 14, 1986, S. 9-33; Bohrer, Karl Heinz. *Das absolute Präsens: die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a.M. 1994: Suhrkamp, v.a. S. 170; Honold, Alexander. »Die verwarhte und die entsprungene Zeit. Paul Kellers ›Ferien vom Ich‹ und die Zeitdarstellung im Werk Robert Musils.« *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, Bd. 67, 1993, S. 302-321.

Beispielsweise sind auf Entwurfsebene die dem erklärten Romanziel des Krieges und des vollzogenen Geschwister-Inzests nächsten (also diegetisch spätesten) Teile sehr frühe Entwürfe (zum Teil sind dort selbst Figurennamen noch nicht fixiert).³⁸

Mehr noch aber operiert der Roman als Ganzes mit einer Verschränkung, die der Produktionssituation entspringt und sich im Roman als Dilemma abbildet: Einerseits versetzt sich die Erzählung ins Jahr 1913, also *vor* den Krieg und verfolgt die Progression seines Herannahens, andererseits tut sie das (bis auf ganz frühe Entwürfe) *nach* dem Krieg und damit als archäologische Rekonstruktion der Gründe des Kriegsausbruchs und deren Folgen in der Schreibsituation. Als Faktor weiterer Komplexität kommt dazu, dass die Nachkriegssituation der 1920er Jahre sich ja schon bald wieder als Vorkriegssituation herausstellen sollte. Und auch den heraufziehenden Faschismus reflektiert der *Mann ohne Eigenschaften*. In den letzten Jahren der Arbeit am Text vor Musils Tod 1942 hatte die Weltgeschichte ja erneut einen Krieg erreicht, die Zäsur, auf die Musils Roman teleologisch zusteuert, ohne sie je zu erreichen. So steht dem unaufhaltsamen Gang der extradiegetischen Welt in einen erneuten Krieg die Suspension des Kriegsbeginns im Roman gegenüber. In gewisser Weise leistet der *Mann ohne Eigenschaften* daher keine Herleitung des Kriegsbeginns aus einem zufälligen Zusammenspiel von kleinen Ursachen, im Gegenteil, er führt die Handlung aus dem historischem Determinismus in eine Situation der Potentialität zurück, in der nicht nur ein, sondern zwei Kriege ebenso gut geschehen wie ausbleiben können. Infolge des Dilemmas, simultan Geschehenes wiederzuerzählen und Ungeschehenes neu erzählen zu können, bleibt der Roman gleichsam in der Waage, er »erfindet Weltgeschichte« als das Ausbleiben derselben.

Joo dagegen versteht den Stillstand der letzten Kapitel im Sinne von Heisenbergs Unschärferelation schlicht als Folge eines Beobachtungsmodus. Preis der genauen Beobachtung, die diese Kapitel ausmacht, sei es, die Zeitkomponente nicht gleichzeitig im Blick haben zu können.

38 Honold, Alexander 2015/16, S. 7.

Diese trete hinter die Konzentration des Erzählens auf das Räumliche zurück.

Indem sich der kartographische Maßstab der Erzählung bis zur Verengung des Fokus auf den Garten der Geschwister immer kleiner macht, lässt sich der räumliche Zusammenhang zwischen einzelnen Ereignissen immer eingehender betrachten. Die andere Ebene, die außerhalb solcher räumlichen Betrachtung liegt, nämlich die Zeitlichkeit, kann demgegenüber nur immer ungenauer betrachtet werden.³⁹

In dieser Auffassung setzt Joo die Textproduktion Musils mit der Beobachtungssituation physikalischer Experimente gleich, ohne die poetische Autonomie des Schreibens zu berücksichtigen. Denn Musil beobachtet ja keine vorgefundene Welt, er schafft sie schreibend. Und sein Text nimmt die Derealisierung, die in genauer Beobachtung stecken mag, nicht in Kauf, er betreibt sie.

Musils Bild der »unendlich verwobenen Fläche«, in der die Wirklichkeit erscheine, wird in der Forschung oft als Verräumlichung betrachtet, hinter der die Zeit verschwinde. Doch hat gerade das Bild des Webens ja nicht zuletzt auch zeitliche Implikationen, insofern, als es auf einen spezifischen Prozess der Herstellung verweist. Dieser Prozess zeichnet sich durch die Wiederholung immer gleicher Handgriffe aus und stellt schließlich einen Stoff her, dessen Fäden ineinandergreifen, im Stoff als einzelne ununterscheidbar werden. Gewoben wird mit einer Hin-und Her-Bewegung, die nicht einsinnig abläuft, sondern immer wieder umkehren muss, um sich fortzusetzen. Diese (weiblich konnotierte) Form der Erschaffung steht im Gegensatz zur unvermittelten göttlichen *creatio ex nihilo*. Und im Gegensatz zu dieser eignet ihr – man denke an Penelope – auch die Qualität des Wiederauflösen-Könnens und damit der Unabschließbarkeit.

Das Lösen und Binden, das auch den Webvorgang ausmacht, steht dabei in der Antike für zwei wichtige Vorgänge. Nicht nur ist er ein

39 Joo 2017, S. 213.

Topos der Welterzeugung, sondern auch der Sprachkunst.⁴⁰ Auch in der Moderne hat das Bild noch seine Relevanz behalten. Roland Barthes etwa plädiert dafür, den Ursprung des Wortes Text als Gewobenes auch in der Literaturtheorie ernst zu nehmen.

Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; [...].⁴¹

Das textile Werk wird nicht unzeitlich, doch muss die Zeitlichkeit des Lösens und des Bindens komplexer, verwobener, gedacht werden als die eines Zeitstrahls.⁴²

Mit seiner Webearbeit entgeht Musil der Gefahr einsinnigen Erzählens. Er verschränkt die Nachträglichkeit der Erzählsituation und die Vorgängigkeit der Geschichte, deren sich kreuzende Vektoren nicht vereinheitlicht, sondern produktiv gegeneinander ausgespielt werden.

40 Mülder-Bach 2013, S. 229ff., Greber, Erika, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln u.a. 2002: Böhlau. Nicht als Text sondern als Membran betrachtet Jürgen Gunia Musils Werk, vgl. Gunia, Jürgen, *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der »Membran«*, Würzburg 2000: Königshausen u. Neumann.

41 Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt a.M. 1999: Suhrkamp, S. 94. Auch Roman Jakobsons Poetizitätshypothese geht nicht von Werken sondern von Strukturen und Texten aus, in denen Sprache auf ihre eigene Sprachlichkeit verweist. Vgl. Jakobson, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971*, Frankfurt a.M. 1979: Suhrkamp, S. 83-121.

42 Auf analoge Weise ergänzt Jacques Lacan Ferdinand de Saussures These einer linearen Diskurskette durch die Idee der Vielstimmigkeit, sodass die »signifikante Kette« sich verflucht, nicht nur horizontal, sondern auch vertikal verläuft. Vgl. Lacan, Jacques, »Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud« in: Lacan 1986, S. 15-60, hier: 27f. Die Schrift besteht aus waagerechten Linien, doch bildet der Diskurs-Kontext gleichsam die unsichtbaren senkrechten Kettfäden, die dem Gewebe Stabilität verleihen.

Musils Roman-Diegeese, die auf ein bekanntes Ereignis – den Ersten Weltkrieg – zusteuert, wird durch die Erzählsituation nachträglicher Reflexion konterkariert, ohne vollkommen gebrochen zu werden. So verfällt der Autor weder dem Gestus des herleitenden Erzählens einer als unbekannt deklarierten Geschichte noch erklärt er im Nachhinein ein allseits bekanntes Ereignis. Er spielt zwei Aspekte der Wirklichkeit, nämlich ihre angenommene Kontinuität zum Vergangenen ebenso wie ihre Ergebnisoffenheit und mangelnde Kohärenz gegeneinander aus. Indem er diese in seiner Romanproduktion präsenten gegenläufigen Bewegungen aus der Latenz treten und sich verflechten lässt, wird der Roman weder zur Illusion von alltäglicher Wirklichkeit noch zur Abhandlung über Geschichte aus der Sicht desjenigen, der es nun besser weiß. Beide Strömungen sind im Text vorhanden und untergraben das so behagliche Gefühl erzählerischer Ordnung, das Musil im berühmten Heimweg-Kapitel höhnisch konstatiert.

So ist das Verweben eine Arbeit an der fiktiven Wirklichkeit, die der Roman erzeugt. Indem er sich dem klassischen Muster vereinfachenden, kausal begründenden Erzählens in eine Richtung verweigert, führt sein

dem Wirklichkeitsbegriff der immanenten Konsistenz zugehörige ästhetische Prinzip an einem bestimmten Punkt des Umschlags in einen anderen Wirklichkeitsbegriff hinein. Hier liegt der Grund, daß die immer wieder angekündigte ›Überwindung‹ des Romans nicht erreicht worden ist, daß aber Ironie zur authentischen Reflexionsweise des ästhetischen Anspruchs im modernen Roman geworden zu sein scheint, und zwar so, daß dieser gerade in seinem Realitätsbezug ironisch wird, den er weder aufgeben noch einlösen kann.⁴³

43 Blumenberg 1991, S. 24f. Diotima bezeichnet an einer Stelle auch das Ungeöhnliche, die seelenvolle Nachtseite der Realität als Netz, »das uns quält, weiß es weder hält, noch losläßt« (MoE 566). Das Bild des Netzes ist nicht nur eines der Gefangenschaft, sondern zugleich auch des anziehend Fesselnden, des Fragilen, das nicht vollständig deckt und damit den Blick auf Anderes als es selbst freigibt.

In der Tat ist diese ironische Haltung, die zugleich selbstreferentiell und nicht überheblich ist, die eher (Selbst-)Zweifel anmeldet als über die erzählte Geschichte zu spotten, prägend für den *Mann ohne Eigenschaften*.⁴⁴ Anstelle von Wissen generiert Musils Ironie eine flottierende Sphäre der Möglichkeit in Gedanken, wo mit den Worten Ulrichs »weder ich noch irgend jemand weiß, was der, die, das Wahre ist; aber ich kann Ihnen versichern, daß es im Begriff steht verwirklicht zu werden.« (MoE 135)⁴⁵

Allerdings scheint in den Geschwisterkapiteln die Ironie allmählich abzunehmen.⁴⁶ Zugleich macht sich ein Umgang mit Sprache bemerkbar, der dem Dilemma widersprüchlicher Zeitvektoren, dem Konflikt von vorgängig und nachträglich mit der Entwicklung einer besonderen Sprachqualität begegnet.

As the book ›progresses‹ beyond the printed material, particularly as Ulrich retreats further into his mystical experiment with his sister, Agathe, Musil's search for answers to the question of the ›right life‹ becomes increasingly serious, and the narrator's irony and intense

44 Vgl. Honnef-Becker, Irmgard, »Ulrich lächelte«. *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Frankfurt a.M. 1991: Peter Lang. Mit seiner Ironie verortet sich Musils Roman in der Nachfolge der Frühromantik. So ist etwa Friedrich Schlegels ebenfalls unvollendetes Romanfragment *Lucinde* von einer Ironie durchsetzt, die den Schematismus binärer Figuren konsequent subvertiert, vgl. Schäfer 2013, S. 50f., vgl. auch Schumacher, Eckhard, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt a.M. 2000: Suhrkamp.

45 Die Möglichkeit der Verwirklichung des »Wahren« hat also kein Wissen, sondern Nicht-Wissen zur Voraussetzung. Wenn es »im Begriff steht, verwirklicht zu werden,« so impliziert das auch, dass die Verwirklichung vom Begriff, also von einem Umgang mit Sprache abhängt.

46 Vgl. Musils Selbsteinschätzung: Was Bd II. bisher fehlt ist der geistige Humor. Die Gn [General Stumm von Bordwehr] Kapitel sind kein Ersatz dafür, daß die Theorie des aZ [anderen Zustands] u. die Geschwisterliebe ohne Humor behandelt wird.« GW, Bd. 5, S. 1860.

skeptical analysis is increasingly replaced by an earnest and often rapturous lyricism.⁴⁷

In den letzten Entwurfskapiteln der *Geschwister im Garten* kommt es gewissermaßen zur Versöhnung beider Zeitvektoren, beider Bezugnahmen auf die Wirklichkeit, der beobachtenden (die Vergangenes betrachtet) und der produzierenden (die Zukunft herstellt). Der Rückzug aus der »Geschichtlichkeit« ermöglicht die Verflechtungen des »Seinesgleichen« zu lockern. Die »Lösung der Bindung an das Faktische« ermöglicht eine Nähe zur Musik, in der »ständig eine Gesamtheit von Möglichkeiten gegenwärtig, und zwar nicht nur ohne darstellende, reproduktive Beziehung zu einer vorgegebenen Wirklichkeit, sondern auch und vor allem ohne Einschränkung des noch Möglichen durch das Realisierte.«⁴⁸

Die scheinbare Zeitlosigkeit der Kapitel ist also weder Nebenwirkung der Beobachtung noch ist sie eintretende Entropie, in der keine Entwicklung mehr zu erwarten wäre. Sie ist der Versuch, Valéry's »Programmwort *possibilité*«⁴⁹ umzusetzen.

Sprache, die der reinen Möglichkeit Rechnung trägt, ist sich selbst sehende Sprache, die sich dem Gedankengang verschreibt. Sie weist damit nicht nur über Wirkliches, sondern auch über sich selbst hinaus. Denn jedes Wort trägt die Erwartung einer Resonanz mit sich, werkimmanenter sowie von außen kommender. Zu dem, was gefühlsmächtig, sinnlich wirksam verfasst ist, gibt es ein theoretisches, rationales Korrelat, im Roman und außerhalb. Um das Werk herum gibt es eine Sphäre von Schrift, Literatur und Theorie, die Verbindungen mit ihm eingehen, es damit aus der Abgeschlossenheit heben. Die Sprache unterterminiert so die Beschränkungen ihrer zeiträumlich verorteten Bedeutung und nähert sich dem Grenzenlosen selbst an. Als Produkt des Denkens, als Gedankengang und Gedankennetz, ist sie immer mehr als eine

47 Grill 2012, S. 2.

48 Blumenberg, Hans, »Sprachsituation und immanente Poetik«, in: Ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 2012, Reclam, S. 137-156, hier: 150.

49 Ebd., Hervorhebung im Original.

Handlung. Während jede Handlung, und sei sie noch so absichtlich, einen Rattenschwanz von Nicht-Intendiertem nach sich zieht, kann die Aussage mit der möglichen Konsequenz ebenso spielen wie mit der unmöglichen oder deren Ausbleiben. Indem sie die eine benennt, kann sie die andere mitaufufen. Das Konkrete des Romans – die Geschichte, die gebrauchten Wörter, ihr zeitgeschichtlicher Bezug – bleibt, was es ist, verhält sich aber als partikularer Bestandteil von einem Absoluten, der unendlichen Gesamtheit aller Möglichkeiten im unaufhörlichen vielstimmigen Denken.

»In meinen Gedanken suche ich mit all dieser Zaubermacht des Meeres zurechtzukommen, indem ich mir sage, daß es nicht aufhöre meinen Augen *das Mögliche* vorzuführen.«⁵⁰

In einem solchen Versuch, eine poetische Sprache zu entwerfen, die sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht im real Existierenden, im »Netz von Bindungen und Einschränkungen reinen Denkens«⁵¹ gefangen ist, wird es schwer zu benennen, wovon die Erzählung eigentlich handelt. Sie siedelt sich in einem »Nirgends«, einem Un-Ort des Denkens an.⁵² Hier tritt das Sein der gewöhnlichen Wirklichkeit in den Hintergrund des Sein-Könnens, das den Verkettungen von Sprache nachgeht, dem Spiel ihrer klanglichen, und assoziativen Ähnlichkeiten etwa. Wörter entfalten einen Hof an Bedeutungen, der ihren Sinn an unerwarteten Stellen auftauchen lässt. Jedes Wort geht mit den anderen Synthesen ein, ohne ganz mit ihnen zu verschmelzen. Sie werden ebenso »ungetrennt und nicht vereint«, so wie sich die Geschwister untereinander und in ihrem Verhältnis zur Außenwelt fühlen:

»[D]ie Ungetrennten und Nichtvereinten«, dieser Name hatte seither für sie an Inhalt nur noch gewonnen. Denn ungetrennt und nicht ver-

50 Valéry, *Über Kunst*, S. 130, Hervorhebung N.I.

51 Ebd., S. 151.

52 Vgl. Arendt, Hannah, *Vom Leben des Geistes* München 2008: Piper, S. 196. Hier beschreibt sie, wie Aristoteles in seinem »Protreptikos« das Leben der Philosophen als eines der Unabhängigkeit von Gegebenheiten und Orten charakterisiert, das Denken könne überall zu den Universalien finden, »die keinen Ort haben«.

eint waren sie selbst und glaubten in ihrer Ahnung zu erkennen, daß auch alles andere in der Welt ungetrennt und nichtvereint wäre. Es ist eine vernünftig verzichtende Wahrheit, und trotzdem eine der seltsamsten, obwohl noch dazu eine der allgemeinsten, daß die Welt, wie sie ist, allenthalben eine Welt durchscheinen läßt, die sein hätte können oder werden hätte sollen; so daß alles aus ihrem Treiben Hervorgehende mit Forderungen vermischt ist, die nur in einer andern Welt verständlich wären. (GA, Bd. 4, S. 319f.)

Diese andere hypothetische Welt nun schwingt in der Handlungsarmut der Kapitel mit, in denen das Minimum der Handlung, die größtenteils von reflexiven Gesprächen dominiert wird, Ausblick auf ein Maximum an Potential gewährt. Das, was in der Entstehung jedes Werkes eine Rolle spielt – das Aufgehen der Motive in der Eigenlogik des Textes, die Frage, ob es dem Autor gelingt, sich zugleich die Sprache und der Sprache zu unterwerfen – wird hier gleichsam nach außen, in den Plot getragen. So wird die Handlung zur Nicht-Handlung. Das »Nirgends« des Denkens, dem der Roman entspringt, ist sein Schauplatz; die verwobene Chronologie seiner Entstehung ist dessen umgestülptes Zeitgefüge; das Hören auf die Sprache selbst des Schreibprozesses ist die Eigenschaftslosigkeit seiner Charaktere.

Schreiben und Sterben

Der *Mann ohne Eigenschaften* besteht aus unzähligen Verdopplungen und folgt, indem er Alternativen immer bereithält, permanent seiner eigenen Formel »es könnte auch anders sein«. ⁵³ In der Geschwister-Konstellation wird das Doppelgänger-Motiv schon in der ersten

53 Claus Hoheisel sieht in der Verdopplung die Möglichkeit, Geistesgesundheit zu bewahren. Deren Gegenpart wäre etwa Clarissens Geisteskrankheit. Vgl., Hoheisel, Claus, *Das Doppelgesicht der Natur*, Bochum 2009: Bochumer Universitätsverlag, S. 24. Wenn Verdopplung Möglichkeitsoffenheit bedeutet, dann ist sie ein Kennzeichen der mentaler Gesundheit im bürgerlichen Sinne: »Es ist eine komische Sache«, meint auch Ulrich, »ein merkwürdiger Unterschied: Der zu-

Szene ihrer Begegnung aufgerufen, wenn Bruder und Schwester sich in ähnlichen Harlekin-Anzügen gegenüber treten und sich als zwei Möglichkeiten ein und Desselben erkennen.

Dabei zeigt sich in den Doppelungen auch, dass das passive Verhalten der Romangestalten immer im Verhältnis zu etwas steht. Nichts ist alleingestellt und ohne Verbindungen oder Alternativen. Durch die Spiegelung im Anderen, Ähnlichen aber Verschiedenen entstehen Zusammenhänge, die der Idee von Alleinherrschaft oder Notwendigkeit zuwiderlaufen. Souveräne Handlungsmacht mag nur auf sich selbst bezogen agieren können, Passivismus ist immer relational zu weiteren Instanzen, wodurch das Spektrum an Möglichkeiten und Instabilitäten permanent wirksam bleibt. Diese Möglichkeiten sind keine Optionen, zwischen denen gewählt werden müsste. Es sind buchstäblich Reflexionen, die Vereinfachungen verhindern, die vermeiden, dass Menschen auf gewalttätige Weise die Welt in ein System kategorisieren, das Unterschiede und Zwischentöne nicht mehr zuließe. Dadurch beschreibt der Roman eine Wirklichkeit, die in ihrer Komplexität wie »die Welt« zu sein beansprucht, gerade weil sie eine Pluralität von Welten in ihren Emergenzen und Verschränkungen abbildet.

Verdopplungen zeichnen bei Musil auch die Beziehung von inner- und außerdiegetischer Welt aus. Im Roman scheint zunächst der historische Verlauf der Vorkriegszeit als »Parallelaktion« wiederholt, ohne je im Sinne einer historiographischen Erzählung mit ihm gleichzufallen. Indem er sich dem historischen Ereignis des nahenden Ersten Weltkriegs zuwendet, proklamiert der Roman seinen Bezug zur Wirklichkeit außerhalb des Textes. Durch Differenzen zu dieser historischen Wirklichkeit markiert er seine Autonomie von ihr. In den Verdopplungen kommt es zur Berührung zweier Welten, die einander alternativ gegenüberstehen, wodurch

Prädikate des Illusionären und des Realen durch das Funktionieren der Berührung beider Welten als vertauschbar erscheinen. Gerade da-

rechnungsfähige Mensch kann immer anders, der unzurechnungsfähige nie!« (MoE 265).

durch erweist sich, was wir am Roman als ›Darstellung‹ bezeichnen mögen, als im Grunde ›asemantisch‹, d.h. als nicht anderes darstellend, sondern sich darstellend, als die Doppelbödigkeit von Sein und Bedeuten, von Sache und Symbol, von Gegenstand und Zeichen zerbrechend, also gerade jene Korrespondenzen preisgebend, an die unsere ganze Tradition des Wahrheitsproblems gebunden war.⁵⁴

Die Frage der Wahrheit steht im Hintergrund von Musils Projekt der »Genauigkeit und Seele« (MoE 597, MoE 825), es strukturiert die Diskurse im Roman, die zu keinem Abschluss kommen können, weil nicht einmal die Eindeutigkeit kriegerischer Auseinandersetzung Wahrheit für sich beanspruchen kann. Statt dieser Linie der stetig anwachsenden Unausweichlichkeit des historisch verbürgten Gewaltausbruchs weiter zu folgen, verschiebt sich Musils Fragestellung. Wenn zuvor implizit in der Darstellung von Gesellschaft Wirkweisen, Potentiale und Schwierigkeiten von Literatur untersucht wurden, geben die Nachlass-Kapitel diese realistische Situierung nach und nach fast ganz auf. In ihnen widmet der Roman sich explizit einem Thema, das ihn von Beginn an umtreibt, zuvor allerdings eher *en passant* und zwischen den Zeilen verhandelt wird. Die Geschwister-Kapitel machen die Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Welt zu einem der wesentlichen Inhalte ihrer Gespräche.

Der Einsatz der kunst- und gefühlstheoretischen Passagen ist ebenso hoch wie traditionsreich. Es geht um eine der ältesten Fragen der Ästhetik: der Ort von Kunst in der Welt. Einerseits bezieht die Sphäre des Ästhetischen ihre Besonderheit daraus, dass sie nicht den alltäglichen Bemühungen um Lebenserhalt angehört. Das trägt ihr eine ge-

54 Blumenberg 1991, S. 22. Blumenberg bezieht sich hier auf Jean Paul und dessen Darstellung des Kometen, Vgl. auch bei Musil: »Schon wenn man sich auf das geistige Bild beschränkt, das der Verstand von irgendwas gewinnt, gerät man bei der Frage, ob es wahr sei, in die größten Schwierigkeiten, obschon man durchweg eine trockene und lichtdurchglänzte Luft atmet.« GA, Bd. 4, S. 307. Vgl. Zum »Wahrheitskern« im Kunstwerk, Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960: Mohr Siebeck, S. 271.

adelle Stellung als Schauplatz wahrhafter Menschlichkeit jenseits des Überlebenskampfes ein. Zugleich steckt darin aber auch der grundlegende Zweifel, in welchem Verhältnis Kunst zur Wirklichkeit steht, warum es sie gibt. Ist sie bloße Nachahmung, so droht sie ihre Schöpfungskraft einzubüßen und als Spiegelung, die zur Wirklichkeit nichts beiträgt, unnötig zu werden. Gleichzeitig kann Kunst auf ihre Zweckfreiheit nicht verzichten, soll sie nicht Teil ökonomischer Sachzwänge werden und damit ihren Kunstcharakter einbüßen.

Diese Spannung durchzieht die Geschichte der Kunsttheorie von Platon über Schiller und Kant bis zu Marx und beschäftigt auch noch neueste Arbeiten, die sich mit Kunst, ihrem spezifischen Wissen, ihrer Autonomie und ihrem Ende befassen.⁵⁵

Im Zuge der Auseinandersetzung damit, was Kunst und Literatur bewirken können, permutiert der Text zahlreiche Varianten von Beziehungen zwischen Leben und Lesen, zwischen Schreiben und Sterben und schwankt dabei zwischen Emphase und großer Skepsis am Medium der Schrift. Im Zusammenhang damit tritt im Romanverlauf eine eigentümliche Umcodierung des Verhältnisses von Schreiben und Tod auf.

Im Gespräch mit Sektionschef Tuzzi am Rande einer Sitzung der Parallelaktion beklagt Ulrich einen Missbrauch der Literatur als Ergebnis eines Nicht-Erleben-Könnens.⁵⁶ Ähnlich wie Leute, die auf der Straße Selbstgespräche führten, würden auch der Schriftsteller wie der Le-

55 Vgl. etwa Düttmann, Alexander García, *Kunstende*, Frankfurt a.M. 2000: Suhrkamp; Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a.M. 2002: Suhrkamp; Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1991: Suhrkamp.

56 Eine Erfahrung, die laut Tagebuchaufzeichnungen auch Musil selbst nicht fremd gewesen sein dürfte. »Der Berufsschreiber Musil findet in den Tagen vor dem Krieg Schreiben im Verhältnis zum Leben so unerträglich schal wie den Unterschied von ›Coitus und Masturbation‹.« Vgl. Fanta 2007, S. 49. Das Zitat stammt aus Heft 29/9 bzw. Mappe VI/2/15 der Klagenfurter Ausgabe, die nicht mehr verfügbar ist. Im Rahmen der Online-Edition wird der Nachlass sukzessive wieder zugänglich gemacht: <http://musilonline.at/musiltext/>, zuletzt aufgerufen am 18.05.22.

ser »auf perverse Weise [s]einen eigenen Überschuß« an nicht Integrierbarem loswerden wollen: »»Etwas stimmt mit ihnen nicht. Sie können offenbar ihre Erlebnisse nicht ganz erleben oder in sich einleben und müssen Reste davon abgeben. Und so, denke ich mir, entsteht auch ein übertriebenes Bedürfnis zu schreiben.« (MoE 417)

Auf die Nachfrage, ob er nie geschrieben habe, verneint er und erklärt, sich umbringen zu wollen, sollte er nicht bald anfangen zu schreiben.

»Haben Sie selbst nie geschrieben?« unterbrach ihn Tuzzi.

»Zu meiner Beunruhigung nie. Denn ich bin keineswegs so glücklich, daß ich es nicht tun müßte. Ich habe mir vorgenommen, wenn ich nicht bald das Bedürfnis danach empfinden sollte, mich wegen ganz und gar abnormer Veranlagung zu töten.« (MoE 417)

In der »Umkehrung«, dem letzten Kapitel des ersten Buches, erinnert Ulrich diese Szene. Die Ablehnung gegen das Schreiben bleibt. Nach wie vor hält Ulrich das Schreiben für einen Akt der Unwirklichkeit und des Scheiterns am Leben. Doch nun ist nicht länger das »Bedürfnis« nach Schreiben das Maßgebliche, der Wunsch zählt nicht mehr. Die Opposition hat sich verschärft zum Schreiben oder Sterben. Und diese Alternative erscheint nun im Zusammenhang mit dem »Jahr Urlaub von seinem Leben«, das Ulrich sich genommen hat, »um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen.« (MoE 47)

Von dem Jahr, das er sich vorgesetzt hatte, war die eine Hälfte fast schon verstrichen, ohne daß er mit irgendeiner Frage in Ordnung gekommen wäre. Es fuhr ihm durch den Sinn, daß Gerda von ihm verlangt hatte, er möge ein Buch darüber schreiben. Aber er wollte leben, ohne sich in einen wirklichen und einen schattenhaften Teil zu spalten. Er entsann sich des Augenblicks, wo er mit Sektionschef Tuzzi darüber gesprochen hatte. Er sah sich und ihn in Diotimas Salon stehn, und es hatte etwas Dramatisches, etwas von Darstellern an sich. Er erinnerte sich, leichthin gesagt zu haben, er werde wohl ein Buch schreiben oder sich töten müssen. (MoE 662)

Das Schreiben ist hier nicht mehr einfach ein weitverbreitetes Bedürfnis, das da ist oder nicht, kein simples »Schreibenwollen.« Schreiben heißt nun, ein Werk, das Buch, zu erschaffen. Ein Buch, das zudem nicht aus eigenem Wunsch entsteht, sondern von Gerda, einer Nebenfigur, gefordert wird. Außerdem ist es gerade das, was vorher unbekannt war: die gesuchte einzig mögliche »richtige Anwendung« seines Lebens, die Ulrich benennt – und dabei verwirft. Die Suche nach dem richtigen Leben kennt also nur noch eine unerwünschte Möglichkeit und deren Opposition, den Tod. Ein Buch zu schreiben oder zu sterben ist Ulrichs Perspektive, wobei Ulrich die zweite Option nach dem Tod seines Vaters nicht ernsthaft in Erwägung zieht.⁵⁷

Das erste Buch ist durchzogen von solchen Reflexionen über das Schreiben und Lesen, die sich im Verlauf der Nachlass-Kapitel grundlegend wandeln.⁵⁸ Passend zu Ulrichs Vorschlag, den er Diotima macht, zu leben wie man liest – und das heißt wegzulassen, was nicht passt –, sind die Geschwister-Kapitel vor allem von der Reduktion geprägt. Es gibt nur wenige Figuren und wenige Schauplätze. Zugleich wird auch die Bewertung des Schreibens eine andere. Der Gegensatz zwischen Schreiben und Leben ist nun nicht mehr im Vordergrund. Ulrich hat mittlerweile begonnen ein Tagebuch zu schreiben. Ein Buch also, das kein Werk ist und das nicht im Widerspruch zum Leben steht, sondern gleichsam als dessen Spiegelung und Doppelgänger auftritt.⁵⁹ Heimlich liest Agathe in Ulrichs Tagebuch. In dieser Szene

57 »Aber auch der Gedanke an den Tod war, wenn er sich das jetzt, und sozusagen aus der Nähe, überlegte, durchaus nicht der wirkliche Ausdruck seines Zustands; denn wenn er ihm weiter nachgab und sich vorstellte, er könnte sich ja, statt abzureisen, noch vor dem Morgen töten, so kam es ihm in dem Augenblick, wo er die Todesnachricht seines Vaters erhalten hatte, einfach als ein unpassendes Zusammentreffen vor!« (MoE 663).

58 Zu den verschiedenen Stadien der unveröffentlichten Romanentwürfe, -notizen und -kapitel, vgl. Fanta 2015, S. 25ff.

59 Das Motiv des Doppelgängers bezieht Musil selbst auf Platons und dessen von Aristophanes im Symposion vorgetragene Theorie der Doppelwesen: »Alles an diesen Wesen war aber doppelt, sie hatten also vier Hände und vier Füße, zwei Gesichter, doppelte Schamteile usw.« schreibt Freud in *Jenseits des Lustprin-*

des Kapitels Nachtgespräch führt das Erlebnis Agathes Lachens, das scheinbar grundlos nur aus »Freude« geschieht, bei Ulrich zu der Verlockung, »diesen angenehmen Klang hinreichend zu beschreiben.« Dies erscheint ihm als »unmögliche Aufgabe«, und doch versucht er es und nimmt sogar »ein wenig poetische Gewöhnlichkeit in Kauf«, indem er ihn synästhetisch zunächst einer »tief gestimmten Silberschelle« vergleicht, in dem »ein dunkler Grundton in einem überfließenden weichen Blinken unter[geht]«. Diese Darstellung bringt Ulrich zu einem Schluss, der überraschenderweise die Beschreibung nicht als Mangel gegenüber der Wirklichkeit, sondern als deren Bereicherung erfährt: »Gerade die einfachsten sinnlichen Eindrücke, von denen die Welt bevölkert wird, bereiten mitunter der Beschreibung Überraschungen, als kämen sie aus einer anderen Welt.« (GA, Bd. 4, S. 278)

In dieser Situation denkt Ulrich wiederum an das Gespräch mit Tuzzi:

Unter dem Einfluß dieser Schwäche regte sich Ulrich plötzlich ein Geständnis auf der Zunge, an das er selbst, wer weiß wie lange, nicht gedacht hatte. »Ich habe einmal mit unserem großen Vetter Tuzzi eine Art Teufelswette abgeschlossen, daß ich niemals schreiben werde, von der ich dir, wie ich glaube, noch nie erzählt habe« begann er zu beichten. »[...] Ich aber habe ihm zugeschworen, daß ich mich töten werde, ehe ich der Versuchung unterliege ein Buch zu schreiben; und ich habe es aufrichtig gemeint. Denn das, was ich schreiben könnte, wäre nichts als der Beweis, daß man auf eine bestimmte andere Weise zu leben vermag; daß ich aber ein Buch darüber schriebe, wäre zu-

zips. Nachdem diese zwei Hälften von Zeus getrennt wurden »trieb die Sehnsucht die zwei Hälften zusammen, sie umschlangen sich mit den Händen, verflochten sich ineinander *im Verlangen zusammenzuwachsen*.« Platon, *Symposion*, übers. und hg. v. Thomas Paulsen und Rudolf Rehn, Stuttgart 2009: Reclam, S. 57ff. Siehe Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Stuttgart 2013: Reclam, S. 69f. In einer Fußnote weist Freud auf ähnliche sehr viel ältere indische Vorstellungen aus den Upanishaden hin, die Platon als Bezugsquelle gedient haben mögen. Mehr zum Doppelmenschen in seiner Beziehung zum Schreiben vgl. Kapitel zur Liebe dieser Arbeit.

mindest der Gegenbeweis, daß ich nicht so zu leben vermag. Ich habe nicht erwartet, daß es anders kommen wird.« (Ebd. 278f.)

Während zunächst das Nicht-Schreibenwollen gleichsam mit Suizid bestraft werden soll, tritt im Verlauf des Romans das Buch-Schreiben als einzig mögliche Alternative zum Tod auf. Diese Option wird aber negativ gefasst, das Schreiben ist eine »Versuchung«, der es zu widerstehen gilt.

Doch gerade in den Nachlasskapiteln zeichnet sich mit dem Tagebuch eine Lösung des Problems ab. Hier ist Schreiben keine Kompensation von Lebensmangel mehr, sondern eine Lebensform. Dass Schreiben Anteil am Bereich des Unwirklichen hat, ist an dieser Stelle kein Nachteil mehr. Ohnehin haben die Geschwister in ihrem gemeinsamen Gartenleben die Sphäre sozialer Konventionen verlassen und erleben dies als Zuwachs an Wahrnehmung und auch an poetischer Beschreibungskraft. Das Schreiben steht nun nicht anstelle des Lebens, es verpflichtet sich auf unerwartete Weise mit ihm und ergänzt es, wie es sich direkt an den (diegetischen) mündlichen Diskurs der Geschwister anschließt. So sieht Agathe in dem Tagebuch »mit einem Mal alles beantwortet, was wir uns so oft und in so großer Unsicherheit gefragt haben« (GA, Bd. 4, S. 280). Erst die Schrift verspricht die Fragen des Lebens zu klären, wenngleich Ulrich zur Vorsicht mahnt.

Es ist, als hätten die Romancharaktere die Konsequenz dessen gezogen, was der Roman im ersten Buch erprobt hat. Dort werden permanent eigene Setzungen unterminiert, zum Changieren gebracht und nach ihrem poetischen Status befragt. Dieses literarische Vorgehen bedingt keine Weltlosigkeit, es wird nicht Nichts beschrieben, sondern im Schreiben etwas erzeugt, was über bloße Wirklichkeitsnähe hinausgeht. Im Schreiben zeigt sich, was Schreiben ist, im Formulieren von Gedanken, was Denken kann. Sie bringen die Wirklichkeit erst zu sich, geben ihr das zurück, worauf sie fußt, ohne es in festgelegter Eindeutigkeit benennen zu können. Und kommen damit doch zu großer Präzision. Im Kunstwerk erst bekommt die Wirklichkeit Zugang zu dem, was Paul Valéry als das Unbestimmte in den Dingen bezeichnet. Damit verliert sie die einsinnige Realität der Tatsachen, gewinnt aber durch

die verringerte Bestimmbarkeit ein Höchstmaß an Bedeutungspotential.

Vielleicht hängt dies mit der Umwertung dessen zusammen, was Ergebnis des Schreibens sein soll. Aus einem – man müsste ergänzen: konventionellen tatsachenorientierten – Buch, lässt sich, wie Ulrich gegenüber Diotima bemerkt kein »Leben [...] keltern. Sie [die Schriftsteller, N.I.] haben das, was sie bewegte, so fest gestaltet, daß es bis in die Zwischenräume der Zeilen wie gepresstes Metall dasteht.« (MoE 574)

Das Tagebuch dagegen soll (wie der *Mann ohne Eigenschaften* als Werk) ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit eingehen. Ulrich und seine Schwester stellen sich die Wirklichkeit ebenfalls verdoppelt vor. Und zwar in einer Verdopplung, die Gegensätze nicht ausschließt, aber miteinander versöhnt. »Zwei Weltbilder! Aber nur eine Wirklichkeit! In ihr kann man allerdings vielleicht auf die eine wie auf die andere Art leben. Und dann hat man scheinbar auch die eine oder die andere Wirklichkeit vor sich.« (GW, Bd. 4, S. 281)

Diese verdoppelte Wirklichkeit der »zwei unzertrennlichen Zwillinge« (GW, Bd. 4, S. 281) speist sich aus der Idee des Gleichnisses. Dieses ermöglicht, anstatt die eine verbindliche Wirklichkeit zu beschreiben, verschiedene Wahrnehmungsweisen, die einander nicht ausschließen. Als literarisches Prinzip bezieht das Gleichnis seine Wirkungskraft aus Ähnlichkeitsverhältnissen. Den Sprachmitteln wird die Macht eingeräumt, zu bedeuten, ohne etwas direkt zu bezeichnen.

»Und ebenso gut ließe sich von jedem Bild sagen, daß es ein Gleichnis wäre. Aber keines ist eine Gleichheit. Und eben daraus, daß es einer nicht nach Gleichheit, sondern nach Gleichnishaftigkeit geordneten Welt angehört, läßt sich die große Stellvertretungskraft, die heftige Wirkung erklären, die gerade ganz dunklen und unähnlichen Nachbildungen zukommt und von der wir gesprochen haben!«

Dieser Gedanke selbst wuchs durch sein Zwielficht, und er vollendete ihn nicht. (GA, Bd. 4, S. 315)

Doch ist das gleichnishafte oder metaphorische Welterschaffen nicht nur eine Macht, sondern zugleich auch die Erfahrung einer Schwäche gegenüber der Sprache, die schon da ist und im einen das andere mit-

bedeutet. Ignoriert man die vielen Untertöne, führt das zu Falschheit, hört man sie, zu Verunsicherung. Fast wie Moosbrugger ist Ulrich nicht länger Herr der Fachausdrücke. Entgegen seines Ausdruckswillens fällt er, von Furcht befallen, in Schweigen.⁶⁰ Ein Schweigen, das er beibehalten kann, ohne sich völlig der Ausdrucksmöglichkeit zu berauben. Anstatt zu sprechen, schreibt er in sein Tagebuch. Das Journal kommt der Form des unabschließbaren Entstehungsprozesses nahe, den Agamben entwirft, besonders deshalb, weil Ulrichs Tagebuch nicht nur von ihm selbst gelesen wird, sondern auch von seiner Schwester. Es ist also ein Werk, das zum Denken, zu Gesprächen anregt. Eingebettet ist es in die Leben, aus denen die verhandelten Fragen stammen und in die sie wieder einfließen.

Welt-Erschreibung

Mit dem Rückzug in den Garten und in die Geschwisterkonstellation löst sich das Handlungsproblem des Romans keineswegs auf. Vielmehr stellt sich die Frage nach dem Handeln erneut und besonders drängend, denn in der tätigen Verbindung zur gesellschaftlichen Realität soll sich Agathes und Ulrichs Experiment »halb ernst und halb scherzhaft« (GA, Bd. 4, S. 320) beweisen.

Nur ist die Frage hier nicht länger, welche politische Haltung die richtige ist, welche Partikularmeinung legitim das Ganze repräsentie-

60 »Obwohl es seine Absicht gewesen war, nur darum von dem logisch strengen Begriff der Abbildung zu sprechen, daß er aus ihm die freien, und doch keineswegs beliebigen Folgerungen ziehen könne, von denen die verschiedenen im Leben vorkommenden Bildverhältnisse beherrscht werden, schwieg er jetzt. Es befriedigte ihn nicht, sich bei diesem Versuch zu beobachten. Er hatte in letzter Zeit viel vergessen, was ihm früher geläufig gewesen war, besser gesagt, er hatte es beiseite geschoben; sogar die scharfen Ausdrücke und Begriffe seines früheren Berufes, die er so oft benutzt hatte, waren ihm nicht mehr gefügig, und er spürte auf der Suche nach ihnen nicht nur eine unangenehme Trockenheit, sondern fürchtete sich auch, wie ein Pfuscher zu reden.« (GW, Bd. 4, S. 307).

ren darf. Im zweiten Buch ist die Frage umformuliert oder zugespitzt auf das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, wobei die Realität hinter der ästhetischen Empfindung in den Hintergrund tritt, ja erstere hinter letzterer vollkommen verschwindet.⁶¹ Im zweiten Buch finden das literarische Prinzip des Erzählens und die manifest verhandelten Themen zusammen. Die Gespräche in der Diegese reflektieren gerade auf das, was der Roman auch schon im ersten Buch betrieben hat. Dort aber war das literarische Verfahren oft kontrapunktisch zur dargestellten Wirklichkeit. Im zweiten Buch verbindet sich das literarische Produktionsverfahren mit seinem dargestellten Gegenstand und entgeht so dem Zwiespalt von Denken und Wirklichkeit.

Die Immanenz tiefempfundener ästhetischer Erfahrung scheint Ulrich mit dem Mangel behaftet, dass sie ihre Wirkungskraft zwar aus der Realität bezieht, das Erlebnis selbst aber keinen Einfluss auf die Welt ausübt, was seiner Meinung nach der Anspruch ist, der an »die Welt des Inneren« (GA, Bd. 4, S. 266) gestellt wird.

Es schien Ulrich, während er diese Erlebnisse wieder aufleben ließ, allen gemeinsam zu sein, daß sie ein Gefühl von größter Stärke aus einer Unmöglichkeit, aus einem Versagen und Stillstand empfangen; es fehlte ihnen die zur Welt und von dieser zurückführende Brücke des Handelns, ja selbst die des Begehrens; und schließlich endeten sie alle auf einer wohl schwindelnd schmalen Grenze zwischen größtem Glück und krankhaftem Benehmen. (GA, Bd. 4, S. 292)

Im ersten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* führt die Wiederholung des Immer-Ähnlichen als Hin- und Herbewegung dazu, dass keine Tat souverän ist, dass kein Handeln auf einer unabhängig getroffenen Entscheidung basiert und keine Figur die verflochtenen Wege der

61 Hartmut Böhme schreibt schon in Hinblick auf den Romananfang: »Das Wirkliche [...] gibt es nicht.« Böhme, Hartmut, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988: Suhrkamp. Die Ausgabe ist vergriffen, der Volltext jedoch online zu finden. Hier der Link zum Musil-Kapitel, auf dessen dritter Seite sich das Zitat findet: <https://hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/musil.html>, aufgerufen am 06.07.21.

Geschichte zu lenken imstande ist. Die größten Extreme nivellieren sich im Durchschnitt.

Das zweite Buch und insbesondere die Nachlasskapitel stellen hier keine große Änderung dar, sicherlich wird immer noch nicht oder fast nicht wirkmächtig gehandelt. Und doch verschieben diese Abschnitte den Schwerpunkt von der äußeren Welt des Handelns zur Immanenz von Bedeutungsströmen. Sie verkleinern das Hin und Her, verdichten es, bis es zu einem Oszillieren wird. So wird aus dem scheinbar Sinnlosen – der Versagung – eine nicht auflösbare Spannung, die auch dann als Potential gewürdigt werden kann, wenn sie nicht zu weltbewegender Handlung führt. Denn nun soll nicht Geschichte geschrieben werden, sondern *Geschichten*. Die Reflexion des Schreibens ändert den Blickwinkel: Vor der Frage nach diversen Diskurswirkungen in der Welt steht nun die Beobachtung des Fluktuiierens von Sinn. Dieses kann vielleicht nicht gezielt gesteuert, aber durch Sprache aktiv erzeugt und gestaltet werden. Der Roman sucht nicht mehr aus dem Einerlei des Immer-Ähnlichen zu entkommen, sondern es im Gleichnis zu durchdenken und schöpferisch einzusetzen.

Das gesamte erste Buch beschäftigt sich mit Formen politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und bürokratischen Handelns und findet darin für das Problem richtigen Handelns keine Lösung, außer in der Auflösung. Die Analyse verhärteter Positionen betreibt der Roman exzessiv und subvertiert auf diese Weise mithilfe seiner Ironie vermeintlich Gegebenes wie Zeit, Krankheit, Religion, Ordnung und so weiter. Das versetzt die Romangestalten in eine Wirklichkeit, die höchst komplex erscheint, der gegenüber sich aber keine wesentliche Möglichkeit des Einwirkens bietet.

Das zweite Buch führt eine grundlegende Änderung ein, indem es die Fragen gesellschaftlicher Handlung verlässt und sich nun explizit den Fragen zuwendet, die der Roman als Kunstwerk von Beginn an literarisch erprobt: Wie entsteht Kunst? Auf welche Weise bedeuten Bilder? Was sind Gleichnisse? Wie kann das Unbestimmte in den Dingen beschrieben werden?

Die Genfer Ersetzungsreihen schalten das Schreiben, die ästhetische Empfindung zwischen Denken und Realität. Damit führen sie ei-

ne Chance zur Welterschaffung ein, die zuvor allein auf Seiten des Autors gelegen hatte. Nun ist sie in der literarischen Produktion ebenso wie in der erzeugten Fiktion manifest. Es gilt nun für die Romangestalten nicht mehr, Ideen direkt so umzusetzen, dass sie die Wirklichkeit durch ihre Handlungen in Ideengeschichte verwandeln. Vielmehr hält mit Ulrichs Tagebuch auch in den Gesprächen der Geschwister die Beschäftigung mit Welterzeugung durch Worterzeugung Einzug. »Der Weg der Geschichte« verlässt den Schauplatz des politisch-gesellschaftlichen Geschehens und wendet sich der Kunst zu.

Wenn die Geschwister die Rückkehr versuchen, »zu einem Punkt, der vor der falschen Abzweigung liegt« (MoE 32), dann versuchen sie das von Grund auf. Sie wollen nicht nur den Zustand erreichen, bevor der platonische Doppelmensch geteilt wurde, sondern Realität erschaffen. Die Geschwister ziehen mit ihrem Verfasser an einem Strang der »signifikante[n] Kette«⁶² im Schreib-Abenteuer. Die Ironie der Erzählstimme schwindet und an ihre Stelle treten Freude wie Zweifel am aktiven Passivismus, sich der Sprache und dem Spiel der Bedeutungsverflechtung anheimzugeben. Die Schöpfung ist kein Werk, das abgeschlossen wird, sondern ein immer erneuerter Versuch der genauen Beschreibung, der zur Er-Schreibung wird, der nicht aufhört die Welt zu schöpfen. Agamben fasst das folgendermaßen: »Die Schöpfung ist am sechsten Tag nicht vollendet worden, sondern muss fortgesetzt werden, da die Welt zugrunde ginge, würde Gott sein Schöpfungswerk auch nur für einen Augenblick unterbrechen.«⁶³

In Musil »Welt vom sechsten Schöpfungstag«⁶⁴ erhält Sprache eine Befreiung aus dem gewöhnlichen, diskursiven Gebrauch, der das »Seinesgleichen« ausmacht. Nun werden die Dinge neu benannt, und zwar

62 Vgl. Lacan, Jacques 1986, S. 26.

63 Agamben 2017, S. 92 Der Roman spielt Schöpfungsanalogien sehr wirkungsvoll aus. Mehrmals klingt das Gleichnis von Ulrichs Garten als dem Paradiesgarten an und nicht zufällig beginnt der Roman mit einer Sündenfall-Szenerie, vgl. Mülder-Bach 2013, S. 59f.

64 Vgl. Strutz, Josef, »Die Welt vom sechsten Schöpfungstag«. Freuds ›Todestrieb‹ und Musils ›Stillleben‹-Konzept im ›Mann ohne Eigenschaften‹ in: Strutz (Hg.), *Robert Musils »Kakanien«*, München 1987: Fink, S. 230-243.

nicht ein für allemal, sondern immer wieder, in der unendlichen Bemühung, die Welt als Ganzes zu erfassen. Das erkennende Bezeichnen lässt sich nie abschließen, ohne die Existenz der Welt zu gefährden. »Und nochmals mit anderen Worten: Der Vorgang der Ausgestaltung und Verfestigung kommt niemals zu Ende.« (GA, Bd. 4, S. 215)

Die Frage ist nicht länger, wie der Diskurs vom Wirklichen, von Taten beeinflusst wird, sondern, wie Wirkliches (sinnlich Wahrnehmbares und Erscheinendes) mittels Wörtern geformt wird. Anstelle der einen verbindlichen Wirklichkeit, über die diskutiert wird und über die niemand verfügen kann, treten nun Gleichnisse und Bilder derselben, die alle ein gleiches Maß an Realität beanspruchen können. Die Protagonisten handeln in Worten, nicht in Taten, sie sind äußerlich passiv, poetisch aber von höchster Aktivität, ganz im Erschaffungs- und Benennungsprozess, der keine Untätigkeit kennt, weil dann die erzeugte Welt unterzugehen drohte.

Wenn die Welt eine Welt aus Bildern ist, wenn sie daher immer umgedeutet werden kann, und das mit jeder neuen Wahrnehmung und jedem neuen Satz auch wird, dann ist das Leben ganz nietzscheanisch die freie Produktion seiner eigenen Lebendigkeit, die immer auch die Interpretation dieses Lebens umfasst. Das gilt für Handlungen wie für Gedanken, für Sprache wie für Gemälde. Damit ist die Sinnfülle das einzige, was fest ist. Leben wie Kunst bedeutet »nichts anderes mehr [...] als die Möglichkeit endloser Umdeutungen.«⁶⁵

Diese permanent sich entwickelnde und unausgesetzte Schreibarbeit betreibt Musil. Seine Protagonisten leben nicht wie man liest, sie leben wie man schreibt.

65 Geulen 2002, S. 67.