

2 Zur Dichterkonkurrenz: Die «Absichten» und das «Technische»

2.1 Literarische Kaffeehausbekanntschaft

Obwohl dem komparatistischen Anliegen der vorliegenden Arbeit vornehmlich die Werke, nicht die Biographien zugrunde liegen, sollen auch die biographischen Daten dieser schriftstellerischen Konkurrenz kurz angeschnitten werden.

Wann genau Robert Musil und Hermann Broch zum ersten Mal Notiz vom jeweils anderen und dessen Romanprojekt nahmen, ist nicht bekannt. Ebenso, ob sich daraus eine persönliche Konkurrenz von solcher Schärfe entwickelte, wie Elias Canetti es später für die Erzählung seiner Autobiographie dargestellt hat:

Ganz unleidlich war [Musil] aber der Name Broch in der Literatur. Er hatte ihn schon lange gekannt: als Industriellen, als Mäzen, als späten Studenten der Mathematik. Als Schriftsteller nahm er ihn überhaupt nicht ernst. Seine Trilogie erschien ihm als Kopie seiner eigenen Unternehmung, mit der er nun seit Jahrzehnten schon befaßt war und daß Broch, der kaum damit begonnen, sie auch schon zu Ende geführt hatte, erfüllte ihn mit dem größten Mißtrauen. Er nahm sich in dieser Sache kein Blatt vor den Mund und ich habe nie von Musil ein gutes Wort über Broch zu hören bekommen.¹

Canetti beschreibt hier seine Begegnungen mit der literarischen Prominenz Wiens in den 1930er Jahren und verfolgt, wie bereits angedeutet wurde,² mit dem Aufbau eines unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Musil und Broch seine eigenen narrativen Interessen in der literarischen Bildungserzählung, die *Das Augenspiel* ja ist: Broch nimmt dort die Stelle des früh bewunderten Freundes ein, von dem sich der junge Canetti nicht zuletzt durch die Begegnung mit Musil und dessen Werk intellektuell löst. Musil wird auf diesem Weg zum literarischen Idol, das im Gegensatz zu Broch aber persönlich unnahbar bleibt. Diese Konfrontation zweier literarischer Vorbilder aus der Vorgängergeneration ist Programm. Nicht zufällig endet das Kapitel «Musil» mit Broch. Ein Bekenntnis des Erzählers entscheidet darin die zuvor aus Anekdoten aufgebaute literarische Konkurrenz rhetorisch: «Broch, der selbst unter dem kommerziellen Erbe seines Vaters schwer zu leiden hatte, ist in ebensolcher Armut wie Musil in der Emigration gestorben. Ein König wollte er nicht sein und war er in nichts. Musil war ein Kö-

1 Canetti, *Augenspiel*, 160.

2 Vgl. oben Fußnote 12 auf Seite 11.

nig im «Mann ohne Eigenschaften».»³ *Das Augenspiel* darf keine Geltung als historische Quelle beanspruchen, gleichwohl darf es als Beispiel dafür dienen, wie berühmt Musils «militante Art» (Broch), genauso wie sein empfindliches Ehrgefühl, geworden ist, und wie emphatisch es von den Zeitzeugen geschildert wird. In Musils eigenen schriftlichen Zeugnissen manifestiert sich seine Haltung gegenüber anderen Schriftstellern als Kampf um den eigenen Rang im literarischen Feld.⁴ Es gibt keinen Grund, anzunehmen, dass ausgerechnet das Verhältnis zu Broch von solcher Konkurrenz ausgenommen und stattdessen von kollegialem Austausch geprägt gewesen sein sollte, auch wenn aus der Wiener Literatur- und Kaffeehausszene keine Details von ihren Treffen überliefert sind.

Gelegenheiten zu persönlichen Begegnungen gab es spätestens seit 1917: Gemeinsame Bezugspunkte waren zunächst Ea von Allesch und Franz Blei; man begegnete sich bei Brochs zuerst noch seltenen Ausflügen in die Cafés «Central» und «Herrenhof», die häufiger wurden, nachdem er 1927 die Spinnfabrik verkauft hatte und nunmehr «Vollmitglied der Bohème»⁵ im Kreis um Blei war.⁶ In den 1930er Jahren waren zudem beide regelmäßig in der Buchhandlung von Martin Flinker zu Gast, für deren Prospekte sie Beiträge lieferten.

Aber sollten sich Musil und Broch anlässlich solcher Begegnungen bereits über ihre entstehenden Romane ausgetauscht haben, so ließ sich Musil jedenfalls Anfang 1930 nichts davon anmerken, als er dem gemeinsamen Freund Franz Blei ein Exposé der *Schlafwandler* retournierte:

Ich lege das Broch'sche Exposee wieder bei; es verspricht ein interessantes Buch, aber das artistische Problem ist bei diesen philosophischen Ansprüchen enorm schwer zu bewältigen. Es kommt mir vor, daß zwischen den Absichten Brochs und den meinen Berührungen bestehen, die im einzelnen ziemlich weit gehen könnten, und ich bin sehr neugierig auf das Technische bei ihm. (B I, 458)⁷

Vom Vorwurf der «Kopie», den Canetti erwähnt, ist in diesen Worten, niedergeschrieben vor Veröffentlichung der ersten Tranchen der kanonischen Romane, (noch) nichts auszumachen, wie überhaupt Musil gegenüber dem gemeinsamen Freund Blei Brochs Namen nur freundlich gebraucht.⁸ Doch die Konkurrenz ist unüberhörbar angesprochen. Und das kann nicht überraschen: Corino mutmaßt, bei dem Musil vorliegenden Exposé könne es sich um Brochs «Methodologischen Prospekt» (KW 1, 719–722) gehandelt haben, in dem er sich in abstrakter Terminologie mit der Darstellbarkeit des Irratio-

3 Canetti, *Augenspiel*, 164.

4 So reagiert er beispielsweise auf die positive Aufnahme seines Romans in der Literaturkritik mit der beleidigten Frage, warum keine Rede davon sei, «daß ich aber danach zumindest unter den deutschen Dichtern bisher unterschätzt worden sei» (B I, 504).

5 Hartmut Sommer: *Revolte und Waldgang. Die Dichterphilosophen des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Lambert Schneider, 2011, 72.

6 Vgl. auch Lützel, *Hermann Broch. Eine Biographie*, 66.

7 Die Notizhefte bestätigen, dass es offenbar Musils erster Einblick in Brochs «Absichten» war, vgl. KA, Heft 30/18, Eintrag vom 30. Januar 1930.

8 Er hält Broch z.B. für «sehr begabt», schreibt er Blei am 31. Dezember 1930 (B I, 491).

nalen in der Dichtung befasst⁹ – ein Feld, das Musil in seinen Arbeiten zum *Mann ohne Eigenschaften* und in seinen Essays selbst intensiv bestellte. Corino zitiert auch Brochs Vortrag vom 6. Februar 1931, «Über die Grundlagen des Romans ›Die Schlafwandler‹», der in den literarischen Kreisen Wiens bekannt gewesen sein dürfte.¹⁰ Dort spricht Broch von der wissenschaftlichen «Wendung zum Objekt», d.h. von der Konjunktur naturwissenschaftlicher Methoden und ihren Folgen für metaphysische Fragestellungen: Sie werden aus der Wissenschaft, und laut Broch auch aus der Philosophie, ausgeschlossen, womit ein unbewältigtes Problem besteht: «Aber die Ausschaltung des Irrationalen aus der rationalen Wissenschaftlichkeit kann das Irrationale nicht erschlagen» (KW 1, 728f.). Dieses in Brochs Denken zentrale Problem ist für Musil im *Mann ohne Eigenschaften* und auch schon in den Essays entscheidend; stellvertretend genannt sei hier die «Skizze der Erkenntnis des Dichters», in der Musil 1918 den Erkenntnisbereich der Dichtung komplementär zu dem der empirischen Wissenschaft konstruiert hatte. Zudem kannte er Brochs Werdegang, wusste, dass auch der andere sich mit technischen und wissenschaftlichen Außenseiterqualifikationen auf dem Feld der Literatur profilierte. Bei der Pflege seines öffentlichen Bildes als mathematisch vorgebildeter poeta doctus achtete Musil stets darauf, seine eigenen wissenschaftlichen, außerliterarischen Qualifikationen und Spezialkenntnisse zu betonen. Spätestens durch Bleis Zusendung musste ihm also bewusst werden, dass mit Broch ein weiterer wissenschaftlich und technisch gebildeter Autor an einem parallelen Romanprojekt mit parallelen Interessen arbeitete. Es wäre überraschend, hätte Musil seine sorgsam kultivierten Alleinstellungsmerkmale auf dem Literaturmarkt durch den späten Quereinsteiger Broch *nicht* bedroht gesehen.

Überschneidungen in jenen Punkten, die den Waschzettel, also die Positionierung für die literarische Öffentlichkeit betrafen, waren unübersehbar und werden von Musil im Brief an Blei knapp anerkannt, doch wie verhielt es sich mit einer inhaltlichen Auseinandersetzung? «Gespannt» erwartet Musil «das Technische» bei Broch. Darauf musste Musil schon deshalb gespannt sein, weil es fehlte; Broch machte, wie Musil, in den essayistischen Texten, die auf die Publikation der *Schlafwandler* hinführten, keine im engeren Sinn erzähltechnischen Vorgaben oder Analysen, sondern der Dichtung möglichst abstrakte, großangelegte Zielvorgaben, deren Vokabular er der essayistischen Zeitdiagnose entlieh. Es lohnt sich deshalb, den Besonderheiten dieser Texte, die zwischen Poetik und Selbstvermarktung oszillieren, ein wenig Aufmerksamkeit zu schenken.

Broch bestimmt im ersten von vier Absätzen des sog. «methodologischen Prospekts», wie er Musil wohl vorlag, zunächst einmal «Voraussetzung», «Aufgabe» und «Methode» von Literatur ex negativo über die Wissenschaftsgeschichte:

Der Besitzstand der Literatur [...] umfaßt den ganzen Bereich des irrationalen Erlebens und zwar in dem Grenzgebiet, in welchem das Irrationale als Tat in Erscheinung tritt und ausdrucksfähig und darstellbar wird. Es ergibt sich daraus die spezifische Aufgabe, aufzuweisen, wie das Traumhafte die Handlung bestimmt und wie auch das Geschehen immer wieder bereit ist, ins Traumhafte umzukippen. (KW 1, 719)

9 Corino, *Biographie*, 1030.

10 Corino, *Biographie*, 1031.

Außer der angedeuteten Identifikation eines (fiktionalen) «Traumhaften» in der Literatur mit dem «irrationalen Erleben» der Epoche ist damit noch wenig darüber gesagt, wie Broch sich «methodologisch» vorstellte, die im zeitdiagnostischen Diskurs zirkulierenden Abstrakta in Literatur umgesetzt zu haben. Diese Leerstelle füllt, und zwar genau dann, als der Begriff «Methode» fällt, ein Topos der Darstellung des Undarstellbaren: Möglich sei die Darstellung des Irrationalen/Traumhaften nur deshalb im Medium der Literatur, weil «die dichterische Methode zum Unterschied von der der Wissenschaft nicht mit den Worten vollzogen wird, die tatsächlich niedergeschrieben sind, sondern in der Herstellung einer Spannung zwischen Worten und Zeilen besteht» (ebd.).

Wie solche Spannung beschaffen ist oder «technisch» erzeugt wird, dieses Problem erhellen auch die restlichen Ausführungen des «Prospekts» nicht, sondern wenden sich im zweiten und dritten Absatz, die den Großteil des Textes ausmachen, Strukturmerkmalen der Makroebene zu. Der Roman «zeig[e]» eine historische Entwicklung. Diese Entwicklung umschreibt Broch in Komparativen: Das Traumhafte werde «immer freier», in «je krasserem realen Geschehen» vermische es sich «deutlicher und ungebundener mit dem Irrationalen». Der Roman nun illustriere diese These in seiner Struktur. Die im Komparativ der Beschreibungssprache angelegte Steigerung findet laut Broch ihr literarisches Gegenstück in der Dreigliederung der Abschnitte, die Broch über die Jahreszahl der Handlung mit historischen und sozialen Kontexten assoziiert, sodann in der Zuordnung der Protagonisten Pasenow, Esch, Huguenau und Bertrand zu diesen Abschnitten und schließlich in der Funktion Bertrands als «Symbol dieses ganzen Aufbaus», «Symbol für das Anwachsen des dunklen und traumhaften Elements» (KW 1, 720f.). Pasenow, Esch und Huguenau sind (in jeweils gesteigerter Intensität) auf diese überpersönliche Entwicklung des «Traumhaften» bezogen, und mittels Bertrand soll die Steigerung dann auch in der persönlichen Entwicklung einer einzigen Figur sichtbar werden. Kurz gesagt, besteht die «Methodologie» Brochs in diesem Text darin, eine zeitdiagnostische These auf die Makrostruktur und (Haupt-)Personenkonstellation seines Romans zu projizieren, ohne aber eigentlich mit dieser Interpretation auf die «dichterische Methode» näher als auf das geschichtsphilosophische Modell einzugehen. Die Sprache neigt zu abstrakter Substantivierung im Dienst einer Terminologie, die stark jenen Aufsätzen Brochs ähnelt, in denen er seine Zeitdiagnostik ohne direkten Bezug zu eigenen fiktionalen Texten darlegt. Abstrakte Terminologie und Passivkonstruktionen ebnen die Differenz zwischen dem Modell historischer Entwicklung und der Interpretation einer künstlerischen Fiktion ein; Broch siedelt von vornherein beides auf derselben Ebene an und setzt die Illustrationsfähigkeit der Fiktion für das geschichtsphilosophische Modell – Musils «Technisches» – als nicht weiter erklärungsbedürftig voraus.

Dieser Kunstgriff erlaubt es ihm, bei der Interpretation des eigenen Romans mit dem gleichen Vokabular wie bei der essayistischen Entfaltung seiner Geschichtsphilosophie zu operieren. Folglich erklärt er auch nicht, mit welchen literarischen (Mikro-)Techniken der Roman Beweiskraft für das geschichtsphilosophische Modell gewinnen soll – etwa, wie das «Traumhafte» zur Darstellung kommen kann, wie einzelne Figuren zur Repräsentation überpersönlicher Effekte befähigt werden, oder wie ein Aufbau, der induktiv von diesen einzelnen Figuren ausgeht, auf ein platonisch deduktives Denkmodell zu beziehen ist –, sondern setzt das alles unausgesprochen voraus.

Den Rahmen für die Ausführungen zur Struktur und Personenkonstellation bildet jedoch eine doppelte Evokation von Sagbarkeitsgrenzen, die auch bei Musil ein zentrales poetisches Element darstellen.¹¹ Der Begriff «Methode» taucht im «Methodologischen Prospekt» zweimal auf: im ersten und im letzten Absatz. Und beide Male verbindet Broch diesen Begriff damit, dass er die Darstellung des Nichtdarstellbaren beschwört: zu Beginn mit dem Verweis auf die «Spannung zwischen Worten und Zeilen», und am Ende:

Der Roman bemüht sich, diese choreographische Symmetrie auch in den Nebenfiguren, wie im ganzen Geschehen und in den Stimmungslagen zum Ausdruck zu bringen. Nicht zuletzt auch im Stil, der andererseits wieder von den drei Zeitepochen bestimmt ist. Nebenbei ergab sich hieraus die Notwendigkeit, jeden der drei Teile als abgesonderte Einzelerzählung aufzubauen – es versteht sich, daß die naturalistische, resp. naturalistisch-psychologische Darstellung durch diese *Architektonik, die aber sicherlich wesentlich ist zur Methode des Unausgesprochenen*, nicht leiden durfte. (KW 1, 721; Hervorhebung FS)

Brochs Absichtserklärung liegt immer dann, wenn er von seiner Methode sprechen will, ganz auf der Linie der Modernedefinition Lyotards: «Modern nenne ich die Kunst, die ihre «kleine Technik», wie Diderot sagen würde, darauf verwandte zu zeigen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt.»¹² Nur dass sich Brochs Angabe der konkreten «Technik» hier auf eine «Spannung zwischen Worten und Zeilen» beschränkt. Als «methodologisch» empfand Broch selbst an diesem Text wohl eher die Anwendung von zeitdiagnostischen Abstrakta wie «Wertfiktion», «Werthaltung», «erotische Fiktion», mit denen er sonst die gesellschaftliche Gegenwart analysierte, auf den fiktionalen Text.

Während Broch andernorts, z.B. in der Korrespondenz mit dem Verlag, durchaus auf im engeren Sinn erzähltechnische Aspekte einzugehen bereit war,¹³ gab es für Zeitgenossen wie Musil in seinen öffentlichen Äußerungen kaum etwas dergleichen zu finden. Auch sein Vortrag im Februar 1931 an der Wiener Volkshochschule, den Musil hätte kennen können (und der deshalb ebenfalls bei Corino zitiert wird),¹⁴ wiederholt das Muster auf auffällige Weise: Broch stellt sein geschichtsphilosophisches Modell dar, um die Voraussetzungen für die Literaturproduktion in der Gegenwart zu umreißen; er stellt seiner Zeit die Diagnose, sie könne die dringend nötige Artikulation (und

11 Vgl. Karl Eibl: «Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten». Zur Kontinuität der «Kunstperiode» von Goethe zu Musil. In: *Robert Musil. Untersuchungen*. Hrsg. von Uwe Baur und Elisabeth Castex. Königstein: Athenäum, 1980, 127–138.

12 Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Iser. 2. Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 1994, 193–203, hier 200.

13 Im Werkstattgespräch wird Broch präziser, beispielsweise im Brief an Georg Heinrich Meyer, der beim Rhein-Verlag als Erster das *Schlafwandler*-Manuskript sichtete: In diesem Schreiben fallen Stichworte wie «Naturalismus», «Stil», «Rhythmus», «Assoziationsreihe», die trotz vieler relativierender Konstruktionen einen etwas deutlicheren Einblick davon geben, wie Broch seine eigene Technik analysierte (vgl. Hermann Broch und Daniel Brody: *Briefwechsel 1930–1951*. Hrsg. von Bertold Hack und Marietta Kleiss. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1971, 14–17). Auch gegenüber Daniel Brody ist sich Broch nicht für Technisches zu schade (vgl. etwa Broch und Brody, *Briefwechsel 1930–1951*, 26ff.).

14 Corino, *Biographie*, 1031.

Bewältigung) einer allgemein vorherrschenden Irrationalität nicht (mehr) im Medium der Wissenschaft leisten; er überträgt dies dann als Aufgabe der Literatur, spricht schließlich, als es um literarische Ausdrucksmöglichkeiten geht – also um die Frage, wie denn die Literatur sich dieser Aufgabe annehmen könne –, vom Schweben «zwischen der Mitteilbarkeit und dem Stummen», von der «Ausdrückbarkeit durch Symbole und Ungesagtes» (KW 1, 731) – und belässt es dabei.

Man kann an dieser Stelle festhalten, dass, vor dem Hintergrund so abstrakter Anpreisungen einer geschichtsphilosophischen «Methode» im Roman, Musils Neugier auf «das Technische» bei Broch wohl echt war und jedenfalls mehr als nur die höfliche Interessenbekundung eines Schriftstellers, der von einem Konkurrenzprojekt erfuhr, aber zu diesem Zeitpunkt «noch nicht sonderlich beunruhigt»¹⁵ war. Tatsächlich dürfte sie Ausdruck einer gemeinsamen Konstante in der poetologischen Reflexion sein: In den Texten, die man zur jeweiligen Literaturtheorie oder Poetologie zählen kann, fallen nicht nur bei Broch, sondern bei beiden Autoren die «Absichten» und das «Technische» auffällig auseinander, wobei sich der weitaus größere Formulierungs-, Reformulierungs- und Abgrenzungsaufwand auf der Absichts-Seite konzentriert. Dies bildet eine formale Überschneidung in der Arbeit dieser so verschieden denkenden Autoren und ist vielleicht der Schlüssel zum über die Jahre immer wieder notierten Konkurrenzdenken. Für dieses spielte es kaum eine Rolle, dass die philosophischen Terminologien, die geistesgeschichtlichen Sympathien und die Tonlagen der fiktionalen Texte weit auseinander lagen. Die Konkurrenz war schon durch die Absicht, vor einem gemeinsamen Problemfeld literarische Zeitdiagnose zu leisten und dabei auf «technischem» Weg einen Umgang mit Sagbarkeitsgrenzen in der Literatur finden zu müssen, in der Welt. Dass Broch ähnlich wie Musil vor allem die «Absichten» artikuliert, aber das «Technische» im Ungefahren belässt, wird die Neugier auf Letzteres und auch das Konkurrenzempfinden nicht gemindert, sondern eher gesteigert haben.¹⁶ Wenn Musil auf einem Fragebogen der *Literarischen Welt* zu seiner Arbeitstechnik im September 1928 vermerkt: «Das Determinierende während dieser Vorgänge sind sehr allgemeine Absichten; die konkrete Ausstattung der Szenen und Charaktere hängt von ihnen ab» (GW II, 945), so könnte damit zugleich die besondere Art und Weise bezeichnet sein, wie Broch und er sich mit theoretischen Texten auf dem literarischen Feld positionierten: indem sie ein großes, weltgeschichtlich verankertes Panorama literarischer «Absichten» zeichneten, indem sie eine kulturelle Problemlage erörterten, aber vergleichsweise wenig Verbindungen zum literarischen Text konkretisierten. Dieses Verfahren war auch unter denjenigen «gelehrten» Schriftstellern nicht selbstverständlich, die ebenfalls Zeitdiagnose betrieben: Döblin etwa, dessen Modernitätsbegriff durchaus ähnlich angelegt war, der seinen Habitus als Psychiater ähnlich kultivierte wie Musil den seinen als Mathematiker, der mindestens ebenso vehement gegen Formelhaftigkeit und für Erneuerung des zeitgenössischen Romans polemisierte, setzte sich deutlich programmatischer und kleinteiliger mit literarischer Technik auseinander und beschrieb detailliert den dichterischen «Produktions-

15 Corino, *Biographie*, 1029f.

16 Zu den erst später voll entfalteten, unterschiedlichen Techniken der Annäherung an diese Sagbarkeitsgrenzen vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

prozeß»¹⁷. Thomas Mann, der schnellere und erfolgreichere Konkurrent, der mit dem *Zauberberg* früh daran gewesen war, das Feld des modernen Weltanschauungsromans zu beackern,¹⁸ entfaltete anhand dieses Romans seine poetologischen Vorstellungen vom nach Vorbild der Musik symbolisch «gesteigerten» realistischen Roman. Broch und Musil hingegen schien es wichtiger, um die Aufmerksamkeit des literarischen Publikums zu bannen, öffentlich dafür zu werben, *auf welchen Fragen* ihre Literaturbegriffe beruhten, als dafür, *mit welchen Mitteln* diese Fragen zu beantworten waren.

Wo auf dieser Ebene – der essayistischen Zeitdiagnose im Habitus eines erkenntnistheoretisch interessierten poeta doctus¹⁹ – um die Gunst des Publikums geworben wird, wird literarische Konkurrenz vorverlagert, vom Romantext auf die diskursiven Analysen der Gegenwart, die ihn begleiten und vorbereiten. Die Essayistik dieser beiden spezifisch modernen poetae docti wird also zum Wettstreit darüber, jene Fragen zu formulieren, deren Antworten (nur) der literarische Text geben soll.

Es ist deshalb bezeichnend, dass die Konkurrenz anhand zweier essayistischer Texte eskalierte, aber erst, als die Romantexte schon erschienen waren.

2.2 Poetologische Begriffsbildung

Hier bietet sich ein Vergleich an, den Musil im ominösen Plagiatsstreit mit Broch selbst gesucht hat, der in der Forschung aber kaum nachvollzogen wird.²⁰ An diesem Streit überrascht in erster Linie die Tatsache, dass er sich anlässlich zweier äußerst unterschiedlicher Aufsätze entzündete, bei deren Lektüre sich Gedanken an ein Plagiat nicht aufdrängen. Gerade daran lässt sich aber ein Kernproblem einer jeden Gegenüberstellung dieser beiden Autoren ausleuchten: die Tatsache, dass sie einerseits von Unterschieden im Denken getrennt und andererseits vereint waren durch Überschneidungen in ihren Interessen und in den poetologischen Problemstellungen, auf deren Ebene sich ihre Konkurrenz abspielte (und, wie das Beispiel zeigt, eskalieren konnte). Der Vorfall ist

17 Vgl. etwa im Dezember 1928 «Der Bau des epischen Werks»: Alfred Döblin: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten: Walter, 1989, 233.

18 Vgl. Marcel Schmid: *Zauberbergischer Prototyp. Davos, der Roman und die Lebensreform*. In: *Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900*. Hrsg. von Thorsten Carstensen und Marcel Schmid. Bielefeld: transcript, 2016, 209–229.

19 Vgl. Michael Roesler-Graichen: *Poetik und Erkenntnistheorie. Hermann Brochs «Tod des Vergil» zwischen logischem Kalkül und phänomenologischem Experiment*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994, 54: «Durch die Herausforderung des Machschen Positivismus sowie des späteren logischen Empirismus stellt sich für die «Erkenntnis-Dichter» zu Beginn dieses Jahrhunderts die poeta-doctus-Problematik in einem neuen Licht dar. Da das rational Erfassbare gleichsam der Jurisdiktion der wissenschaftlichen Weltauffassung unterstellt war, sahen sich die Dichter auf das Gebiet des Irrationalen (oder Nicht-Rationalen) zurückgedrängt.»

20 Eine wichtige Ausnahme ist Birgit Nübel: *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin: De Gruyter, 2006, 435–439. Auch sie endet aber knapp mit dem Hinweis auf «fehlende[] Übereinstimmung» (ebd., 438f.).

geeignet, sowohl die persönlichen Animositäten als auch die «geistigen Wahlverwandtschaften»²¹ sichtbar zu machen.

Die Quellenlage für den eigentlichen Vorfall ist dünn. Nicht erhalten ist sein Auslöser, Musils Brief von Ende August 1933, in dem er vermutlich Vorwürfe gegen Broch erhebt; erhalten sind lediglich Brochs Antwort vom 2. September, Musils Replik vom 15. September und eine Notiz im «Tagebuch» Musils. Aufgrund ihrer Anschaulichkeit seien diese Quellen hier vollständig zitiert.

Broch an Musil am 2. September 1933:

Sehr verehrter Herr Dr. Musil!

Nachdem ich mich nunmehr von meiner Verblüffung erholt habe, bin ich zu dem Entschluß gekommen, die Dinge auszusprechen wie sie sind, so weit dieses Ranke'sche Prinzip überhaupt zu befolgen ist: An und für sich ist Ihr Brief, verehrter Herr Doktor, nämlich unbeantwortbar. Denn der kaum versteckte Vorwurf, ich hätte Ihren Namen verschwiegen, um meine eigene Wirkungsmöglichkeit zu sichern oder zu vergrößern, ist – sagen wir es offen – einfach ungeheuerlich. Es fehlt nur noch der Verdacht des Plagiats. Hielte ich mich an Konventionen und an die sogenannte «Würde», so hätte ich jenen Anwurf stillschweigend einzustecken und es dabei bewenden zu lassen.

Ich habe aber die Ehre, Ihre militante Art seit Jahren zu kennen, und die verehrungsvollen und freundschaftlichen Gefühle, die ich Ihnen gleichfalls seit Jahren entgegenbringe, werden sich, wie immer Sie sich zu mir einstellen, nicht ändern. Es ist also kein schuldbeußerter Rechtfertigungsversuch, wenn ich Ihnen sage, daß mir meine Wirkungsmöglichkeit ziemlich egal ist, insbesondere weil ich überzeugt bin, daß es eine solche überhaupt nicht mehr gibt. Aber selbst wenn sie es gäbe, so hätte ich wahrlich niemals daran gedacht, zu Ihnen in irgend eine Konkurrenz zu treten: mein Respekt vor Ihnen billigt Ihnen von vorneherein die weitaus umfassendere Wirkungsgroße zu, und es war stets eine Freude, dieser dienen zu können. In dem Vortrag, der dem ominösen Aufsatz vorangegangen ist und der durch sein verengtes Thema («Weltbild des Romans») die gegebene Veranlassung dazu war, habe ich kein Werk der gesamten Romanliteratur so oft und so eingehend zur Illustrierung der Vortragsthese herangezogen, wie eben den «Mann ohne Eigenschaften». Und ich bedauere zutiefst, daß die jetzigen eingeschränkten Publikationsverhältnisse das weitere repräsentative Eintreten für das Werk so sehr erschweren.

Angesichts dieses Sachverhaltes war also meine Verblüffung über Ihren Brief beträchtlich, sie ist, wie alles, was ich hier sage, absolut wörtlich zu nehmen. Was Sie mit Ihrem Brief meritorisch meinten, war mir durchaus undurchschaubar. Erst später dämmerte mir, daß meine Kenntnis Ihres Oeuvres eine Lücke aufweist und daß vielleicht in dieser Lücke das reale Substrat Ihrer Anwürfe stecken könnte: Sie haben vor etwa zwei Jahren einen Aufsatz in der Neuen Rundschau gehabt, den ich wohl zu lesen begonnen habe, aber niemals zu Ende las, einfach deshalb, weil irgendjemand das Heft weggenommen und nicht mehr zurückgegeben hat. Solche Dinge passieren bekanntlich; man vergißt sie, und schließlich versendet die ganze Angelegenheit.

21 Hans-Georg Pott über den anderen großen Konkurrenten Musils, Thomas Mann (Pott, *Kontingenz und Gefühl*, 83).

Nun ist es zwar eine persönliche Blamage für mich, daß ich Ihren Aufsatz nicht kenne, und wenn auch geistige Erkenntnisse ihren Wert bloß aus dem Gesamtzusammenhang, in dem sie stehen, beziehen und nicht von einer patentamtlichen Priorität abhängig sind, so ist meine Ignoranz solcher vorhandener Priorität für mich jedenfalls viel peinlicher als für Sie, und wenig Trost ist es, daß auch die Infinitesimalrechnung an zwei Punkten der Erde zugleich erfunden worden ist. Andererseits ist freilich nicht zu verlangen, daß ich im Zuge meiner werttheoretischen Arbeiten (die überdies seit etwa zehn Jahren abgeschlossen sind – mea culpa, daß sie nicht schon längst publiziert wurden –) jetzt Quellenmaterial in einem Aufsatz von Ihnen vermuten sollte, dies umsoweniger als unsere philosophischen Anschauungen, soweit ich diese beurteilen kann – Sie konstatieren dies ja übrigens gleichfalls – diametral entgegengesetzte sein dürften. Ich habe es als Mangel empfunden, daß mir in dem Aufsatz die Hinweise auf andere Werttheorien von der Redaktion des Raumes halber gestrichen worden sind, ich habe es als Mangel empfunden, daß ich mich mit Kierkegaard (und in diesem Zusammenhang mit Heidegger) nicht auseinandersetzen konnte, denn die Theorie vom Nichts als definitorischer und dialektischer Grundlage aller Wertsetzung hätte dies erfordert. Und ich habe es als Mangel empfunden, daß es mir nicht möglich war, mich eingehend mit der materialen Wertethik abzugeben. Aber daß ich theoretische Grundlagen in einer Ihrer Arbeiten hätte finden können, das habe ich wahrlich niemals in Betracht gezogen.

Es versteht sich, daß ich mir jetzt jenen Aufsatz, der damals von Ihnen in der Rundschau publiziert worden ist, besorgen werde. Sollten Sie aber mit Ihrem Brief nicht diesen gemeint und ich eine andere Stelle Ihres Arbeitsgebietes übersehen haben, so wäre ich Ihnen für einen Hinweis verbunden. Inzwischen begrüße ich Sie als

[...]. (KW 13/1, 252–254)

Musil an Broch am 15. September:

Sehr geehrter Herr Broch!

Ich bitte Sie, meinen verbindlichen Dank für Ihre freundlichen Aufklärungen entgegenzunehmen, obgleich ich leider fürchte, daß wir bis auf weiteres verschiedener Meinung bleiben müssen. Ich möchte übrigens hervorheben, daß mein Einwand nach Wissen und Willen nichts in sich schloß, was die Selbständigkeit und den Wert Ihrer Arbeit beeinträchtigen sollte.

Mit den besten Empfehlungen

Ihr hochachtungsvoll ergebener

[...]. (B I, 583f.)

Und Musil in einem undatierten Notizbucheintrag:

Broch: Anlehnung. Wenn man sich an eine Mauer lehnt, hat der ganze Anzug weiße Flecken. Ohne daß es Plagiat wäre. (KA, Mappe VIII/5, 58)

Diese Quellen genügen, um nachzuvollziehen, um welche Texte es in der Auseinandersetzung ging. Gemeint waren Metatexte der Romane: Musils Essay «Literat und Literatur» (erschieden in der *Neuen Rundschau* im September 1931) – so versteht es zumindest Broch und wird von Musil darin nicht berichtigt – und Brochs Aufsatz «Das Böse im Wertsystem der Kunst» (erschieden am gleichen Ort im August 1933). Sie zeigen außerdem, dass Broch konsterniert und mit angriffslustiger Betonung der Verschiedenheit der Denkweisen reagierte. Als geschmeidiger Briefschreiber brachte Broch Musil im Gegenzug nicht nur seine Verehrung und Bestürzung zum Ausdruck, sondern er betonte auch seine intellektuelle Unabhängigkeit und brachte in formvollendeter Höflichkeit Musils Geltungsbedürfnis schwere Hiebe bei: Nachdem er Musil seiner unverändert «verehrungsvollen und freundschaftlichen Gefühle» versichert hat, betont Broch, Musils Aufsatz überhaupt nicht zu kennen und überdies für sein eigenes Thema auch für irrelevant zu halten, zumal ihre Ansichten ganz entgegengesetzt seien. Er fährt fort, Namen aufzuzählen, die ihm im Kontext seines Aufsatzes wichtiger erschienen als der Musils: Kierkegaard, Heidegger, Max Scheler.

Als versteckter Stich wird besonders die eigentlich versöhnlich klingende Bemerkung gelten müssen, Broch habe im Aufsatz «Das Weltbild des Romans» eingehend den *Mann ohne Eigenschaften* gewürdigt. Nun hatte Broch dort in der Tat Musils Roman zur Illustration seiner These herangezogen. Diese These fiel aber wenig schmeichelhaft für den *Mann ohne Eigenschaften* aus. Zwar nennt Broch den Roman als Vertreter des neuen, «rationalen Romans» (KW 9/2, 111) und einen «grandiosen Versuch» (KW 9/2, 108), benutzt ihn aber gerade als Beispiel für Romandichtung, die den alten Mustern des «Heldenepos» (KW 9/2, 100) verhaftet bleibt – Ulrich ist der «an Geistigkeit alles überragende» Held und läßt deshalb, so Broch, auf herkömmliche (impliziert: veraltete) Art zur Identifikation ein (KW 9/2, 100). Die These, für die Broch Musils Roman heranzieht, lautet, dass die zeitgenössischen Romane ihrer Aufgabe nicht mehr gewachsen sind, «jene umfassende Absolutheit zu erreichen, deren der Mensch bedarf» (KW 9/2, 113). In Brochs Interpretation bleibt Musil mit seinem Roman bei der rationalen Erfassung der Welt stehen, ohne die Aufgabe anzunehmen, auch die «metaphysischen Bedürfnisse zu befriedigen» und den «neuen Roman» zur Orchestrierung einer «rational-irrational[e] Polyphonie» zu nutzen (KW 9/2, 117).

Trotz dieser Differenzen, auf die Broch mit seinem Brief (teils offen, teils versteckt) hinweist, wird deutlich, dass Musil den Fall dennoch nicht als erledigt betrachtete: Privat griff er Brochs Formulierung vom «Plagiat» auf (die, so darf man schließen, in Musils erstem Brief nicht gefallen war) und beharrte darauf, Brochs Text sei immerhin in «Anlehnung» an seine eigenen Ideen entstanden. Warum? Um dieses Beharren verstehen zu können, ist ein Blick in die Texte geboten, der bislang kaum konsequent versucht worden ist.

«Literat und Literatur»

Musils Aufsatz «Literat und Literatur» stellt eine eigentümliche Mischung dar. Zum einen ist der Essay ein Gelegenheitstext zum Geburtstag Franz Bleis, zum anderen betreibt Musil darin, vor allem gegen Ende, eine ebenso abstrakte und umfassende Poetologie, wie Broch dies 1930/31 in seinen Begleittexten zu den *Schlafwandlern* und dann

1933 im inkriminierten Aufsatz in der *Neuen Rundschau* tut. Musil wägt hier ab, auf welchen Eigengesetzlichkeiten die Autonomie des literarischen Feldes beruht, wie sich die zeitgenössischen Schriftsteller dazu verhalten und welche Differenzen zwischen einem idealen Literaturbegriff und der literarischen Praxis seiner Gegenwart liegen. Das Ergebnis dieser Kombination ist eine Verteidigung und Neufassung des unter Beschuss stehenden poeta-doctus-Modells, legitimiert mit Dichtungsgesetzen, die Musil aus seinen Kenntnissen der experimentellen Psychologie ableitet.

Zunächst greift er, deutlich auf den Jubilar Blei und dessen öffentliches Image bezogen, das «Leitthema in der Selbstverteidigung gerade der deutschen poetae docti des 20. Jahrhunderts»²² auf, den vermeintlichen Gegensatz zwischen «Dichtung» und «Literatentum» (GW II, 1203). Damit verfolgt er ein zweifaches Ziel: zum einen die Rehabilitierung eines in Verruf geratenen Begriffs, zum anderen dessen Reformulierung vor dem Hintergrund aktueller Dichotomien. Er unternimmt den Versuch einer alternativen Neubestimmung, um das Lebens- und Schreibmodell des «Literaten» als zeitgemäßes Drittes zwischen dem «Gefühlsmenschen» und dem «Intellektuellen» neu zu bestimmen und gleichzeitig aufzuwerten. Wie häufig bei Musil, vollzieht sich diese Aufwertung des Mittelwegs in genau kalkulierten Schritten. Im ersten Schritt formuliert er die zwei Extrempositionen, die er als ungenügend verwerfen will, und schreibt sie Stimmen des zeitgenössischen Diskurses zu – dies ist der für viele von Musils Texten, und für nahezu alle seine Essays, zentrale Kunstgriff: eine «doppelte Ablehnung»²³, um letztlich ein Drittes stark zu machen.

Musil markiert zunächst Begriffe und Konzepte, von denen er sich im Rahmen dieser doppelten Ablehnung distanziert, als Objektsprache, die sich einer sozialen Gruppe zuweisen lässt. Im zweiten Schritt wird anschließend ein neuer, besser treffender Begriffsvorschlag zur Aufhebung der unfruchtbaren Dichotomie mehr angedeutet als definiert. – In «Literat und Literatur» besteht nun die Dichotomie aus zwei konkurrierenden Modellen der schriftstellerischen Arbeit. Da ist zum einen der unschöpferische Verwalter der literarischen Tradition, der «Mensch aus zweiter Hand», bei dessen literarischen Produkten ein «Mißverhältnis zwischen eigener Leistung und Kenntnis fremder» (GW II, 1204) vorliegt. Musil zitiert hier in Andeutungen eine grundsätzliche Kritik am Modell des poeta doctus, die auch seine eigene «Marke» essayistischen Erzählens trifft: der Vorwurf, trockenes Wissen gegenüber poetischer Kreativität zu bevorzugen ist ihm selbst nicht fremd und verweist auf sein eigenes Ringen mit dem «Erzählen».²⁴

Die Selbstverteidigungsstrategie besteht nun nicht darin, das Phänomen zu leugnen, sondern den Begriff «Literat» aufzuspalten: «Literat in üblem Sinne» nennt er den Typus, gegen den sich das von ihm zitierte «Scheltwort» (GW II, 1203) richtet und von dem ein «Literat im richtigen Sinn» zu unterscheiden sei. Zu diesem kommt er später. Zunächst umreißt er das modische Gegenmodell zum «Literaten», nämlich den «Dich-

22 Wilfried Barner: Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Hrsg. von Richard Brinkmann und Jürgen Brummack. Tübingen: Niemeyer, 1981, 725–752, hier 733.

23 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 127.

24 Vgl. weiter unten 3.1 auf Seite 59.

ter», der angeblich nicht im Rahmen einer literarischen Tradition arbeitet, sondern aus Intuition und Genie heraus. Für Musil ist er eine Schimäre, ein modisches Schlagwort des Literaturbetriebs. Musil vertritt dagegen mit «Literat im richtigen Sinn» einen Begriff von traditionsabhängiger literarischer Produktion, der mit seinen Mechanismen von Ausdifferenzierung und Autonomie auf Bourdieus «Feld» und «Habitus» und auch auf Luhmanns «System» vorausweist: Literatur erlangt ihre Eigengesetzlichkeit für Musil durch soziale Differenzierung. Vor allem aber macht er damit Anleihen beim Zeitgenossen Max Weber und seinem Begriff ausdifferenzierter sozialer Teilsysteme. Diese Referenz teilt er sich mit Brochs «Werttheorie».²⁵ Unter diesen Bedingungen kann nicht der einzelne «Dichter» als individuelles Genie Unabhängigkeit vom literarischen System erlangen, sondern lediglich das literarische System Autonomie von anderen Systemen erarbeiten.²⁶

[E]s gibt keine angemessene Erklärung und Beschreibung dieses Vorgangs der literarischen Tradition, von dem sich bestimmt sagen läßt, daß auch der unabhängigste Schriftsteller nichts hervorbringe, was sich nicht fast restlos als abhängig von Überlieferungen der Form und des Inhalts nachweisen ließe, die er in sich aufgenommen hat, was aber andererseits, wie es scheint, seiner Ursprünglichkeit und persönlichen Bedeutung gar keinen Abbruch tut. [...] Es wird also an der schönen Literatur der sonderbare Zustand sichtbar, daß das Allgemeine, Kontinuierliche und der persönliche Beitrag des einzelnen sich nicht voneinander trennen lassen, wobei weder das Kontinuum ein anderes Wachstum als das des Umfangs gewinnt, noch das Persönliche eine feste Stellung, und das Ganze aus Variationen besteht, die sich ziellos aneinander legen. (GW II, 1207)

Es scheint, dass Musil mit dem Vorwurf der «Anlehnung», den er später gegen Broch erhebt, gerade dieses Konzept literarischer Entwicklung im Wechselspiel von Individuum, Kollektiv und System auf der Ebene der privaten Konkurrenz anwendet: kein Plagiat und doch abhängig – Ursprünglichkeit und doch «Anlehnung». Die Vorstellung eines von der literarischen Überlieferung unabhängigen, intuitiv schaffenden Dichters ist auf der Basis eines solchen impliziten Systemgedankens jedenfalls unsinnig. «Originale» bilden kein System und bleiben daher kontingent:

Eine Literatur, die nur aus Originalen bestünde, wäre keine Literatur, aber auch die Originale wären nicht originell, da sie sich doch immerhin zu etwas Literaturähnlichem versammeln ließen, und noch dazu in einer dumpfen und unbestimmten Weise. (GW II, 1208)

Vor dem Hintergrund dieser Konzeption hat Musils normativer Literaturbegriff ein klares Feindbild. Besonders suspekt sind ihm diejenigen «Persönlichkeiten», die immer

25 Vgl. zu (unmarkierten) Weber-Referenzen bei beiden Autoren Manfred Durzak: *Hermann Broch. Überarb. Neuausg.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, 60; Nübel, *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, 435.

26 Oliver Pfohlmann stellt Musil in seiner Einführung als Vertreter der Kunstautonomie vor, weil er im Rahmen der Diagnose sozialer Interdependenz für eine gestärkte Stellung der Literatur gegen den Zugriff von Politik und Religion eintrat (Oliver Pfohlmann: *Robert Musil.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012, 122f.). Vgl. auch Amann, *Robert Musil – Literatur und Politik*, 113.

noch «einen rentablen Gebrauch von dem Nimbus» (GW II, 1207) des Originalgenies machen und von ihren Fans gegen bloße «Literaten» ausgespielt werden. Musil verspottet Walter von Molo, den ehemaligen Präsidenten der Schriftstellervertretung in der Preussischen Akademie der Künste,²⁷ als «eine Art Seher, dem Dämonen beim Schaffen beistehn», und persifliert die verbreitete Vorstellung vom intuitiven Dichter als «eine Natur [...], eine starke oder ursprüngliche, die irgendwie kraft ihrer selbst die große Natur der Menschheit erkenne und dem Leben gleichsam aus dem Euter trinke» (GW II, 1209). Mit ähnlichem Misstrauen haben andere «gelehrte» Zeitgenossen, Thomas Mann und Alfred Döblin etwa,²⁸ sich von Autoren distanziert, bei denen es angeblich «sprudelt» bzw. «Funken regnet». Auch Max Webers Kritik am George-Kreis, dem Musil ebenfalls kritisch gegenüberstand, schlägt in diese Kerbe.²⁹

Für Musil sind solche «Originalgenies» aber nicht nur zweifelhafte Gestalten des zeitgenössischen Kulturbetriebs, deren pathetische Selbstdarstellung sich mit Spott kontern lässt, sondern sie sind auch Symptom eines bedeutenderen, systematischen Mangels. Dieser offenbare sich in der «Vorstellung», die «man» sich «historisch» vom Dichter, seiner «Originalität» und «Intuition» mache (GW II, 1208f.). Mit dieser Argumentation geht die Kritik von den Personen, die dem «falschen» Künstlerideal nachstreben, auf die Gesellschaft über, die es ausgebildet hat.³⁰ So sind die «originellen» Dichter bei Musil nicht nur Spottfiguren, sondern sie befinden sich auch in der fragwürdigen Gesellschaft politischer Lager und weltanschaulicher Sekten.

Dieser Befund ist von entscheidender Bedeutung für die vorliegende Untersuchung: Der vermeintlich intuierende Dichter ist bei Musil ein falsches Künstlerideal im Kulturprogramm *literaturfremder* Milieus, die aus einer antiintellektuellen Haltung heraus ideologische und weltanschaulich vorgeformte Dichtung alimentieren. Auf diese Weise setzt Musil sich also nicht nur mit dem Begriff vom «Dichter», sondern auch mit dem ganzen Literaturbetrieb auseinander, in dem er umfassende antiintellektuelle «Bestre-

27 Vgl. Wolf, Zwischen Diesseitsglauben und Weltabgewandtheit, 209–212.

28 Vgl. die Hinweise bei Barner, Poeta doctus, 731f.

29 Florence Vatan: Beruf: Entzauberer? Robert Musil und Max Weber. In: *Terror und Erlösung: Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*. Hrsg. von Hans Feger, Hans-Georg Pott und Norbert Christian Wolf. München: Fink, 2009, 65–91, hier 73.

30 Das dieser essayistischen Argumentation verwandte literarische Verfahren in Musils fiktionalen Texten hat N. C. Wolf mit Bourdieus «Habitus» am *Mann ohne Eigenschaften* untersucht, «dessen zahlreiche Einzelfiguren jeweils auf spezifische Existenzbedingungen zurückführbar sind, die sich dann in ihren unterschiedlichen Habitus als «generative Formeln» niederschlagen und im Medium des literarischen Textes klar unterscheidbare und wiedererkennbare Formen von sozialer Praxis hervorbringen» (Wolf, *Kakanien*, 330). Mit der Würdigung dieser literarischen Technik auch in den Essays geht übrigens das Problembewusstsein einher, dass Musils (und auch Brochs) Aufsätze nur bedingt eigenständige Epistemologie sind und die wissenschaftliche Terminologie vielfach brechen und instrumentalisieren: «Die eigenständige, ästhetisch-narrativ geformte Philosophiekritik bei Mann, Broch und Musil besteht vielfach darin, die begrenzte Leistung, den reduktiven Charakter, die internen Paradoxien oder Widersprüche bzw. die idealisierenden Prämissen erkenntnistheoretischer Argumente herauszustellen» (Dittrich, *Glauben, Wissen und Sagen*, VI). Dem entspricht das hier gewählte Verfahren, «relevante Strukturmuster» (ebd., 25) zu identifizieren und zu vergleichen.

bungen» (GW II, 1208) identifiziert: die Unterordnung der Literatur unter ein heteronomes Programm, das Schreiben im Dienst der Weltanschauung.

So braucht man zum Beispiel nur, statt nach Originalität als einer Eigenschaft der Leistung, nach Individualität als der ihr entsprechenden Eigenschaft des Urhebers zu fragen, und sieht sich sogleich an jene äußerste Einschränkung, wenn nicht Leugnung des Individuellen erinnert, die heute zum Kunstprogramm aller politischen Parteien gehört und mit der Unterordnung der Literatur unter eine fertige ›Weltanschauung‹ verbunden ist. In diesem Zugriff sind die untereinander feindlichen politischen Lager einig, und wenn sich in ihm ursprünglich auch nur der natürliche politische Herrschaftsanspruch ausdrückt, ebenso wie manches wahrscheinlich als eine berechtigte Gegenbewegung auf die verdorbenen Bildungsbegriffe des Liberalismus verstanden werden kann, so offenbart sich in der mühelosen Ausdehnung dieser ›Politisierung‹ doch nichts so sehr wie die Schwäche und Anfälligkeit des Literaturbegriffes selbst, der beinahe widerstandslos zum Objekt des politischen Willens wird, weil er in sich selbst keine Objektivität hat. (GW II, 1208)

Mit dem Beispiel des ›politischen Herrschaftsanspruchs‹ in der Literatur steuert Musil den Text auf seinen theoretischen Kern hin, der einen Angelpunkt für den Vergleich mit Brochs Vorstellungen von ›Wertsystemen‹ bietet. Was demgemäß bei allen Versuchen, Dichtung fremden Zwecken dienstbar zu machen, auf der Strecke bleibt, ist die Literatur als autonomes System. Dies gilt sowohl für die weltanschauliche Indienstnahme als auch für literarische Bewegungen wie (historisch) den Impressionismus und (gegenwärtig) die Neue Sachlichkeit: In allen diesen Fällen, kritisiert Musil, wird eine externe Norm für die literarische Produktion wirksam – sei das eine weltanschauliche Überzeugung, ein politisches Ziel oder die Vorstellung einer idealen Dichterpersönlichkeit. An die Stelle dieser falschen Leitgedanken setzt Musil nun als eigenen Gegenentwurf ein Konzept vom autonomen ›geistige[n] System der Literatur‹, das sich bei ihm als eine mit wissenschaftlichem Wissen angereicherte Form der Kunstautonomie darstellt:

Durchaus nicht intelligenzfeindlich, wie es der Impressionismus wenigstens in seiner Wirkung war, im Gegenteil, zeitungsmäßig intellektuell, durchaus nicht subjektiv und die Persönlichkeit verzärtelnd, im Gegenteil, ganz mit der Gebärde der Sachlichkeit, vernachlässigt diese objektive Daseinsreportage [der Neuen Sachlichkeit] trotzdem das gleiche, was schon die subjektive Erlebnisreportage des Impressionismus außer acht gelassen hat, daß es keinen Tatsachenbericht gibt, der nicht ein geistiges System voraussetzt, mit dessen Hilfe der Bericht aus den Tatsachen ›geschöpft‹ wird. Dieses geistige System war damals ersetzt durch einen vagen Begriff der Persönlichkeit, diesmal kann es das der Zeitung sein, es kann auch aus einer politischen Absicht bestehn, es kann sich mit einigen einfachen ethischen Grundsätzen begnügen, wie es einst die Gruppe der ›Naturalisten‹ tat, jedenfalls ist es heute so wenig wie einst das geistige System der Literatur, und so wechselt der Unglaube an dieses mit den Jahren bloß seinen Ausdruck. (GW II, 1210)

Hinter den literarischen Texten seiner Zeitgenossen steht also, so Musil, das System, mit der sie aus den Realien geschaffen werden, selbst dann, wenn ihre Urheber mit

dem Anspruch auftreten, modern, unmittelbar und objektiv zu arbeiten – seien das nun Blut-und-Boden-Autoren, Impressionisten, Expressionisten oder die Vertreter der Neuen Sachlichkeit, die Musil hier alle auf einmal aburteilt.³¹ Sie verfallen sämtlich dem Verdikt, heteronom kontaminierte Literatur zu produzieren, indem sie z.B. Normen der «Persönlichkeit», der «Zeitung» oder der Politik in die Literatur tragen. Dem entgegen steht Musils eigene normative Ambition, Literatur nach dem «System der Literatur» selbst zu schaffen. Freilich bleibt aber genau dieses vorerst eine terminologische Leerstelle.³² Er hat sich damit zunächst nach allen Seiten gegen heteronome Übergriffe auf die Literatur abgegrenzt, bevor er darangeht, seine Vorstellungen von den Normen autonomer Literatur zu präzisieren.

Um seine Vorstellung vom System Literatur konturieren zu können, greift Musil nun weit aus. Die letzten drei Abschnitte des Textes gehen den weiten Weg zum «innerste[n] Brunnen einer Literatur», lies: Lyrik, sowie zu den «primitiven Hymnen und Ritualen», um Gesetzmäßigkeiten des autonomen Systems Literatur zu belegen; der Text löst sich an dieser Stelle endgültig vom Anlass der Geburtstagswürdigung und wird Poetologie.³³ An der Gattung der Lyrik lassen sich für Musil folgende drei Thesen über Literatur «an sich» besonders klar zeigen:

1. Die Rezeption eines literarischen Textes im Vergleich mit der Rezeption eines nichtliterarischen Textes führt «nicht so sehr ein sinnliches Erlebnis» herbei «wie eine der Logik entzogene Veränderung des Sinns» (GW II, 1212). Ein echter literarischer Text in Musils Verständnis wird also nicht an seiner affektiven Wirkung, sondern an seinem Potential zur Sinnstiftung identifizierbar.
2. Diese besondere Sinnstiftungsfunktion des literarischen Textes verdankt sich seiner «Übersummativität», einem literarischen Emergenzphänomen, das Musil gestalttheoretisch schildert. Der echte literarische Text ist mehr als die Summe seiner Teile: «Es erhält nicht nur der Satz seine Bedeutung aus den Worten, sondern auch die Worte gewinnen die ihre aus dem Satz, und ebenso verhält es sich mit Seite und Satz, Ganzem und Seite» (GW II, 1213).
3. Für Musil gibt es eine Skala, die von «eindeutig» bis zu «nicht eindeutig» durch Sprache bezeichnbaren Gegenständen verläuft. Dieser Skala von Gegenständen entspricht im sprachlichen Ausdruck eine Skala von Sprachen, auf der sich Wissenschaftssprache, dichterische Sprache usw. einordnen lassen. Diese Skala verläuft von formalen Sprachen³⁴ bis zum pathologischen Affektausdruck ohne «Mitteilungswert» (GW II, 2014). Dichtung ist für Musil also nichts der Wissen-

31 Zu Musils Kritik an den literarischen Moden seiner Zeit vgl. auch Wolf, *Zwischen Diesseitsglauben und Weltabgewandtheit*, v.a. 197ff.

32 Dieses Begriffsproblem ist bei Musil eng verbunden mit einer erklärt induktiven Herangehensweise an Fragen der Poetologie. Vgl. seinen vorangehenden Hinweis: «Die schöne Literatur [...] hat keine Logik, sondern besteht nur aus Beispielen für ein geheimes Gesetz oder Chaos» (GW II, 1206).

33 Beda Allemann hat diese Abschnitte des Essays denn auch als «in sich geschlossene Einheit» in seinen Band zur *Ars Poetica* aufgenommen, vgl. Beda Allemann, Hrsg.: *Ars poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, 181.

34 Musil interessierte sich, wie unten noch genauer zu behandeln sein wird, für den Wiener Kreis und

schaft vollständig Inkommensurables, denn sie ist wie die Wissenschaft ein ihrem Gegenstand angemessenes Ausdruckssystem.

Als Zwischenfazit aus diesen Thesen hält Musil fest, «daß das zentrale Geschehnis im Gedicht das der Sinngestaltung ist und daß diese nach Gesetzen erfolgt, die von denen des realen Denkens abweichen, ohne die Berührung mit ihnen zu verlieren», wobei sich in der Dichtung «das ›profane‹ Denken so mit einem ›irrationalen‹ vermengt, daß keines von beiden ihr eigentümlich ist, sondern gerade die Vereinigung» (GW II, 1215f.). Die Figur der «Vereinigung» schlägt rhetorisch den Bogen zu den Kategorien der einführenden Polemik. Weder in pedantischer Zitatkunst liegt das eigentliche «geistige System» der Literatur noch im irrationalen Raunen des weltanschaulich gebundenen «Dichters», sondern in einem rational-irrationalen Mischdenken, das laut Musil allein in der Lage sei, genuin literarische Gegenstände zur Sprache zu bringen. Damit relativiert er auch die Vorstellung von vergangenen goldenen Zeitaltern, die «sich ideologisch auf einer ruhigen Höhe fühlen», das heißt: nicht in einem vielstimmigen ideologischen Pluralismus diskursiv umkämpft wurden, und dadurch angeblich eine besonders «reine Art von Schönheit des Gedichts» hervorbringen konnten (GW II, 1216). Musil schränkt diesen Glauben an eine ideale Vergangenheit, in der die Kunst sich an verbindlichen und klaren Normen orientieren konnte (ein Glaube, dem Broch anhängt), zugunsten einer Vorstellung von der «Durchdringung rationaler und irrationaler Elemente» (GW II, 1217), die allenfalls historisch mal mehr in Richtung der einen, mal mehr in Richtung der anderen «Elemente» tendieren könne, ein.

In einem letzten Schritt präzisiert Musil die für seine Vorstellung literarischer Kunstautonomie zentralen Begriffe von «Form» und «Inhalt» mit dem Begriff der «Gestalt». Seinen Gestaltbegriff entnimmt er im Wesentlichen seinen Studien in der experimentellen Psychologie am Berliner Psychologischen Institut Carl Stumpfs.³⁵ In Musils Argumentation hat der Begriff nun eine spezielle Aufgabe. Er muss die von Musil umschriebenen, aber vage bleibenden «Durchdringungs»-Phänomene sowohl aufseiten der Produktion wie aufseiten der Rezeption von Literatur mit Alltagsphänomenen anschaulich machen und letztlich die ganze Argumentation mit aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen über die Funktionsweisen der menschlichen Wahrnehmung legitimieren. Zu diesem Zweck gibt Musil eine allgemeine Definition, die sowohl fundamentale Mechanismen der alltäglichen Wahrnehmung (der Text nennt das Beispiel eines Bildes an der Wand) als auch die von ihm beschriebene «Gestalt»-Funktion von Dichtung abdeckt: «Er bedeutet, daß aus dem Neben- oder Nacheinander sinnlich gegebener Elemente etwas entstehen kann, das sich nicht durch sie ausdrücken und ausmessen läßt» (GW II, 1218). So erhalten Musils Umschreibungen von Sinnstiftung durch Literatur ihre wissenschaftliche Legitimation vom Stumpfschen Gestaltbegriff her. Um diese legitimatorische Funktion besonders deutlich zu machen, schließt der

insbesondere für die Arbeiten Rudolf Carnaps; zwei Jahre später las er beeindruckt Carnaps *Logische Syntax der Sprache*.

35 Ausführlich nachgegangen ist diesem Zusammenhang im literarischen Werk Silvia Bonacchi: *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluß der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*. Bern: Lang, 1998.

Text mit einem anthropologischen Argument über die angeblichen prähistorischen Grundformen von Dichtung:

Es ist nämlich durch den Vergleich archaischer mit primitiven Hymnen und Ritualen sehr wahrscheinlich geworden, daß die Grundeigentümlichkeiten unserer Lyrik seit Urzeiten ziemlich unverändert bestehen [...]. Nun sind diese alten Tanzgesänge aber Anweisungen, um das Naturgeschehen in Gang zu halten und die Götter zu bewegen, und ihr Inhalt sagt das, was zu diesem Zweck gemacht werden muß, während ihre Form genau und der Reihenfolge nach bestimmt, wie es gemacht werden muß. Ihre Form ist also durch den Verlauf des Geschehens gegeben, das ihr Inhalt ist, und bekanntlich werden Formfehler von den Primitiven heute noch wegen ihrer vermeintlichen Folgen ängstlich gescheut. (GW II, 1224)

Betrachtet man diesen letzten Essay Musils als ein Manöver auf dem öffentlichen Kampfplatz eines literarischen Felds, in dem die Wirkungsmöglichkeiten dieses Autors schwanden, sieht man Musil hier zugleich Angriff und Verteidigung ausführen: Er rechnet mit denjenigen ab, die das Ideal des poeta doctus unter Beschuss genommen haben, um an seiner Stelle die vermeintlich nach der Natur schaffende Dichterpersönlichkeit zu inthronisieren. Musil gibt sie der Lächerlichkeit preis und wirft ihnen vor, Literatur in Wahrheit für Weltanschauungs- und Persönlichkeitskulte zu instrumentalisieren, aber nicht am Sinnstiftungspotential von Literatur selbst interessiert zu sein. Zugleich sichert er sich dagegen ab, für seine geniekritische Haltung als altmodischer, «trockener» poeta doctus angegriffen zu werden, indem er den gelehrten Dichter mit der Gestalttheorie modernisiert und ihn einem soziologisch orientierten Systembegriff einschreibt. Vom Lehrgedicht alter Schule distanziert er sich explizit.

Kurz: Musil schreibt gegen den Reputationsverlust des intellektuellen Schriftstellers an, indem er für eine Kunstautonomie wirbt, die er mit einer Wissensdemonstration über Gesetze der menschlichen Wahrnehmung, bis hin zum Vergleich mit der Praxis von «Primitiven», legitimiert. In der Dichotomie Dichtung/Intellekt, die er mit vielen relativierenden Formeln aufstellt, ergreift er zwar nicht Partei für die Seite der Intellektuellen, aber er operiert überhaupt nur deshalb mit dieser Dichotomie, um in Begriffen wie «Mischung», «Verhältnis», «Amalgam» oder eben «Gestalt» ihre Überwindung³⁶ im Rahmen einer von wissenschaftlicher Terminologie fundierten Poetologie einzufordern: So stößt man mit Musil zum «geistigen System der Literatur» vor, statt heteronome Forderungen an die Literatur zu erfüllen.

«Das Böse im Wertsystem der Kunst»

Brochs «Das Böse im Wertsystem der Kunst» hat mit diesen strukturell losen, polemisch zugespitzten, terminologisch immer wieder neu ansetzenden Ausführungen Musils auf

36 Vgl. auch Michael Titzmann: «Grenzziehung» vs. «Grenztilgung». Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme «Realismus» und «Frühe Moderne». In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Hrsg. von Hans Krah und Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig, 2002, 181–209, v.a. 204.

den ersten Blick wenig gemein.³⁷ Grob skizziert, ist Brochs Aufsatz jedoch ebenfalls ein Versuch, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft zu bestimmen und die Idealvorstellung einer autonomen Literatur mit angeblichen anthropologischen Gesetzmäßigkeiten zu legitimieren.

Auch in Brochs Text geht es «um das Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Erkenntnis, in beiden Texten wird unter der zeitdiagnostischen Grundannahme einer Dichotomie von Rationalismus und Irrationalismus die spezifische Erkenntnisleistung der Dichtung in der Synthese gesehen»³⁸. Allerdings geschieht dies bei Broch auf dem Weg über ein weitaus starrereres, dabei abstraktes Begriffssystem. Welt- und Menschheitsgeschichte bildet er darin als Kunstgeschichte ab. Auch Broch stellt sich die Frage, ob die Kunst als «Magd» ihr heteronom übergestülpter Interessen fungieren darf, und er fragt, wie solche heteronomen Übergriffe beschreib- und normativ abgrenzbar sind. Unbestritten geht er dabei anders vor als Musil, so dass die Forschung, hier Karl Corino, vor einem Rätsel steht:

Der Unterschied im Denkstil zwischen Musil und Broch könnte nicht deutlicher gezeigt werden als in ihrer Wertung des Kitschs. Um so verblüffender nun, daß Brochs Theorie des Kitschs zu einer peinlichen Auseinandersetzung mit Musil führte. [...] Wie Musil darauf verfallen konnte, ist rätselhaft. Er hatte in seinen «Randbemerkungen» zu «Literat und Literatur» [...] eine Ehrenrettung des Literaten versucht und ihn von dem landläufigen Begriff des Dichters abgesetzt [...]. Auch der große und bedeutende Rest von Musils Essay über den «Geist des Gedichts» und die «Bedeutung der Form» war nicht geeignet, den Vorwurf einer undeklarierten Nutzung durch Broch zu begründen. [...] Wenn man will, bewegte er sich auf den Spuren von Aristoteles' «Poetik» und nicht im Rahmen jenes Platonismus, dem Broch frönte. Musil ging es nicht um den Kampf von Wertsystemen oder gar die Etablierung eines neuen, sondern um das produktive Verhältnis von Verstand und Gefühl. [...] Es war eine induktive, keine deduktive Ästhetik wie bei Broch, und er mied ganz die großen Worte wie «das Absolute», «Überwindung des Todes», «das Böse». Es lagen Welten zwischen diesen Ansätzen.³⁹

Tatsächlich fällt es angesichts der eklatanten terminologischen Differenzen schwer, nachzuvollziehen, wo Musil Brochs «Anlehnung» gesehen haben wollte. Der briefliche Eklat zwischen den Autoren gibt jedoch Anlass genug, genauer nach möglichen Auslösern zu suchen; nach denjenigen Überschneidungen auf der poetologischen Ebene, an denen die sonst unausgesprochene Konkurrenz tatsächlich zu eskalieren vermochte. Im Folgenden wird deshalb eine Lektüre von Brochs Text vorgeschlagen, die sich an den bisher erarbeiteten Kriterien und Argumentationsstrategien des Musilschen Textes orientiert. Dies mag helfen, den Blick des Autors des zwei Jahre älteren «Literat und Literatur» auf Brochs «Das Böse im Wertsystem der Kunst» plausibel zu machen.

37 Der stilistische Unterschied wird von der musilfreundlichen Forschung gerne auf die Formel: offene, unsystematische Form bei Musil vs. geschlossene, apodiktische Form bei Broch gebracht; vgl. z.B. Golt-schnigg, Robert Musil und Hermann Broch, 135f.

38 Nübel, *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, 435.

39 Corino, *Biographie*, 1033ff.

Dabei ist der hohe Abstraktionsgrad, den beide Autoren anstreben, ernst zu nehmen. Birgit Nübel hält zu Recht fest, dass es nicht weiterführe, zu versuchen, «den noch nicht einmal explizit [...] geäußerten Plagiatsvorwurf Musils gegenüber Broch als kau-sales sowie zeitlich nacheinander liegendes Verhältnis von Prätext und Folgetext zu verifizieren bzw. zu falsifizieren»⁴⁰. Will man wie Corino den zwischen den Autoren stehenden Vorwurf an zentralen Stichworten ermessen, z.B. also an ihrer «Wertung des Kitschs», so steht dem zunächst ein Problem der Vergleichsebene entgegen. Der Begriff «Kitsch» ist nämlich in Brochs Aufsatz, wie andere Begriffe auch, einer terminologischen Funktionalisierung unterworfen. Das heißt, dass der Begriff so gut wie alle standard-sprachliche Bedeutung einbüßt und von Broch für eine bestimmte Funktion in seinem theoretischen Konstrukt neu definiert wird. Dass die Extension von «Kitsch» im Rahmen von Brochs «Werttheorie» sich mit dem «Kitsch» bei Musil deckt oder nur signifikant überschneidet, kann nicht vorausgesetzt werden; dass jedenfalls die Begriffsintension von beiden völlig anders aufgefasst wird, ist an Brochs Aufsatz klar zu sehen. Es mag hier ein behutsameres Vorgehen ratsam sein, das den Vergleich zunächst auf einer abstrakteren Ebene anstrebt, nach den jeweiligen terminologischen Intensionen fragt und erst dann, unter sorgsamer Berücksichtigung der Probleme der «Übersetzbarkeit», die Konsequenzen auf der Ebene der Extension angeht.

Broch geht schon im Titel von einem «System» der Kunst aus, das Kernbestandteil seiner sogenannten «Werttheorie» ist. Noch deutlicher als in den Texten Musils setzt dieser Systembegriff soziale Ausdifferenzierung voraus; die Brochforschung hat genau wie die Musilforschung auf diese Nähe zu Weber, Luhmann und Bourdieu hingewiesen.⁴¹ Broch expliziert sein Modell über fünf Abschnitte hinweg. Im ersten, «Das Problem» betitelten, stellt er seine Grundfragen: In welcher Beziehung zur Realität steht die Kunst heute? Genauer: Wie bildet die Kunst 1933 im Vergleich zu früher die Welt ab? Entscheidend ist hier, dass Broch unter der abzubildenden «Welt» vor allem das titelgebende «Problem» seiner Zeit versteht, nämlich eine «ungeheure Spannung zwischen Gut und Böse, die bis zur Unerträglichkeit übersteigerte Polarität zwischen allen Gegensatzpaaren, die dieser Zeit zu eigen ist und ihr den spezifisch extremistischen Charakter verleiht» (KW 9/2, 122). Broch strukturiert also seine Zeitdiagnose nach einer Dichotomie von «Gut» und «Böse». In einem zweiten Schritt sortiert er auch die Kunst seiner Zeit dichotomisch in «gute Kunst» und «Kitsch» (KW 9/2, 123). Damit sieht er die Abbildungsbeziehung zwischen Welt und Kunst als erfüllt an – schließlich sei beides dichotomisch strukturiert:

Und dies ist auch die Stelle, an der die Kunst, mag auch ihre soziale Einschätzung dagegen sprechen, ihre Geltung als repräsentatives Zeitphänomen neuerdings anmeldet [...]. Nicht nur, daß die Dichtung, aber auch die bildenden Künste, sich mehr und mehr zur Tendenzkunst entwickeln, [...] es ist eben jene Polarität zwischen Gut und Böse auch in der Kunst nunmehr mit aller Deutlichkeit in Erscheinung getreten. (KW 9/2, 122)

Mit Musils Ansatz eint Brochs Problemstellung vorerst nur ein allgemein zeitdiagnosti-

40 Nübel, *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, 464.

41 Lützeler, *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs*, 15.

scher Ansatz sowie das Vorgehen, Analogien über Dichotomien herzustellen, d.h. Probleme der Literatur und der Nicht-Literatur jeweils dichotomisch zu strukturieren und daran eine Kette weiterer dichotomischer Begriffspaare anzuschließen. Eher als dem «Literat und Literatur»-Essay ähnelt Brochs Grundriss an dieser Stelle Musils historisch argumentierenden Essays der 1920er Jahre, in denen Musil die gegenwärtige Kulturkrise von der Aufklärung hergeleitet hatte.⁴²

Die Ähnlichkeiten zwischen Brochs Text und dem Schluss von «Literat und Literatur» vertiefen sich jedoch, sobald Broch die Funktionsweise seines «Wertsystems» und des Kitschs genauer erläutert. Das «Wertsystem» der Kunst ist die Summe menschlicher Akte der «Formung»; «Form» versteht Broch dabei als den Begriff, mit dem sich Ethik und Ästhetik engführen lassen: «ethisch» ist der Vorgang der Formgebung, «ästhetisch» ist sein Resultat, das «Geformte». Ohne die (teilweise zirkulären) «Wert»-Komposita ausgedrückt, die Brochs terminologischer «Systemzwang»⁴³ vorgibt, ist das künstlerische «Wertsystem» also die Menge der Regeln, mit deren Anwendung der künstlerische Mensch aus den Realien der Welt Sinn stiftet; man könnte mit Luhmann auch sagen: Komplexität reduziert. Dieser Prozess der Sinnstiftung, dem Broch auch andere, teilweise lyrisierende Namen gibt – «den Tod aufheben», «Wertsetzung», «eine Welt schaffen» –, ist Brochs Kriterium, an dem sich entscheidet, ob etwas Kunst ist: Jede Handlung, die als «Akt der Formung» Sinn stiftet, partizipiert an Ethik und Ästhetik und ist damit Teil des «Wertsystems».

Damit ist nichts anderes umrissen als jenes «geistige System», nach dessen autonomen Regeln auch bei Musil aus den Realien «geschöpft» wird. In beiden Fällen geht es um komplexitätsreduzierende Sinnstiftung durch Formgebung nach autonomen Kunstgesetzen. Wo Musil diese Gesetze mit dem Begriff der «Gestalt» andeutet und mit psychologischem und anthropologischem Wissen legitimiert, gebraucht Broch die vergleichsweise esoterische Formulierung «[d]ie Realitätsvokabel in der Syntax des Wertgebietes» (KW 9/2, 134). Strukturell sind ihre Vorstellungen aber weitgehend analog: In beiden Varianten gibt es die Ebene der Realien, den Stoff; es gibt den Prozess der Literarisierung, der die Synthese dichotomischer Gegensätze vollbringen soll (Form/Inhalt bei Musil, Ästhetik/Ethik bei Broch), und es steht am Ende dieser «Produktionskette» eine literarische Form, die emergente Eigenschaften aufweist, insofern ihre Wirkung über die Summe ihrer Teile hinausgeht. Der Begriff für das Ganze, das solche emergenten Eigenschaften zeigt, lautet «Syntax» bei Broch, «Gestalt» bei Musil.

Musil zieht zur Illustration einen Vergleich zu Goethe. Dieser habe die unspektakuläre Beobachtung, «daß Kinder singend über eine Brücke gehen, unter der beleuchtete Boote und die Reflexe der Ufer schwimmen», im Medium der Lyrik zu einer «Gestalt» geformt, die eben solche emergenten Eigenschaften aufweise. Darin erweist sich in Musils Poetologie Goethes Gedichtform als wahre Literatur, die mehr ist als die Summe ihrer Teile (GW II, 1212). Bei Broch heißt die unspektakuläre Beobachtung «Realitätsvokabel». Sein Beispiel dafür ist noch simpler als die Kinder auf der Brücke: «Ein Mann geht über

42 Besonders ist hier der Text «Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste» zu nennen, den Musil 1922 im *Ganymed* veröffentlicht hatte (GW II, 1075–1094).

43 Amann, Hermann Brochs Auseinandersetzung mit dem Faschismus, 160.

die Straße» (KW 9/2, 135). Auch bei Broch besteht der künstlerische Prozess in der Anordnung dieser kleinsten Einheiten zu einem Ganzen: Kunst entsteht, indem «Realitätsvokabeln» nach den autonomen Regeln der Kunst angeordnet werden. Auch andere Systeme als die Kunst können jedoch «Realitätsvokabeln» zu größeren Sinneinheiten anordnen. Dies ist laut Broch ein universales, nicht der Kunst vorbehaltenes Prinzip, das auch anderen Systemen zur «Formung» ihrer «Realitätsvokabeln» dient. Nur werden andere Systeme die «Formung» eben nicht nach den Regeln der Kunst (in Brochs Metapher: «Syntax»), sondern nach ihren eigenen Regeln vornehmen. Dem System, dessen «Syntax» angewandt wird, dient letztlich der Sinnstiftungsprozess:

Und so wenig man Wortvokabeln zusammenfügen kann, ohne auf das Wertsystem der Sprache achtzuhaben, so wenig es möglich ist, Wortvokabeln außerhalb der vorgeschriebenen sprachlichen Syntax zu verwenden, ebensowenig ist die spezifische Syntax zu sprengen, die einem jeden Wertsystem innewohnt. Die Wertsysteme der Politik, der Strategie, des Kommerzes, sie alle haben gewisse syntaktische Vorschriften, von denen aus die Wertsetzungen des Bereichs ihren bestimmten Sinn erhalten: es ist der eigentliche «Systemgedanke», von dem jedes Wertsystem beherrscht ist [...]. Die Spannung zwischen den Worten und Zeilen, diese stumme Sinngebung, die sich in der Auslese der Realitätsvokabeln vollzieht und die Dichtung ausmacht, ist gleichzeitig der Systemgedanke [...]. (KW 9/2, 135f.)

Das Beharren darauf, dass Kunst und Literatur grundsätzlich gleich strukturiert sind wie andere soziale Systeme, und dass sich die Kunstautonomie nur in der «Gestalt» bzw. «Syntax», also den Regeln der Formgebung verwirklicht, ist für beide Autoren essentiell.

Darin liegt auch einer der wichtigsten Unterschiede von Brochs und Musils Poetologien zu denjenigen anderer *poetae docti*. Döblin etwa entwirft zwar Ende der 1920er Jahre einen Begriff vom Schriftsteller, der die «Realitätsdaten» seines Textes im schöpferischen Prozess beliebig mit fachspezifischen Wissensinhalten aufladen kann. Dort fehlt aber eine konsequente Vorstellung «kämpfender» gesellschaftlicher Teilsysteme, die strukturell gleich operieren.⁴⁴ Bei Musil und Broch geht gerade dieser Gedanke, den Döblin beiseite lässt, so weit, dass beide Autoren zu seiner Beglaubigung auf das anthropologische Wissen ihrer Zeit zurückgreifen und ihr Konzept mit dem Hinweis legitimieren, dass es bereits beim «Primitiven» identifizierbar sei, «wenn er seine Jagdszenen an die Höhlenwände malt» (KW 9/2, 134) bzw. wenn, wie oben bereits zitiert, «Formfehler» in «Hymnen und Ritualen» von «den Primitiven noch heute wegen ihrer vermeintlichen Folgen ängstlich gescheut» werden (GW II, 1224).⁴⁵

44 Vgl. z.B. die Rede «Schriftstellerei und Dichtung» vom April 1928: «Der Schriftsteller veredelt nun sein Material und entfernt sich von der Realität, indem er, was er an Realitätsdaten heranzieht und vorbringt, möglichst geistig durchdringt oder die Daten arrangieren lässt von seinem – je nachdem – philosophischen oder psychologischen oder biologischen oder sozialen oder ethischen Willen» (Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, 203).

45 Diese Beglaubigungspraxis deutet bereits eine unten zu behandelnde Vergleichsebene der späteren Romanentwürfe an, die Konzeptualisierung von «Mythos» und «Mystik», für die ebenfalls jeweils anthropologische Legitimation gesucht wird. Vgl. Mark-Georg Dehrmann: «Hört ihr den Regen?»: Her-

Dieser beiderseitige Rückgriff auf das anthropologisch «Primitive» als Beglaubigung hat mehrere Funktionen: Zum einen fundieren die Autoren damit den Anspruch, eine Literaturtheorie zu entwerfen, die für einen sowohl temporal als auch lateral möglichst unbegrenzten Bereich gültig ist. Die Gesetzmäßigkeiten, die sie formulieren, sollen keinesfalls «nur Literatur» betreffen, sondern sie sollen sich schon in prähistorischen Zeiten und auch in der Ökonomie oder Politik belegen lassen. Zum anderen deutet der Rückgriff auf «die Primitiven» das – hier mit wissenschaftlicher Geste unterfütterte – triadische Geschichtsmodell der «Kulturkrise» an. Die Kulturgeschichte erscheint dann als Geschichte des Verlusts urtümlicher Simplizität der «Primitiven», die in einer utopischen Zukunft erst wiedererlangt werden muss.

Drittens beinhaltet die strukturelle Gleichartigkeit der sozialen Systeme eine gemeinsame normative Komponente von Brochs und Musils Poetologie. Sie betreiben einen poetologischen Abgrenzungskampf gegen jede Indienstnahme des Schriftstellers.⁴⁶ Nur dann, wenn literarische Techniken auch wirklich im Dienst des «geistigen Systems» bzw. «Wertsystems» der Literatur eingesetzt werden, kommt am Ende, so Musils und Brochs Ansatz, Kunst heraus. Der literarische Text wird hingegen heteronom korrumpiert, wenn die in ihm vollzogene Sinnstiftung stattdessen z.B. den Regeln der Ökonomie oder Politik unterworfen wird – was jederzeit möglich ist, da die Systeme strukturell gleich funktionieren. Und genau das geschieht laut Musil und Broch bei ihren literarischen Zeitgenossen. Brochs Abgrenzung vom «Kitsch» und Musils Abgrenzung von literarischen Ideologen und Okkultisten haben in dieser Kritik eine gemeinsame Ebene, die abschließend zu zeigen ist.

Systemtheoretische Poetologien der Kunstautonomie

Der «Kitsch», bzw. das mit ihm für das Teilsystem Kunst synonyme «Böse», ist in Brochs Terminologie der heteronome Eingriff in die Autonomie des Systems Kunst:

Und gleichgültig, ob nun diese Freiheitsbeeinträchtigung im Befehl an die Kunst, patriotisch zu arbeiten, oder im Befehl an den Militarismus, militärische Operationen nach höfischen Gesichtspunkten einzurichten oder aber, ob sie im Befehl an die individualistische Wirtschaft, sozialistische Gesichtspunkte walten zu lassen, sich darstelle, immer ist es eine Durchbrechung der Autonomie, die vom Wertsystem als «böse» empfunden wird. (KW 9/2, 141)

Diese Systemstelle des Begriffs «Kitsch» ist vom kitschigen Artefakt, wie es der allgemeine Sprachgebrauch kennt, vollkommen abstrahiert. Dieser «Kitsch» ist, wie Broch sagt, «lediglich strukturell bedingt». Das erklärt sich daher, dass Broch die Konstitution eines «Wertsystems» als teleologischen Prozess versteht. Das System ist der Rahmen, in dem nach der Verabsolutierung eines «Wertziels» gestrebt wird; d.h. jedem «Wertsystem»

mann Brochs «Verzauberung» und ihre zeitgenössische Anthropologie. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), 303–330, hier 320.

46 Bourdieu hat die Abgrenzungskämpfe der «Literaten», die sich hier zeigen, systematisch in seine Theorie aufgenommen, vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 36–45.

korrespondiert nach Broch genau ein «Wertziel». Im Versuch, das «Wertziel» zu verwirklichen, produziert das System Formen, also Texte, Institutionen, Überzeugungen etc. Es steht dabei nach Brochs Diagnose in Konkurrenz zu anderen Systemen – zumindest in der Gegenwart von 1933: Die Systeme streben alle nach «Alleingeltung und Absolutheit», da seit der Reformation kein ordnendes «Gesamtwertsystem» existiere (KW 9/2, 130). Der «Kitsch» ist nun die Bezeichnung für eine Abweichung vom Telos. Bezogen auf das System der Kunst heißt das: Alle künstlerische Produktion, die nicht dem autonomen «Wertziel» der Kunst folgt, ist «Kitsch». In der Folge verliert sie «die besondere Erkenntnis- und Syntheseleistung des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst»⁴⁷. «Kitsch» trägt nicht zur («ethischen») Sinnstiftung des Systems Kunst bei, da er seine «Syntax» nicht am System Kunst ausrichtet, sondern an «überkommenen Kunstformen» (KW 9/2, 106). Er arrangiert nur deren schon etablierte («ästhetische») Formen:

Das Wesen des Kitches ist die Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie, er will nicht «gut», sondern «schön» arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an. [...] Er wird seine Realitätsvokabeln nicht unmittelbar der Welt entnehmen, sondern er wird vorverwendete Vokabeln verwenden, die in seinen Händen zum Klischee erstarren, auch hierin die *no litio*, die Abkehr vom guten Willen, die Abkehr vom göttlichen Welt-Schaffen des Wertes bekundend. (KW 9/2, 150)

Wie Musil verfolgt auch Broch damit ein starkes normatives Programm. Beide konstruieren ihren theoretischen Literaturbegriff so, dass Textarten, die ihrer normativen Abwertung verfallen, aus diesem Literaturbegriff ausgeschieden werden. Hier gibt es keine gute und schlechte Literatur, sondern stattdessen wahre Literatur und vermeintliche Literatur.

In der Art und Weise, wie sie diese normative Literaturtheorie aufbauen, wird sichtbar, dass sich die «strukturelle Parallelität» (Walter Fanta)⁴⁸ ihrer fiktionalen Texte auch auf das Gebiet der Poetologie erstreckt. Bei beiden produziert das System Literatur «Sinn» (Musil) bzw. «Form» (Broch) aus dem an sich kontingenten «Faktum» (Musil) bzw. «Amorphen» (Broch). Um die Funktionsweise dieses Vorgangs in den kleinsten Einheiten zu plausibilisieren, entfaltet Musil das Vokabular der Gestalttheorie, Broch entwirft sein Konzept der «Realitätsvokabel». Auf dieser Ebene siedeln sie die vielbeschworene Integration von Rationalem und Irrationalem an, die nötig ist, damit Literatur eine Existenzberechtigung und einen Mehrwert gegenüber Wissenschaft und Philosophie behaupten kann.

Mit ihrer komplizierten literaturtheoretischen Begriffsbildung in den Aufsätzen dieser «Plagiatsaffäre» grenzen sich beide von denjenigen Diskursteilnehmern ab, die der Literatur eine rein affektive Funktion zuschreiben oder sie für sonstige partikuläre Zwecke rekrutieren wollen. Seien das nun die «Dichter»-Kulte oder die wissenschaftlichen «Wiener Kreise».⁴⁹ Vor dem Hintergrund einer wahrgenommenen Kulturkrise

47 Nübel, *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, 438.

48 Fanta, *Krieg & Sex*, 219.

49 Beider Poetologien sind als Antworten auf den Wiener Kreis gelesen worden, vgl. z.B. Ritzer, *Hermann Broch und die Kulturkrise*; Friedrich Stadler: *Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst. Zur*

und negativ erfahrener sozialer Partikularisierung konzipieren beide Autoren ihre Vorstellungen vom Literatursystem so, dass sich für sie als Autoren die Pflicht ergibt, das Literatursystem gegen heteronome Übergriffe zu verteidigen.⁵⁰ Da die Literatur mit anderen, analog gedachten Systemen der Zwischenkriegsgesellschaft koexistiert, kommt es zu Konkurrenzphänomenen – dies korrespondiert einer Sicht auf die eigene Epoche, die Diskurs und Pluralisierung vor allem als Chaos und Kampf versteht. Für beide Autoren liegt daher auch das Beispiel weltanschaulich gebundener Literatur nahe, um zu belegen, wie die Zeitgenossinnen und Zeitgenossen im publizistischen Meinungskampf am Erkenntnispotential von Literatur gewissermaßen vorbeidichten, keinen Sinn erzeugen und nicht am «wahren» – das heißt: dem hier poetologisch entworfenen – Literatursystem partizipieren, sondern, mit ganz anderen politischen oder gesellschaftlichen Zielen, lediglich die Aufmerksamkeitsökonomie des Literaturmarkts ausnutzen. Was es stattdessen braucht, um im «wahren» System der Literatur Sinn zu stiften, dessen Telos in beiden Konzeptionen ja unausgesprochen bleibt, ist die Einsicht in die ebenso unausgesprochenen Regeln des Systems Literatur. Ein in wissenschaftlich strenger Terminologie abstrahierender Überblick über die komplexen Gegenstände, Probleme und Aufgaben der Literatur im gesellschaftlichen Kontext ist dafür nötig; er schafft die theoretisch erhöhte Position, auf die beide Autoren mit der Vorlage ihrer literaturtheoretischen Aufsätze Anspruch erheben. Das Luhmannsche Diktum «Abstraktion ist [...] eine erkenntnistheoretische Notwendigkeit»⁵¹ gilt für Musils und Brochs Poetologien, weil ihre – avant la lettre systemtheoretische – Poetologie wesentlich Kulturkritik mit wissenschaftlichem Anspruch ist. Darin weisen sie sich als zeitgemäße *poetae docti* aus. Solche Poetologien, die als Reaktion auf und in strukturellem Abgleich mit der Diagnose sozialer Partikularisierung entwickelt werden, sind prädestiniert dafür, fiktionale Texte zu begleiten, die sich mit gerade diesen Partikularisierungsphänomenen literarisch auseinandersetzen. Ein Reservoir solcher Partikularisierungsphänomene, das sich als hochgradig anschlussfähig für Brochs und Musils Poetologien erweist, bietet ihnen der Weltanschauungsdiskurs, wie in den folgenden Kapiteln zu entfalten sein wird.

Gewiss ist, wie Corino betont, das Vorgehen Musils bei seiner poetologischen Begriffsbildung explizit induktiv, und gewiss betreibt Broch demgegenüber einen ungeheuren Aufwand, um ein Begriffsgebäude deduktiver Schule zu errichten. Und während der eine utopische Hoffnungen auf den Intellekt richtet (Musil), stellt der andere ganz im Gegenteil die Eschatologie einer neuen Religiosität in Aussicht (Broch). Die

werttheoretischen Dimension im Wiener Kreis. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 4 (1995), 635–651; Wendelin Schmidt-Dengler: Das geniale Rennpferd – Robert Musil und der Wiener Kreis. Zu einer seltenen Form von Wahlverwandtschaft. In: *Studi Germanici* 42/3 (2004), 475–484; Karl Wagner: Ideale Gegnerschaft. Musil, Handke und das Wissen (in) der Literatur. In: *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*. Hrsg. von Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper und Karl Wagner. Zürich: Chronos, 2011, 345–358.

50 Vgl. u.a. Friedrich Vollhardt: Hermann Brochs Literaturtheorie. In: *Hermann Broch*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, 272–288, hier 277f.

51 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, 13.

strukturell analoge Ausrichtung beider Poetologien auf die Partikularisierung sozialer Systeme und die daraus resultierende enge Nachbarschaft der normativen Positionen kann das aber nicht überdecken. Wie Nübel festhält, ist der Blick abzuwenden «vom vermeintlichen Plagiatsvorwurf, also weg vom Aspekt der individuellen Textpiraterie, hin zu der Frage nach einem den beiden Autoren gemeinsamen essayistischen Vertextungszusammenhang»⁵². Und was hier als Poetologie «vertextet» wird, ist in beiden Fällen soziale Partikularisierung. Wesentliche Bauteile der theoretischen Konstrukte, so unterschiedlich diese aussehen, erfüllen die gleiche Funktion für das Gesamtkonstrukt einer poetologischen Theorie vom System Literatur. Auch die Positionierungen, die sich für die Autoren daraus im Problemfeld von Weltanschauungskämpfen der Zwischenkriegszeit und poeta-doctus-Ansprüchen ergeben, liegen nah beieinander. Es mag somit etwas weniger verwundern, dass Musil ausgerechnet vor dem Hintergrund dieser beiden Aufsätze seine Geltung bedroht sah. Wo maximale Abstraktion angestrebt wird, zählt die an einzelnen Formulierungen («Kitsch») nachvollziehbare «Textpiraterie» wenig, der Bau und die diagnostische Stoßrichtung des theoretischen Konstrukts jedoch sehr viel. Und tatsächlich poetologisierten beide Autoren ja nicht zufällig auf abstraktester Ebene, sondern sahen im Erreichen dieser abstrakten Ebene, ihrer «theoretische[n] Avanciertheit»⁵³, die entscheidende Eigenleistung ihrer Modelle. Mit einem umfassenden theoretischen Verständnis von Literatur wollten sie der Literatur über ihre Problemfälle, nämlich Dämonenseher und Kitschproduzenten, die in einer partikularisierten Gesellschaft als Moden aufblühten, hinweghelfen. Darin sah sich Musil von einem Konkurrenten bedroht und schlug wohl darum brieflich um sich. Das «Technische», also die Machart der jeweiligen fiktionalen Texte und die daraus entstehenden Probleme, darf nicht als die *eigentliche* Kategorie dieser Dichterkonkurrenz missverstanden werden, sondern muss als eine *weitere* Kategorie der Auseinandersetzung gelten.

52 Nübel, *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, 446.

53 Wolf, *Kakanien*, 1127.

