

scher Ideen in den Fragmenten der 1930er Jahre einer modifizierten Literarisierungsstrategie in Bezug auf den Weltanschauungsdiskurs verdankt. Diese Strategie nimmt die ironisierende Tendenz der kanonischen Romane zugunsten einer mimetischeren und dadurch empathischeren und «positiveren» Herangehensweise zurück.

An der modellhaften Weltabbildung, die im Weltanschauungsdiskurs und -roman mittels einfacher Bildspender stattfindet, partizipieren die Texte mit einer modellhaften Weltabbildung, die sich auf moderne Mythen- und Mystikrezeption stützt. Unmittelbar fällt bei der Lektüre der Fragmente auf, wie viel Textanteil die entsprechenden Passagen erhalten; diesem Material und seiner Funktion für die literarischen Figuren werden gewichtige Partien der Fragmente gewidmet – tendenziell je weiter die Bearbeitung voranschreitet, desto mehr.¹⁰⁹ Zugleich bewahren die Texte aber auf der Ebene der Narration einen kritischen Zugang, indem sie die Rolle des Individuums dabei fokussieren und problematisieren. Im literarischen Instrument des beispielhaften Individuums, das im Weltanschauungslaboratorium mythisch oder mystisch affiziert wird, kommt beides zusammen: zum einen der hohe Abstraktionsgrad einer literarischen Anthropologie, die Kulturkrise und Nationalsozialismus aus derselben Quelle einer weltanschaulich zersplitterten Welt erklären wollte, und zum anderen eine literarische Imagination, die die Verführbarkeit von Individuen auf der Suche nach Antworten auf letzte Fragen vergegenwärtigen wollte. Genau solche Individuen sind es denn auch, die in den fragmentarischen Werken der 1930er ausführlich zu Wort kommen.

Neu und radikal ist daran die Justierung zweier genuin literarischer «Stellschrauben», an denen Musil und Broch in den 1930er Jahren drehen: Die Verkleinerung und mikrokosmische Modellierung der erzählten Welt erlaubt es, partizipierend an die Bedürfnisse und Versprechungen des Weltanschauungsdiskurses anzuschließen, sie auszubreiten und ihren Reiz zu vergegenwärtigen. Und die narratologischen Kategorien von Stimme und Modus erlauben es, diesen Diskursanschluss mit den Mitteln der Fiktion als die Erfahrungen fehlbarer Subjekte zu gestalten. Die experimentierfreudige Neujustierung dieser Elemente prägt Musils und Brochs poetische Schwellenüberschreitung in den Fragmenten der 1930er Jahre.

5.2 Welt Verkleinern: Mikrokosmos und Modell

5.2.1 Weltanschauung in der Provinz

Nachdem Musil im Mai 1933 aus Berlin, wo Hitler rapide seine Macht konsolidierte, nach Österreich zurückgekehrt war, fanden sich nun beide Schriftsteller in der Wiener Terrorwelle des Sommers 1933 wieder, die in Bürgerkrieg und Austrofaschismus führte.¹¹⁰ In der Zeit bis zum «Anschluss» erlebten sie in Wien Straßenkämpfe, Attentate, Brand-, Säure-, Handgranatenanschläge, von Nazibomben gesprengte Infrastruktur wie Kabel-

109 Dies ist der zweiten Fassung der *Verzauberung* von 1936 ebenso leicht abzulesen wie den Fortsetzungsreihen des *Mann ohne Eigenschaften* zur selben Zeit.

110 Vgl. Gerhard Botz: *Gewalt in der Politik. Attentate, Zusammenstöße, Putschversuche, Unruhen in Österreich 1918 bis 1938*. 2. Aufl. München: Fink, 1983, 215f.

leitungen und Telefonzellen, den Juliputsch, nationalsozialistische Massendemonstrationen sowie den ideologisch ausgeschlachteten Mord an Moritz Schlick.¹¹¹ Musil machte sich trotz Sympathien für Dollfuß (über dessen Ermordung er dann aber trotzdem kein Wort verlor) keine Illusionen darüber, dass auch in Österreich die Nationalsozialisten an die Macht kommen würden,¹¹² und verachtete die damit einhergehende «Kulturpolitikskultur», die reaktionäre Künstler in einflussreiche Positionen hob (vgl. TB II, 1242). Nicht nur die Rezensenten erwarteten von den Romanciers vor diesem Hintergrund nun etwas Positives, das nicht mehr nur Kritik wäre – auch die poetologischen Konzepte, die für die Darstellung einer nun historischen Zeitdiagnose entwickelt waren, bedurften angesichts dieser Zustände einer Aktualisierung.

Angesichts der Großstadtpanoramen der kanonischen Hauptwerke mag es zunächst überraschen, dass sich beide in der Folge (auf unterschiedliche Weise) beim Provinzroman bedienten. Sie konnten dabei jedoch auf eine literaturgeschichtliche Tendenz mit hohem Wiedererkennungswert bei ihrer Leserschaft bauen:

Ab Mitte der 1920er Jahre lässt sich aus der Entwicklungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* ablesen, wie die Satire der Verhältnisse in Vorkriegsösterreich langsam zurückzuweichen beginnt vor verklärender Ironie – Kakanien wird geboren. Der Zusammenfall mit einer literarhistorischen Zäsur, die man 1927–1930 ansetzt, wo die Abkehr vom Großstadtroman und die Hinwendung zur Provinz und zum habsburgischen Mythos in der österreichischen Literatur eine Rolle zu spielen beginnen, ist zumindest zu registrieren und gewiss kein Zufall.¹¹³

Dass sich weder Broch noch Musil dem Provinzroman oder gar der Blut-und-Boden-Literatur zuschlagen lassen wollten, muss nach den bisherigen Ausführungen kaum noch einmal betont werden. Wenn sie nun selbst Mitte der 1930er Jahre eine Wendung in kleine, isolierte Erzählräume nahmen, dann sicher nicht, weil sie auf die Dividenden einer modischen Textgattung spekulierten, sondern weil Anleihen bei dieser Gattung ein bislang ungenutztes Potential ihrer Poetologien zu aktualisieren versprochen: den modellhaften Experimentalraum, an dem sich weltumspannende Phänomene im Kleinen durchspielen ließen. Auf diesen funktionalen Grund spielt Broch direkt an, wenn er bekundet, «den Schauplatz in ein einsames Gebirgsdorf verlegt [zu haben], dessen Abgeschlossenheit es erlaubt, einfachste Gestaltungslinien zu ziehen» (KW 3, 384). Zugleich versprach Provinzialisierung der erzählten Welt auch Annäherungsmöglichkeiten in Gattungsfragen. Solange Musil und Broch in ihren Meta-Weltanschauungsromanen die Zerrissenheitsdiagnose ihrer Zeitgenossen in Großstadtszenarien durchgespielt hatten, war damit im Grunde bereits ein impliziter Gattungsbruch verbunden. Wenn eine Gattung aber die für den Weltanschauungsroman konstitutive «charakteristische Abgeschlossenheit, Abgeschlossenheit und panoramatische Überschaubarkeit»¹¹⁴

111 Vgl. die Chronik bei Botz, *Gewalt in der Politik*, 360ff. Vgl. auch Gerhard Tomkowitz und Dieter Wagner: *Ein Volk, ein Reich, ein Führer. Der «Anschluss» Österreichs 1938*. 2. Aufl. München, Zürich: Piper, 1988. Zu Schlick vgl. bereits oben Abschnitt 3.3.

112 Corino, *Biographie*, 1146ff.

113 Fanta, *Krieg. Wahn. Sex. Liebe*, 128.

114 Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 269.

des Schauplatzes paradigmatisch aufbieten konnte, so war das der Provinzroman, insbesondere als Vorläufer der Blut-und-Boden-Literatur im Rahmen der Heimatkunst. Der Heimatkunstroman erscheint deshalb bei Brasch als frühes Musterbeispiel weltanschaulich-kulturkritischen Erzählens.¹¹⁵ Die Romane formulieren entlang ihrer antimodernen Basisdichotomie Stadt/Land die Moderne «als Verlust von Ganzheitlichkeit und Sinnhaftigkeit, sozial als Übergang von Gemeinschaft in Gesellschaft sowie ökonomisch als Untergang des Wirtschaftsmodells des «ganzen Hauses» am Übergang zur kapitalistischen Wirtschaftsform»¹¹⁶. Daran schließen sie das Heilsmodell ihrer Helden an, die einsam auf dem Land, das vormoderne Sinnhaftigkeit vermittelt,¹¹⁷ zu einer «gesunden» Lebensform und Weltanschauung zurückfinden. Dieses Gattungsspiel konnten und wollten *Die Schlafwandler* und *Der Mann ohne Eigenschaften* als Großstadtromane von vornherein nicht mitspielen, obwohl sie dasselbe Problemfeld bearbeiteten: Ihre urbanen Schauplätze boten sich zwar für die Ausgestaltung der Entfremungsdiagnose an, nicht aber für die Versuche, Entfremdung in Provinz und Natureinsamkeit zu heilen. Diese Versuche finden nur als Referenzen statt. So werden etwa in Musils Roman Meingasts nach Nietzsche stilisierte einsame Berggipfel nur referenziert, ebenso wie Dr. Strastils Bergurlaub nur als Gespräch im urbanen Setting der Straßenbahn stattfindet oder Walters Naturverbundenheit nur in schmutzigen Schuhen dargestellt wird. Gleichmaßen beschränkt sich in Brochs Roman Lohbergs lebensreformerische Energie auf das, was er seinen Zeitschriften aus der Schweiz entnimmt, nie jedoch macht er sich selbst aus Mannheim in die Schweiz und zum Monte Verità auf. Die Darstellung von Provinz bot somit für beide Romanciers ein ungenutztes Potential zur weiteren Annäherung an die populären Äußerungsformen des Weltanschauungsdiskurses.

Zu diesen Äußerungsformen hatten Broch und Musil kein unkompliziertes Verhältnis. Im «Weltbild des Romans» sortiert Broch die «Dichter der [...] Heimerde», wie Ganghofer, nicht bei der wahren Romankunst ein, sondern bei der «Reportage», die am «starren und dogmatischen Realitätsvokabular» klebe (KW 9/2, 105). Musil wurde noch deutlicher.

Heimatkunst: das ist das Vereinsbanner der Leute, die das Wimmerl im eignen Gesicht erhabener dünkt als der Monte Rosa auf Schweizer Gebiet. Es gibt sie bei allen Nationen; ich fühle nicht mit ihnen, was sie aber nicht gehindert hat, sich wie ein Ausschlag in sämtlichen Landesfarben zu verbreiten. (GW II, 663)

Auch den Kreis Hans Sepps im *Mann ohne Eigenschaften* verortet er via Ulrich im geistigen Umfeld der Heimatkunst:

[V]erträglich vereint mit dieser abstrakten Absicht [des Expressionismus], ohne viel äußere Umstände unmittelbar eine «Wesenschau» des Geistes und der Welt hinzubildern, fand sich aber auch die konkreteste und beschränkteste vor, nämlich die der Heimatkunst, wozu diese jungen Leute sich durch ihre deutschen Seelen und deren dienende Ehrfurcht verpflichtet glaubten [...]. (GW I, 553)

115 Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 222f.

116 Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 222.

117 Vgl. Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 226.

Wie angemerkt, bringt Ulrich aber gerade für Hans Sepp und seine Freunde ein uncharakteristisch weitgehendes Verständnis auf. Entsprechend differenziert stellt sich auch Musils eigener Umgang mit dem Heimatroman dar. Er hat ihm den zweiten Teil seines Essays «Bücher und Literatur» gewidmet. Terminologisch baut er auf einem polemischen Geniebegriff auf, der sich aus dem weltanschaulichen Partikularismus der zeitgenössischen Publizistik speist:

Noch mehr als einzelne Kritiker sind ganze Kreise hermetisch gegen einander abgedichtet. Sie werden gebildet von bestimmten Typen von Verlagen, zu denen bestimmte Typen von Autoren, Kritikern, Lesern, Genies und Erfolgen gehören. Denn das Bezeichnende ist, daß man in jeder dieser Gruppen ein Genie werden kann, wenn man eine bestimmte Auflagenhöhe erreicht, ohne daß die anderen Gruppen davon etwas merken. (GW II, 1163)

Wie Broch nennt er dabei Ganghofer als zu Unrecht auf den literarischen Olymp der Zeit Gelangten, widmet sich dann aber ausführlich dem *Grimmington* von Paula Grogger. Er schießt dabei, aus der Diagnose sozialen Partikularismus kommend, zielstrebig auf den mythologischen Totalitätsanspruch dieses «Bauernromans» los.

Dem Dichter bieten [die Bauernfamilien] das herkömmliche Bild breit gegründeten Daseins; das sind noch Familienbäume, unter deren Ästen man Chroniken schreiben kann, während darüber Sonne, Mond und Sterne ihren stillen, unbegreiflichen Gang gehen! (GW II, 1171)

Von diesem Punkt ausgehend versucht Musil seine in den Deckmantel der Literaturkritik gehüllten ästhetischen Begriffe als Desiderate der Gegenwartskultur zu entfalten. Dabei treten zwei zentrale Begriffe hervor, die, auf Literatur angewandt, gegensätzliche Ergebnisse zeitigen: Weltanschauung und Kritik. Groggers Roman ist ihm Exponent eines zunächst einmal legitimen Bedürfnisses einer von Entfremdungsgefühlen bedrückten literarischen Öffentlichkeit:

Seine Aufgabe ist die bekannte: stark zu sein, herrisch zu sein, schweigsam zu sein, in Einklang zu sein; letzteres mit sich, mit der ihn umgebenden Natur, mit dem, was über uns schwebt. Das ist nachgerade ein Mythos geworden; ein Sommerfrischlermythos und Unschuldstraum der in den Städten Billard spielenden Bauernkel, welche dort Kaufleute oder Beamte sind und auf den Unsegen der Großstadt schimpfen. Es hat schon viele Dichter angezogen, uns dieses verlorene Innenparadies zu beschreiben. Und man kann nicht sagen, daß wir diesen Naturverkündern abgeneigt waren. Weit eher sind wir überbereit, in jedem Augenblick die Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts zu überschreiten, und sei es auch rückwärts: es wäre wunderschön, statt zwischen Logarithmen, Börsenkursen und schlechten Theaterstücken zu leben, die Schwalben um den Kirchturm fliegen zu sehen. (GW II, 1171)

Allerdings, und da wird die Kritik zur Kritik, sieht Musil in Groggers Roman, den er ausführlich zitiert, eine unzulässige Reduktion bei der literarischen Behandlung sozialer Bedürfnisse am Werk. Die Ambition, eine wahre Lebensalternative der Moderne zu entwerfen, sieht er zurechtgestutzt auf die «Kleinkrämerei» der Weltanschauung. Damit

ist der weltanschauliche «Trost in der Moderne»¹¹⁸ angesprochen und als ungenügend verworfen. Musil sucht im Heimatroman «greifliche Erhärtung» und findet stattdessen Klischees und «hergebrachte[] Vorstellungen» (GW II, 1173). Der weltanschauliche Heimatroman, so wie Grogger ihn gestaltet, ist für Musil, statt ein Teil der Lösung, ein Teil der heteronomen Übernahme der Literatur durch die gesellschaftlichen Partikularismen, die er im ersten Teil seines Essays beschrieben hat:

Kritik – nicht als Begriff, wohl aber in jedem einzelnen Versuch der Ausführung – gerät dabei an eine Grenze. Jedes Buch von Rang enthält eine Weltanschauung (nicht intellektuell herauspräpariert, eher wie das Widerspiel von Feuer an Wänden), und diese bildet einen großen Teil seines Werts; Kritik von Weltanschauungen ist aber eine ganz andere Aufgabe als Kritik von Dichtungen und jedenfalls eine viel zu große, als daß man sich jedesmal nebenbei mit ihr einlassen könnte. Es ist unserem Zeitalter vorbehalten gewesen, diese Schwierigkeit zu offenbaren, man hatte früher wenig Gelegenheit, sie zu bemerken; jedoch heute gibt es in Deutschland eine katholische, eine völkische, eine sozialistische, eine kommunistische Dichtung [...]. (GW II, 1176)

An Musils Kritik fällt bei aller beißenden Ironie auf, dass er den Heimatroman zwar un-nachgiebig auf seine Mängel untersucht, ihn prinzipiell aber als satisfaktionsfähig behandelt. Früh fällt wieder das Signalwort vom «Positiven», das sich bei Grogger, so Musil, durchaus andeute und den Appetit wecke:

Da man beim Lesen des «Grimmingtons» bald etwas von einer Begabung merkt, die keineswegs nur aus romantischer Verneinung des städtischen Selbst besteht, sondern positiv mit erlebter Kenntnis schaltet, stellt sich das nüchtern-leidenschaftliche Verlangen nach genauer Rede und Antwort ein. (GW II, 1171)

Somit verwirft Musil Groggers *Grimmington* keineswegs pauschal. Der Roman liefert ihm ausreichend Ansätze, das «nüchtern-leidenschaftliche Verlangen» überhaupt einmal zu wecken. Dass es letztlich unbefriedigt bleibt, ist der zentrale Mangel und Ergebnis eines auf die Literatur übergreifenden weltanschaulichen Partikularismus. Seine Kritik richtet sich nicht gegen die literarische Provinz an sich, sondern dagegen, dass sie im Weltanschauungsroman heteronom funktionalisiert wird und ihr Potential zu «positiver» Kunst nicht verwirklicht. Zu sehr klebe sie an einseitigen Begriffen von «Leben» und «wahrhaft Lebendige[m]» (GW II, 1178f.), statt sich eines kritischen und «geistigen» Verfahrens zu bedienen. So kann er den Heimatroman und den Impressionismus, von dem er ihn historisch herleitet, unter derselben fundamentalen Kritik zusammenfassen.¹¹⁹

Gegenmittel ist eine Metaebene, nämlich die «Kritik» als Medium des «Geistes». Hier macht sich Musils schriftstellerischer Habitus mit Macht geltend: Es ist die kritische Kunst eines poeta doctus, die geeignet wäre, «den Weltanschauungswucherungen

118 Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 237.

119 Vgl. hier abermals die doppelten Frontstellungen, die Musil im literarischen Feld einnimmt: Norbert Christian Wolf: Salto rückwärts in den Mythos? Ein Plädoyer für das «Taghelle» in Musils profaner Mystik. In: *Profane Mystik? Andacht und Ekstase in Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Wiebke Amthor. Berlin: Weidler, 2002, 255–268, hier 265; Wolf, Zwischen Diesseitsglauben und Weltabgewandtheit, 227ff.

Kräfte zu entziehen, die sie ihnen bisher sorglos gewährt hat» (GW II, 1177). Die Rückführung des «Geistes» in die Kunst auf diesem Wege könnte, so darf man Musil lesen, weltanschaulichem Reduktionismus selbst in der literarischen Provinz Einhalt gebieten. Freilich, so ist ebenfalls zu konstatieren, formuliert Musil sein Rezept nicht aus, sondern belässt es bei der Andeutung einer «verwickelte[n] Frage des Ineinander», die an die Stelle fertiger Weltanschauung gesetzt werden müsse (GW II, 1180). Wie das «Ineinander» von Kritik und «Leben» in der literarischen Provinz aussehen konnte, zeigen bei Broch und Musil erst die Fragmente der 1930er Jahre.

Auf die großen Gesellschaftspanoramen von 1932 folgt in der *Verzauberung* also das Bergdorf, im apokryphen *Mann ohne Eigenschaften* die Zweisamkeit der Geschwister im privaten Garten. Die Perspektiven verengen sich auf kleinere Räume, zugleich werden Ansprüche auf überzeitlich und überpersönlich gültige Totalitätsdarstellung, wie sie der Weltanschauungsdiskurs stellt, kritisch aktualisiert. Welche Funktionen erfüllen die neuen Raummodelle? Nach welchen Konzepten werden sie modelliert, um geeignete Bedeutungsträger für den universalen Geltungsanspruch abzugeben? Wie reflektieren die Texte selbst das Verfahren, über die Reduktion auf der Ebene der Signifikanten – Vereinfachung der Erzählsituationen – zu größerer Allgemeinheit auf der Ebene der Signifikate – allgemeinerer Geltung – zu gelangen, ein Verfahren, dessen ungenügende Ergebnisse sie in ihrer Weltanschauungskritik bereits bloßgestellt hatten? Diesen Fragen widmen sich die folgenden Abschnitte. Nach dem einleitenden Blick auf Musils Behandlung des Heimatromans ist dabei zunächst zu klären, wie sich auch Broch in der direkten Vorbereitung der *Verzauberung* mit der literarischen Provinz aus nächster Nähe auseinanderzusetzen begann – wofür er den Umweg über den Mythos wählte.

5.2.2 Stadtflucht in der *Verzauberung*: Mythische Modelle

Mythos und Provinz

Was sich in Musils Kritik an Paula Grogger andeutet, findet sich in anderer Form auch bei Broch wieder: Ein Projekt, weltanschaulich fixierte Heimatkunst aus dem eigenen schriftstellerischen Habitus heraus zu überbieten.

In einem langen Brief an Daniel Brody hat Broch im Oktober 1934 die Grundsätze festgehalten, aus denen das Bergroman-Projekt entstehen sollte. Als dessen «Aufgabe» bezeichnet er die «Darstellung der innern und äußern mythischen Vorgänge des Menschen», und als dessen Entstehungsgrundlage die «völlige Abriegelung der äußeren Welt», das heißt den Aufenthalt des Autors auf dem Land.¹²⁰ Broch wird diese Bedingung seines Schreibens schrittweise erst in Laxenburg (Anfang 1935) und dann, wie er Brody schon hier ankündigt, im «tirolische[n] Gebirge»¹²¹, d.h. im Dorf Mösern (Herbst 1935) schaffen. Als Gewinn daraus verspricht er sich den Fortschritt seiner «Dichtung»: «Sicher ist nur, daß es noch tiefer als die Schlafwandler in die Ur-Erinnerung und in die

120 Broch und Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, 585f.

121 Broch und Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, 586.

Ur-Sphäre dringen wird, und daß darin das liegt, was man dichterische Entwicklung nennt.»¹²²

Broch hat seine Entscheidung für die Szenerie eines Bergdorfs mit Selbstkommentaren begleitet, und auch seine Essays und Briefe dokumentieren, wie er sich für die *Verzauberung* – die ja nicht umsonst auch den Arbeitstitel «Bergroman» trug – mit dem zeitgenössisch angesagten Provinzsjuet befasste. Er streift in diesen Reflexionen zum Teil kritisch, zum Teil affirmativ die literarischen Genres, die konstitutiv auf Agrarideologie und/oder Provinzialität beruhen: Heimat- und Blut-und-Boden-Romane. Von ihnen grenzt er sich ab, aus ihnen bezieht er aber auch Anregungen und Maßstäbe. Leitidee hinter dieser Beschäftigung mit Landliteratur ist die Vorstellung literarischer Simplität. Damit befindet er sich im Einklang mit literarischen Strömungen seiner Zeit; die Referenz ist Goethe: «Indem Goethe eine kleine Welt ›groß‹, homerisch, mit klassischem Anspruch darstellt, liefert er den deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts den Beweis, daß es nicht auf stoffliche Fülle, auf die komplizierteren Verhältnisse der modernen Gesellschaft oder auf die ›große Welt‹ der Höfe und Hauptstädte, sondern auf einfache Urverhältnisse ankommt. Eben das einfache Leben läßt sich mit edler Einfachheit und damit episch, damit klassisch darstellen.»¹²³ Bezugspunkt solcher Verhältnisse in der Literatur ist für Broch in jener Zeit aber keine Klassik, sondern der «Mythos». Auf diesen Begriff steuern in seinen Augen die antiurbanistischen Texte der Zeit auf dem Weg der Simplität und Reduktion zu.

«Mythos» ist für Broch ein intellektueller Kampfbegriff, der (wie viele seiner Begriffe) assoziativ mit Bedeutung aufgeladen wird. Broch kannte die zeitgenössischen Definitionsversuche in Religionswissenschaft, Psychologie, Politik und Literatur.¹²⁴ In seinem eigenen Sprachgebrauch bleibt der Begriff aber ambivalent. Zunächst dient der «Mythos» Broch in den 1930er Jahren als zentrale Kategorie, um die Leistungen bewunderter (manchmal beneideter) Romanciers zu würdigen, insbesondere diejenigen von Thomas Mann und James Joyce. «Mythos» tritt in diesem Fall in der Funktion einer anthropologischen Konstante auf, die die Menschheit zur Literatur disponiert, und an deren Kern Mann und Joyce mit der Josephstetralogie und dem *Ulysses* rühren (wohlgemerkt ohne mit ihren Romanen selbst einen neuen Mythos zu verwirklichen).¹²⁵ Der Begriffsgebrauch bleibt raunend, Brochs «Mythos» wird nur über die ihm zugeordneten Attribute erkennbar: Ewigkeit, Zeitlosigkeit, Ursprünglichkeit, Totalität, Unwandelbarkeit sind seine in Wortwolken ausgedrückten Eigenschaften. Deutlich wird dieser Begriffsgebrauch schon 1934 im Aufsatz *Geist und Zeitgeist*.¹²⁶ Hier ist «Mythos» der in der

122 Broch an Brody am 27. Juni 1935, Broch und Brody, *Briefwechsel 1930–1951*, 659.

123 Friedrich Sengle: Wunschbild Land und Schreckbild Stadt: Zu einem zentralen Thema der neuen deutschen Literatur. In: *Studium Generale* 16 (1963), 619–631, hier 623.

124 Vgl. Friedrich Vollhardt: Hermann Broch und der religiöse Diskurs in den Kulturzeitschriften seiner Zeit (Summa, Hochland, Eranos). In: *Hermann Broch: Religion, Mythos, Utopie – zur ethischen Perspektive seines Werks*. Hrsg. von Paul Michael Lützel und Christine Maillard. Straßburg: Université Marc Bloch, 2008, 37–52.

125 Vgl. «Geist und Zeitgeist», KW 9/2, 177–201.

126 An diesem Aufsatz schrieb Broch Anfang 1935 parallel zur *Verzauberung* weiter: «Ich schreibe also momentan zwei Bücher, Vormittags Philosophie, Nachts den Roman (Nachmittags schlafe ich)» (Broch an

Moderne verlorene, nicht ausdifferenzierte Sinn, ein undefiniertes Sehnsuchtsziel der Einfachheit, das als deckungsgleich mit einer ursprünglichen Menschennatur gedacht wird, kurz: das in vielfältigen terminologischen Ansätzen umkreiste Gegenstück zur als entfremdet wahrgenommenen urbanen Existenz des modernen Subjekts. «Mythos» als Bezugspunkt und Antiurbanismus als Darstellungsprämisse haben also eine Ambition gemeinsam: Die Formgebung eines integralen «Ganzen» durch Simplizität. Um einem literarischen Text all jene Eigenschaften verleihen zu können, mit denen bei Broch der «Mythos» umschrieben wird, muss dieser Text zunächst formal die konstitutive Simplizität aufweisen.

Nun führt das Unterfangen, für mythische Totalitätsdarstellung die ländliche Scholle zu beschwören, in die bereits erwähnte prekäre Gesellschaft. Wie weit sich Broch dafür auf die (oder mit der) Heimat- und der Blut-und-Boden-Literatur tatsächlich einlässt, ist umstritten. Im Angesicht der Monopolisierung des für ihn so bedeutsamen Begriffs durch die Nationalsozialisten macht sich Broch eine Argumentationsstrategie zu eigen, die er bei Thomas Mann und dessen Josephstetralogie beobachtet: die Idee, den Nazis den Mythos aus der Hand und ihnen damit auch die Definitionshoheit zu nehmen; d.h. den Begriff mit eigenen Konzepten in Konkurrenz zur Naziideologie zu besetzen. Nach Brochs ersten Begegnungen mit Manns Josephsromanen werden diese für ihn der Maßstab für die «Neuentdeckung des Mythischen in der Gegenwartsliteratur»¹²⁷. Verbindlich wurde damit auch Manns Programm der Umfunktionierung des Mythos.¹²⁸ Darin stecken zwei Aufgaben. Zum einen die Aufklärungsarbeit, «die Ausbeutung religiöser Gedanken, tradierter Mythologeme und Liturgien durch nazistische Autoren und Zeremonienmeister als Priestertrug aufzudecken»¹²⁹. Zum anderen der Versuch, den so ausgebeuteten Mythos anders zu nutzen. In Koebners Deutung stellt Brochs *Verzauberung* in dieser Hinsicht einen Versuch dar, Thomas Mann und seinen erfolgreichen Josephsroman zu überbieten:¹³⁰ Den zur Massenmobilisierung instrumentalisierten Mythen der «politischen Religion»¹³¹ stünden dann in der *Verzauberung* die Versuche mit mystischer Sprache und nach Transzendenz strebender Naturschilderung des Arztes gegenüber. In den Worten Koebners: «Der radikale Animismus des Mystikers verzichtet schrittweise auf die Anschaulichkeit, die sonst mythischer Erzählung eignet [...]. Die Sprache – nicht nur des Erzählers, auch die etlicher Bauern – zeigt mit Ausnahme weni-

Daniel Brody, 23. Januar 1935). Brody ermahnte ihn daraufhin in dem spielerischen Tonfall, der auch die verlegerischen Angelegenheiten zwischen beiden prägte, darauf zu achten, dass «die philosophischen Gedankengänge den Roman nicht allzu sehr affizieren» (Brody an Broch, 28. Januar 1935). Broch und Brody, *Briefwechsel 1930-1951*, 616ff.

- 127 Paul Michael Lützeler: *Freundschaft im Exil. Thomas Mann und Hermann Broch*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2004, 12.
- 128 «Man muß dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr.» Mann an Karl Kerényi, 7. September 1941 (Thomas Mann und Károly Kerényi: *Gespräch in Briefen*. Zürich: Rhein-Verlag, 1960, 107).
- 129 Koebner, *Mythenrekonstruktion und Mythenskepsis*, 284.
- 130 Koebner, *Mythos und Zeitgeist*, 183.
- 131 Christian Schwaabe: *Die deutsche Modernitätskrise. Politische Kultur und Mentalität von der Reichsgründung bis zur Wiedervereinigung*. München: Fink, 2005, 376ff.

ger Genreszenen im Gasthaus oder auf der Straße, in den Monologen und Dialogen oft das Entrückte mystischen Stammelns, «durchkreuzt» also immer wieder die Regeln milieutypischer Mundart und Phraseologie.»¹³² Das heißt: Sowohl die Genrekonventionen als auch die um 1935 damit verbundenen Ideologisierungen werden unterlaufen.

Monika Ritzer fokussiert die Normabweichungen in Brochs Text etwas anders und sieht in ihnen die Differenz zwischen «mythischer» und «mythologischer» Literatur verwirklicht: «Im Gegensatz zu Joyce und Mann betritt Broch mit der Mythisierung der Natur gefährliches, weil durch die völkische Symbolik vermintes Terrain; er kommt dem Zeitgeist damit aber zweifelsohne näher als die mythologische Literatur.»¹³³ Ritzer und Koebner vermeiden hier den stilkritischen Ansatz Norbert Mecklenburgs, der die einschlägigen Passagen in Brochs Text zu Kitsch erklärt,¹³⁴ und versuchen interpretatorisch darüber hinauszugelangen. Wenn es in der *Verzauberung* also darum geht, den Nationalsozialisten die mythologische Waffe aus der Hand zu schlagen, so muss für Broch auch das Inventar der ideologisch eingesetzten Heimat- und Blut-und-Boden-Literatur ein taugliches Mittel darstellen, um seine Gegner zu überbieten. Dass *Die Verzauberung* auf dem Feld (bzw. «Boden») der Blut-und-Boden-Ideologie operiere, diese aber im metaphysischen Gehalt übertreffe, scheint Broch noch 1940 für eine geeignete Werbestrategie zu halten. So betont er gegenüber Benno Huebsch den Kern seines Romanprojekts mit den Worten: «[E]s ist wichtig, daß in der «Verzauberung» ein metaphysisches Verhältnis gefunden werden konnte, an das kein «Blut-und-Boden»-Vorhaben der Nazi heranreicht» (Brief vom 7. August 1940; KW 13/2, 221). Hier wird eine gewisse Nähe zu Musils Kritik an Paula Grogger spürbar, der ebenfalls nicht die Grundannahmen von deren Heimatliteratur verwarf, sondern lediglich vorschlug, wie man deren Durchführung zu übertreffen habe: indem man sie mit einem neuen «Ineinander» von «Geist» und «Leben» zu wahrer Literatur erhebe. Was Broch seinerseits hier als Sieg durch Übertrumpfung der faschistischen Ideologie verkauft, kann eine nachgeborene Leserschaft irritieren. Auf diese Einwände wurde weiter oben bereits eingegangen: «Im Bergroman erwies sich der regionale Roman, obwohl von dem «Modernen» Broch mit hoher ästhetischer und philosophischer Komplexität ausgestattet, als teilweise aus den Quellen gerade der Literatur schöpfend, gegen die er gerichtet war, der Blut-und-Boden-Literatur. Er war verdeckt antimodern»¹³⁵, heißt es 1983 bei Norbert Mecklenburg. Dieses Argument findet seine größte Zuspitzung in W. G. Sebalds bereits zitierter Polemik gegen den von der Germanistik hochgejazzten «derivativen Mythologismus» des *Bergromans*.¹³⁶

In Brochs eigenen Worten sind durchaus negative und positive Aspekte mit dem Begriff «Mythos» angesprochen; deshalb auch schwankt seine Bewertung des mythischen Gehalts der *Verzauberung*. Auf engstem Raum stehen in seiner Synopse von 1940 affirmative und distanzierende Verwendungen des Begriffs nebeneinander. Zunächst heißt es zum Erfolg Marius Rattis bei den Dorfbewohnern:

132 Koebner, Mythos und Zeitgeist, 175.

133 Ritzer, Mythisches Erzählen im Faschismus, 164.

134 Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, 173.

135 Mecklenburg, Heimatsuche, 596f.

136 Sebald, *Una montagna bruna*, 127. Vgl. oben auf Seite 201.

[I]nnerhalb des Massenpsychischen ist der Einzelmensch ohneweiters bereit, die plumpsten Lügen als Wahrheit zu nehmen, sind Männer von großer Nüchternheit und Selbstkritik für die phantastischsten Unternehmungen zu gewinnen, brechen archaische Tendenzen auf, die man längst in dem Abgrund der Zeit gedacht hat, hebt ein mythisches Denken innerhalb aller Rationalität an. (KW 3, 383)

[D]as Unglaublichste wird geglaubt, heidnische und mythologische Vorstellungen brechen auf, alle sadistischen Triebe werden freigemacht. (KW 3, 384)

Es ist bemerkenswert, dass in dieser Passage der Mythos nur der Ratti-Seite der Erzählung zugeordnet wird. Broch spricht hier den Mechanismus der Massenüberwältigung an, um den es ihm gehe; die «mythologischen Vorstellungen» sind dabei eine Station auf dem Weg des sukzessiven Zivilisationsverlusts, der zum kollektiven Mord führt, und sind mit Lügen, Sadismus und Triebhaftigkeit assoziiert.

In einem anderen Ton fährt Broch dann fort, wenn es darum geht, den «mythologischen Vorstellungen» im Text noch eine weitere Rolle zuzuweisen:

Es gehört zum Wesen einer jeden Dichtung, welche zwischen zwei Kulturepochen steht, daß sie an der Religionssuche beteiligt ist; es ist dies vielleicht ihr schönstes Vorrecht. Überall, wo Dichtung sich dem Religiösen nähert, greift sie mythologische Vorstellungen auf; dies ist nicht Absicht, sondern ergibt sich ungezwungen. Es lassen sich hierfür genügend Beispiele für die heutige Zeit anführen, so die biblische Mythologie Manns, die griechische im Joyceschen Ulysses, die heidnische bei Giono; das ist kein zufälliges Zusammentreffen, sondern Notwendigkeit. Und ebenso notwendig, von natürlicher Notwendigkeit war auch in diesem Buche die Wendung zum Mythologischen. (KW 3, 385)

Hier ist nun offenkundig nicht mehr die Rede davon, im Romantext «plumpste Lügen» offenzulegen oder zumindest darzustellen, sondern davon, auf dem Weg über mythologische Vorstellungen sich an religiöser «Suche» zu beteiligen. Die an dieser Stelle angerufenen Vorbilder Mann und Joyce haben im *Joseph* und im *Ulysses* jeweils explizit den Versuch unternommen, antike Mythen zu aktualisieren und dabei zu ironisieren; dieser durch Versetzung des Stoffs in eine moderne «Odyssee der Trivialität»¹³⁷, jener durch einen Erzähler, der den Geltungsanspruch seines biblischen Stoffes stets systematisch unterläuft, ja parodiert, und seine Genese einer psychologischen Analyse unterzieht. In der Selbstauslegung der *Verzauberung* ist der Fall deshalb weniger eindeutig, weil Broch den «Mythos» zugleich als Analyseobjekt und als Ausdrucksmittel interpretieren will. Er spielt daher sowohl die strenge Systematik als auch die Ironie der von ihm zitierten modernen Mythographien herunter, um sie als Bezugstexte reklamieren zu können. Somit beruft er sich zwar auf sie, vergrößert jedoch den Blick auf den jeweiligen konstitutiven Mythenbezug, bis er nur als pauschaler religiöser Ausfluss einer kulturellen Krisensituation «zwischen zwei Kulturepochen» erscheint. Damit ist nun auch der von Monika Ritzer benannte Unterschied zwischen «mythologischer» und «mythischer» Literatur eingeebnet. Dass Broch seinem Roman beide Funktionen zuschreibt, ohne sie terminologisch zu differenzieren, erfordert besondere Vorsicht im Umgang mit seinen Selbstauslegungen. Die Differenzierungen müssen am Text selbst vorgenommen werden.

137 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, 92.

Der ins Transzendente, Entgrenzte strebenden Naturdarstellung des Romantextes korrespondiert Brochs terminologische Engführung von ›Natur‹ und ›Mythos‹. So heißt es am Ende der Synopse von 1940:

Und achtet man auf dieses Ineinanderspiel, das wohl bei jedem Menschen mehr oder weniger deutlich stattfindet, so entdeckt man sehr bald, wie aufbruchsbereit die mythologischen Vorstellungen in der Seele liegen. Weil dem aber zweifelsohne so ist, darf ebenso zweifelsohne in dieser ständigen Natur- und Mythosbereitschaft mit einer der Gründe gesehen werden, welche diese Zeit so aufnahmefähig für massenpsychische Bewegungen machen. (KW 3, 385)

Und im Rückblick von 1941:

[I]n diesem Roman habe ich versucht, das deutsche Geschehen mit all seinen magischen und mystischen Hintergründen, mit seinen massenwahnartigen Trieben, mit seiner »nüchternen Blindheit und nüchternen Berauschtigkeit« in seinen Wurzeln aufzudecken, d. h. nicht abzukonterfeien, sondern es auf eine dichterisch einfachste Formel zu bringen, um solcherart das eigentlich Menschliche, wie es aus den Tiefen der Seele und ihrer Naturverbundenheit aufsteigt, zum Ausdruck zu bringen. (KW 3, 387)

Die »ständige Natur- und Mythosbereitschaft« von 1940 korrespondiert in ihrer Semantik mit den »Tiefen der Seele und ihrer Naturverbundenheit« von 1941; beide bezeichnen eine als anthropologisch gegeben gedachte Suggestibilität für irrationale Botschaften, aus der sich die Romanhandlung entwickelt. Aus den Formulierungen dieser Passagen spricht der Wunsch nach kritischer Distanzierung, nach Verbannung von ›Mythos‹ und ›Natur‹ auf die Ebene der *histoire* und des kritisch analysierten »Massenwahns«. Auf der Ebene des *discours* hingegen erhalten die narrativen Verfahren der strukturellen Vereinfachung (»dichterisch einfachste Formel«) und der Naturschilderung die Funktion, an solche »ursprünglichen« Grunddispositionen anzuknüpfen und sie für das literarische Publikum erfahrbar zu machen. Diese Funktion der Mythisierung ist es, die im Auge der Brochkritiker »seiner Zeitkritik immer wieder in die Quere kommt«¹³⁸, und diese Funktion scheint Broch auch selbst anzusprechen, wenn er rückblickend am 10. April 1943 an Friedrich Torberg berichtet:

Als ich meinen Bergroman schrieb, bemerkte ich den Hang zum Mythos, entdeckte ihn sozusagen sukzessive und entdeckte damit auch die Unzulänglichkeit meines Beginns, so daß ich das Buch einfach stehen ließ, um so mehr, als mir die Bemäntelung der Unzulänglichkeit durch die Romanform schlechterdings unerträglich geworden war. (KW 13/2, 320)

Unabhängig vom Gelingen oder Scheitern der Autorintention auf der ästhetischen oder politischen Ebene ist der Text zunächst genauer zu befragen, wie die mythologische Modellbildung für die Narration eingesetzt wird.

138 Richard Faber: *Erbschaft jener Zeit. Zu Ernst Bloch und Hermann Broch*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989, 41.

Denn Brochs hier knapp entfalteter Mythosbegriff trifft in der *Verzauberung* auf zwei im Vergleich zu den *Schlafwandlern* einschneidende Änderungen der narrativen Form, die die (Genetteschen) Kategorien von Stimme und Modus betreffen. Die Stimme, indem er seinen Erzähler in die Diegese hineinnimmt und ihn sich selbst als Figur darstellen lässt (als intradiegetisch homodiegetischen bzw. «autodiegetischen»¹³⁹ Erzähler also), und den Modus, indem er, im Unterschied zu den *Schlafwandlern*, den ganzen Roman text auf diese Figur fokalisiert. Broch fusioniert Erzählerrede und Figurenrede. Der relativierende Effekt ist die programmatische und explizite Aufhebung der oben bereits anhand der Figur Bertrand Müllers problematisierten ideologischen Funktion der Erzählung.¹⁴⁰

Während sich Kapitel 5.3 genauer dem Modus widmen wird, ist der Fokus zunächst auf die Modellfunktion der erzählten Welt sowie auf die Stimme zu legen, die sie vermittelt. Das bedeutet im Kontext der Untersuchungsanordnung genauer: Zunächst ist der Befund zu erheben, wie Broch – auf Basis seiner hier entfaltenen Vorstellungen vom «Mythos» – in der *Verzauberung* an den weltanschaulichen Anspruch von «Totalität der Gesellschaftsrepräsentation, Abgeschlossenheit und Totalität der Schauplätze und Totalität der Zeitdarstellung»¹⁴¹ anschließt und damit auch an ein zentrales formales Element weltanschaulicher Heimatromane.¹⁴² Als nächstes aber ist die Stimme in den Blick zu nehmen, von der diese Totalitäten artikuliert werden. Denn über die Person des erzählenden Landarztes ist die Darstellung von Totalität im Bergdorf verknüpft mit einer anderen – in der Vergangenheit der erzählten Zeit begründeten – Form von Totalität, nämlich mit der in der Barbara-Analepse entfaltenen Epiphanie. In der analytischen Engführung von erzählter Welt und Erzählstimme sind deshalb zwei Bedeutungsschichten an der Modellbildung der *Verzauberung* parallel zu ihren Erzählebenen zu unterscheiden.¹⁴³ Zum einen die modellhaft-mythische Darstellung der Figuren und ihrer Beziehungen durch den Erzähler, also inwiefern die vom Erzähler in seinen Aufzeichnungen niedergelegte Dorfgesellschaft überhaupt eine Modellgesellschaft mit Totalitätsanspruch ist. Zum anderen modellhaft-weltanschauliche Wahrnehmungsmechanismen des Erzählers, die in der Barbara-Analepse fokussiert werden. So können die mythographischen Modellbildungsverfahren des Erzählers als von der Figur erworbene Weltanschauungspraktiken sichtbar werden, die der Erzähler im Akt des Tagebuchschreibens auf Kupron als seinen Lebens- und Erlebnisraum anwendet.

139 Genette, *Die Erzählung*, 159.

140 Vgl. oben auf Seite 181.

141 Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 270.

142 Das freilich, wie alle Anschlüsse an weltanschauliche Gattungen, in kritischer Brechung, vgl. Mahlmann-Bauer, *Die Verzauberung*, 138. Vgl. auch oben 3.4 auf Seite 104.

143 Als erste, diegetische Erzählebene kann man das «Vorwort» auffassen, in dem der Erzähler Auskunft über sein Tagebuchvorhaben gibt, auf der zweiten, intradiegetischen Erzählebene finden dann die von ihm rückblickend geschilderten Vorgänge im Bergdorf statt, in denen er selbst vorkommt.

Modellbildung I: Das Bergdorf als soziales und mythisches Modell

Das Dorf Kuppron und seine Bewohner stehen in den Augen des Erzählers der *Verzauberung* nicht für sich. So viel wird klar, sobald das erste Kapitel und damit nach dem «Vorwort» die eigentliche Beschreibung des Dorfes anhebt.¹⁴⁴ Schon das Wirtshaus, in das sich der Erzähler am ersten Tag seines Berichts begibt und das dem Text neben den diversen Gottesdienst- und dann Ritualschauplätzen als zentraler Knotenpunkt dient, um sein Personal zur Synopsis zusammenzuführen,¹⁴⁵ verbreitet in der Nase des Erzählers nicht Wirtshausgerüche, sondern einen «Ritter- und Landsknechtgeruch». Es verweist also sofort auf eine Modelleigenschaft der Dorfbewohner: nicht einfach Landwirte des 20. Jahrhunderts zu sein, sondern metaphorisch auch Vertreter einer vorzivilisatorischen Kriegerkaste, die der Erzählgegenwart des 20. Jahrhunderts vorausgegangen ist, «immer noch bereit, hervorzubrechen» (KW 3, 17f.). In der Gruppenansicht des Wirtshauses stehen diese Bauern modellhaft für eine epochale Entwicklungsstufe der Welt. Auf die geschichtsphilosophischen Kontextualisierungen des Erzählers wird genauer einzugehen sein. Zunächst ist von Interesse, wie die Schilderung des Dorfes im Einzelnen das Versprechen einlöst, das der Erzähler mit seinem Schnuppern an historischen Großepochen hier abgibt: Die Anlage des Romans verwirklicht fast mustergültig die vom Weltanschauungsroman verlangte dreifache poetische Totalität der Gesellschafts-, Raum- und Zeitdarstellung.¹⁴⁶

Betrachtet man das Dorf der *Verzauberung* als Ganzes, fällt – besonders mit vergleichendem Seitenblick auf die *Schlafwandler* und Musils *Mann ohne Eigenschaften* – sofort auf, wie unmittelbar Broch die Verengung des Raumes einsetzt. Das Dorf ist ein veritabler Mikrokosmos, ein geschlossenes Sozialgefüge, das von seinem aus der Stadt geflohenen Helden vollständig überblickt und sogar zu Fuß abgeschritten werden kann.¹⁴⁷ Von dieser Möglichkeit, die in den Großromanen von 1932 schon prinzipiell nicht gegeben war, macht Broch ausgiebig Gebrauch. Der einleitende Gang ins Wirtshaus ist nur ein erstes Beispiel dafür. Brochs Überleitungen zwischen Kapiteln oder zwischen einzelnen Handlungspassagen innerhalb der Kapitel bestehen oft einfach darin, dass der Landarzt ohne äußeren Anlass beschließt, eine bestimmte Figur mal wieder aufzusuchen, um den Überblick über die Dorfgemeinde zu behalten. Das Wandern, die Höhenmetaphorik und der Panoramablick ermöglichen Broch, das Schema des Weltanschauungsromans gut wiedererkennbar aufzurufen. Dies wird im 7. Kapitel unübersehbar, in dem der Erzähler wieder einmal wandernd aufgebrochen ist und das unter ihm liegende Dorf – geographisch und als Soziotop – von oben betrachten kann:

Unten liegt nun das Dorf vor mir im dunklen Brunnen seines Gartengrüns. [...] [R]ingsher-

144 Kapitelangaben beziehen sich im Folgenden auf Brochs erste und einzig vollständige Fassung des Textes. Angaben, die sich auf spätere Textstufen beziehen, werden entsprechend nach BR ausgewiesen.

145 Auch im Weltanschauungsroman ist für «die Abbildung der Gesamtheit der Dorfgesellschaft [...] weiterhin der Gasthof von Bedeutung» (Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 268).

146 Vgl. 3.4 auf Seite 104.

147 Ein erster Einsatz des topischen «Wanderns» zur Weltanschauung, zu dem später noch der «Wanderer» Ratti hinzukommt. Vgl. Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 246f. «Der Wanderer» soll auch einer der von Broch erwogenen Titel gewesen sein; vgl. BR 4, 17.

um aber sind die Berge, der Wald, der in der Ferne zu einem großen flachen Polster wird, sind die gemähten Wiesen, die hellgrünen Kornflächen, der beinahe schwärzliche Klee und, steifer in seiner Farbe, der Hafer, während vor mir das Dorf liegt, gerade vor mir die Kirche mit dem Totenacker und, beinahe schon in die Felder hineingebaut, die Schule. Es ist das Dorf, das den Marius beherbergt. (KW 3, 118)

Die Synopsis von Sozialstruktur, geographischer Einbettung und zentraler Problemlage (Präsenz des Aufwieglers Marius) in den Augen eines nicht auktorialen Erzählers ist nur über die modellhafte Einschränkung des Raums möglich; der Bruch zum Großstadtroman *Die Schlafwandler*, der zudem noch von Schauplatz zu Schauplatz gesprungen war, könnte kaum radikaler sein. In der buchstäblich erhöhten Beobachterposition befindet sich der homodiegetische Erzähler, der aufgebrochen ist, um sich auf dem beschränkten Raum des Dorfes zu Fuß und im Gespräch einen Überblick über den Wandel zu verschaffen, der mit Marius Ratti in dieses «ringsherum» von Bergen begrenzte Sozialgefüge einfährt. Auf diesem Weg trifft er im 7. Kapitel unter anderem «Waldemar-Schuster», Karolin, Agathes Vater Strüm, den Schmied, den Gesellen sowie die Familie Wetchy, die im Gespräch mit dem «Doctor» allesamt exemplarische Haltungen über den Neuankömmling zum Besten geben.¹⁴⁸

Der Funktion solcher Passagen, die in einer Art Demoskopie die Totalitätsansprüche des Soziotops Kuppron geltend machen, entspricht die Typenhaftigkeit des Figurenensembles. Nun ist Typisierung freilich im Vergleich mit den *Schlafwandlern* und auch mit Musils Roman nicht neu; auch Pasenow, Esch, Lohberg und Bertrand Müller, auch Diotima, Arnheim, Meingast, Fischel und Hans Sepp tragen kompositorisch aufeinander abgestimmte, exemplarische Züge. Jedoch, wie oben gezeigt werden konnte, besteht das Typenhafte an ihnen in der Wahl vorgefertigter weltanschaulicher Orientierungssysteme, Entscheidungen, die selbst wiederum aus den Problem dispositionen eines genuin modern gedachten individuellen Habitus motiviert sind. Eine solche Zwischenschicht lässt Broch im Projekt der *Verzauberung* weg. Die Konsequenz, mit der Broch die Figuren hier mit narrativ funktionstragenden Epitheta ausstattet und dafür auf Figurenpsychologie und -habitus oft und weitgehend verzichtet, ist neu. Er ersetzt sie, indem er die Figuren in den Rahmen einer mehrfachen Modellbildung einbindet: Das Modell des Bergdorf-Soziotops, das die Figuren in funktionale soziale Beziehungen und Konflikte setzt, ihnen relativ eindeutig Beruf, Alter, Status und Affiliationen zuweist und damit gesellschaftliche Totalität abbildet, überblendet er mit jenem doppelten (bis dreifachen) mythographischen Modell, das Barbara Mahlmann-Bauer erforscht hat.¹⁴⁹

148 Eine ähnliche Runde dreht der Landarzt auch schon im 4. und später noch einmal im 11. Kapitel.

149 Gemeint ist die Überkreuzung des Demeter- mit dem Dionysos-Mythos in der Nachfolge von Erwin Rohde, Otto Kern und Martin Nilsson: Barbara Mahlmann-Bauer: Euripides' «Bakchen», ein Prätext für Brochs Bergroman «Die Verzauberung». In: Hermann Broch: *Religion, Mythos, Utopie – zur ethischen Perspektive seines Werks*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler und Christine Maillard. Strasbourg: Université Marc Bloch, 2008, 75–118; Barbara Mahlmann-Bauer: Literarische Mythographien des Dionysos seit Friedrich Nietzsche. In: *Mythographie in der Neuzeit. Modelle und Methoden in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Hrsg. von Ralph Häfner. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016, 233–276; Mahlmann-Bauer, Die Verzauberung, hier 142–165.

Als Folge dieses Verfahrens sind die Typisierungen nicht nur pro Figur vervielfacht, sondern die Typisierungen übernehmen auch eine größere Menge narrativer Funktionen. Von Sabest heißt es sofort, «daß er zum Typus der mageren Metzger gehört, ja, man möchte beinahe sagen, zum Typus der mageren Henker». Sabest ist – darüber hinaus – schon bei seiner Einführung «dieser brutale und leidenschaftliche Mann», aus dem «die Finsternis des Ur-Gestrüppes» und «die düstere Flamme» einer vorzivilisatorischen Barbarei jederzeit wieder hervorbrechen können (KW 3, 20f.). Die auf eine viel spätere Stelle der Fabel vorausweisende Charakterisierung ist instruktiv für Brochs allgemeines Verfahren in der *Verzauberung*. Sabest ist hier gerade erst vom Bock in die Erzählung gesprungen und hat weiter noch nichts getan oder gesagt; sämtliche Epitheta und Charaktermerkmale sind Wertungen des tagebuchschreibenden Erzählers. Weitere Anhaltspunkte in Beschreibungen oder Redeeinhalten bekommt die Leserschaft nicht. Die Epitheta sind ökonomisch auf den Fortgang der Fabel hin kalkuliert, denn natürlich wird es später in der Tat Sabest sein, der den Mord mit seinem Metzgermesser wie ein von der Dorfgemeinschaft beauftragter Henker vollzieht. Broch dreht sein Verfahren aus den *Schlafwandlern* also um. Wo es dort am Ende des Pasenow-Teils noch hieß, «[n]ach den gelieferten Materialien zum Charakteraufbau» könne sich die Leserschaft den Endzustand der Figur «auch allein ausdenken» (KW 1, 179), werden hier solche «Materialien» gar nicht mehr geliefert. Ein «Charakteraufbau», wie er in Pasenows und Eschs vielen Erlösungsversuchen und Irrwegen vorliegt, findet überhaupt nicht statt. Stattdessen liefert der Erzähler aus seiner Rückschau den Befund vorweg und schreibt die spätere Rolle der Figur gleich zu Beginn als «Typus» fest.¹⁵⁰ Das gilt sowohl für Sabests Funktion im Soziotop als auch für seine Rolle in Brochs Dionysos-Mythographie. Die Kette der typologischen Zuweisungen deckt beide Bereiche ab.

Das Verfahren bleibt für viele der Figuren gleich. Der Bauer Miland wird sofort nach dem ersten Grußwort vom Arzt als nicht irgendein Bauer, sondern als Bauerntypus eingeführt, der als solcher und ausdrücklich nicht als Individuum «immer praktisch denkt und nur sichtbare Ursachen der Geschehnisse gelten läßt» (KW 3, 27). Auch ein zweites Merkmal Milands, nur wenige Zeilen später, läuft als typologische Vorwegnahme späterer Ereignisse der Einführung Sabests parallel. Denn Miland – der später repräsentative Mitläufer nach der «Machtergreifung» – ist der Figur Marius Ratti schon hier durch physiologische Ähnlichkeit bis ins Südländerklischee hinein zugeordnet: «Mir fiel plötzlich eine merkwürdige Ähnlichkeit zwischen dem Miland und seinem neuen Hausgenossen auf. Die Bauern hier haben manchmal etwas Südliches an sich, dunkelhaarig, sehnig und mit scharfen Adlerprofilen, Jägertypen. Auch ihm hing der dunkle Schnurrbart über den Mundwinkel» (KW 3, 27). Dass er später gegenüber dem Arzt ausdrücklich für die

150 Auch schon den Sohn, Peter Sabest, schaut der Landarzt hier überpersönlich an und prophezeit dessen physiologische Weiterentwicklung, als stünde sie fest, womit er auch über den Horizont des Tagebuchschreibers hinausgreift: «In wenigen Jahren wird er dies [Erröten] freilich nicht mehr zustande bringen; da wird seine Haut ein weißliches, weißes Leder sein, über eine Fettschicht gespannt, die kein Erröten zuläßt» (KW 3, 16). Anschließend taucht Peter Sabest trotz seiner wichtigen Rolle als Kindsvater, und obwohl andere Figuren viel über ihn sprechen, als handelnde Figur nicht mehr auf. Es genügt dem Erzähler, einmal zu Beginn festzuhalten, dass die Figur jenseits aller individuellen Motivation qua Typus und Herkunft determiniert ist.

Verheißungen von Marius Ratti eintreten wird, ist hier durch sein Aussehen in den Augen des Erzählers ebenso vorherbestimmt wie Sabests «Henker»-Rolle am Messer.

Man sieht, wie der Erzähler an Sabest und Miland seine Typenzuweisungen – südländischer Bauer, magerer Metzger – mit den Systemstellen, auf die seine Narration eines «Massenwahns» angewiesen ist – ein Mitläufer, ein Täter –, zur Deckung bringt. Das ökonomische und gerade darin mit Totalitätsanspruch auftretende Stellvertreterprinzip ist in der ganzen *Verzauberung* am Werk. Das Soziotop Kuppron kennt keine Redundanzen: In Suck stellt Broch den beiden genau einen Widerständler entgegen, im Dorfpfarrer genau einen Vertreter einer buchstäblich impotent gewordenen Kirche, im nur kurz gestreiften Lehrer einen marginalisierten Vertreter der «Einfalt» des Erziehungssystems (KW 3, 50f.) und schließlich in Wetchy ein exemplarisches Opfer von Ausgrenzung und Pogromen. Die vier wichtigen Frauen der Erzählung sind kaum als handelnde Figuren in die Fabel eingebunden, sondern fungieren in unterschiedlichem Maß allegorisierend und weitgehend passiv als vier abgestufte Varianten von Weiblichkeit. In diesem Verfahren werden die Binnenkonflikte im Dorf sehr leicht als Verweise auf viel größere gesellschaftliche Verwerfungen lesbar, die von der Brochforschung auch bereits aufgegriffen wurden.¹⁵¹ Wie radikal der Text zugunsten seiner Modellfunktionen andere, komplexe narrative Verfahren zurückstellt, die in den *Schlafwandlern* und im *Mann ohne Eigenschaften* noch konstitutiv waren – wie Motivierung, Mimesis, Figurensprache, Milieuschilderung und Habituszeichnung –, wird in den Gesprächen deutlich, die der Held und Erzähler führt. Besonders an der Figur der Agathe Strüm kristallisiert sich die Besonderheit der Darstellung, sobald das mythographische Modell dominiert. Diese Figur hat ihren großen Auftritt im 5. Kapitel der ersten Fassung. Agathe ist von den Vorgängen im Dorf als eine der ersten unmittelbar negativ betroffen, da der Vater ihres ungeborenen Kindes, Peter Sabest, unter den Einflüsterungen Marius Rattis die Beziehung zu ihr abgebrochen hat. Dies bildet auch den Anlass für die Passage zwischen ihr und dem Landarzt: «Denn während des Scherens war in mir der Entschluß gereift, der unglücklichen blonden Wirtin zuliebe bei der Agathe Nachschau zu halten, wie die Dinge mit ihr und mit dem Peter und mit Marius eigentlich stünden» (KW 3, 66f.). Um so auffälliger ist, wie in der Folge die hiermit geweckte Leseerwartung, über den Stand der Dinge Aufschluss zu erhalten, enttäuscht wird. Sobald der Landarzt Agathe wirklich zu Gesicht bekommt, wird an den wertenden Einwüfen des Erzählers schnell klar, dass sie (zumindest in seinen Augen) keine Person ist, die über spezielle Verhältnisse Auskunft geben könnte, denn im Gespräch ist sie «aufgescheucht», «verwirrt», «viel zu schüchtern, um antworten zu können» (KW 3, 67f.). Ihre für den Erzähler interessante Qualität liegt anderswo:

[D]ort sitzt sie, hält die Nase auf die Arbeit gesenkt und näht mit den langsamen runden Bewegungen, die zur frühesten Würde der Frau gehören, die dem Mädchen wie der Ahnin in gleicher Weise eigentümlich sind, die eine wie die andere in das Gewebe der Zeit verflechtend, gleichgültig ob eine, wie Agathe knapp sechzehn, oder wie Mutter Gisson weit über siebzig ist. (KW 3, 67)

151 Wichtige Beispiele sind Lützelers, Faschismuskritik und Exilroman; Amann, Hermann Brochs Auseinandersetzung mit dem Faschismus; Meister, Sehnsucht nach dem Anschluß.

Worauf der Erzähler bei Agathe wirklich achtet, ist ihr Geschlecht. Dies genügt, um sie auf derselben Skala wie die Figur der «Mutter Gisson» zu platzieren. Darin manifestiert sich die für die ganze *Verzauberung* absolut zentrale Basisdichotomie ihres Erzählers: männlich/weiblich. Ausgehend von dieser einen Basisunterscheidung gelangt der Erzähler im Laufe seiner Tagebuchniederschrift zu einer ganzen Reihe von Zuschreibungen – unter anderem fundiert sie überhaupt erst die doppelte Mythographie, die mit Dionysos- und Demeter-Mythos als Auseinandersetzung zwischen männlichen und weiblichen Mythen konzipiert ist. Erzählstrukturell ist sie von größter Bedeutung, weil sie im Rahmen der Barbara-Episode ausführlich als weltanschaulicher Rahmen der vom Landarzt erzählten Welt eingeführt wird.¹⁵² Anhand der Figur Agathes führt Broch die Zuschreibungsmechanik seines Erzählers auf der Basis einer grundlegenden Geschlechterdichotomie exemplarisch vor.

Insbesondere die Schwangerschaft, die aus Agathe eine zukünftige Mutter macht, ist determinierend. Sie ist «halb selber noch Zopfmädel, halb schon künftige Mutter künftiger Zopfmädel» (ebd.). Mit dieser Funktion geht eine De-Individualisierung der Figur einher, die der Erzähler mit keiner anderen Figur ganz so weit treibt; Agathe Strüm will er, wie oben angeführt, nicht einmal eigene Sprachmächtigkeit zugestehen. Das «Mädchen» (KW 3, 69) mit dem «weichen Mund» (KW 3, 73) legt eine Sprachlosigkeit an den Tag, deren Leerstellen der Erzähler vorerst selbst mit Inhalten einer von ihm imaginierten Urweiblichkeit füllt. Diese verwirklicht sich in Haushaltstätigkeiten: «[S]ie kann es nicht denken, weil das Gedachte nicht darin liegt, sondern in dem runden weichen Schwung der Nadel, an der der Faden hängt, im Knistern des Herdfeuers [...], ein unablässiges ungeformtes unformbares Gebet zu den großen Mächten, deren Teil es ist» (KW 3, 68). In exakt dieser Sprachlosigkeit und Fremdbestimmung wird Agathe sogar mit dem Haushund verglichen: «Ja, der Trapp stand da, auch er in seinem Traum befangen, [...] ein wedelndes Gebet zu den Mächten, von denen er ein Teil ist» (KW 3, 68).¹⁵³ Als Agathe durch diesen ihr offenbar wesensverwandten Hund doch noch zur Sprache gelangt, geschieht das nicht als Figur mit einem Habitus, sondern als passives Medium. Es ist die Idee einer mythisch verstandenen Mutterschaft, die der Erzähler durch sie hindurch zur Sprache bringt. Ähnliches wird Broch später am designierten Opfer Irmgard, der Spiegelfigur Agathes, durchspielen. Damit werden die Frauen der *Verzauberung* passend gemacht, um als Exponenten des Bachofenschen Mutterrechts in Opposition zum dionysisch verstandenen Ratti gebracht werden zu können.¹⁵⁴ Agathes Rede durchbricht

152 Vgl. unten 5.2.2 auf Seite 257ff.

153 Diesen unschmeichelhaften, aber, wie man argumentieren könnte, aufgrund seiner geringen Spezifität im Prinzip universal einsetzbaren Vergleich wendet der Landarzt übrigens nur auf Agathe, nie auf männliche Figuren oder gar sich selbst an. Er hat darin einen Vorgänger im auch sonst für sein Weltbild einschlägigen Weininger: «Zwar stehen die Frauen sicherlich in ihrem Unbewußten der Natur näher als der Mann. Die Blumen sind ihre Schwestern, und daß sie von den Tieren minder weit entfernt sind als der Mann, dafür zeugt, daß sie zur Sodomie sicherlich mehr Neigung haben als er (Pasiphae- und Leda-Mythus. Auch das Verhältnis zum Schoßhündchen ist wahrscheinlich ein noch weit sinnlicheres, als man gewöhnlich es sich ausmalt [...])» (Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 384f.).

154 Vgl. Mahlmann-Bauer, *Die Verzauberung*, 143ff. Als ideengeschichtlichen Zwischenschritt hat die Forschung auch Ludwig Klages ausgemacht, vgl. Edelmann, *Literaturtherapie*, 72; wie überhaupt Klages

den dialektal gefärbten bauerlichen Ton, um den sich Broch an anderen Figuren bemüht. In einer musterhaften «Durchkreuzung» der bauerlichen Phraseologie¹⁵⁵ spricht sie eine lyrisierende, stellenweise metrische Rede voller mythisierender Bezüge zu ihrer Schwangerschaft, in deren Verlauf sie ähnlich in Trance gerät wie später Irmgard (jeweils narrativ ausgewiesen durch Unansprechbarkeit und geistesabwesende gestische Untermalung ihres Vortrags): «Sie hörte mich nicht. Aber sie legte die Hände unter ihre kleinen runden Brüste, als böte sie sie jemandem dar» (KW 3, 71). In diesem Modus bringt sie am Ende doch noch zur Sprache, was «mit ihr und mit dem Peter und mit Marius» vorgefallen ist: «Du aber bist davongegangen / Weil der Schwache dich rief, der, / Welcher einen kaum hütet. / Da hat er mich Hexe genannt» (KW 3, 71). Programmatisch folgt diesem entrückten Vortrag eine Deutung des Erzählers: Agathe, der der Geliebte genommen worden ist, klagt nicht diesen Umstand spezifisch an, sondern spreche vielmehr allgemein «eine Klage, die gegen alles Leben gerichtet war, weil es sie allein gelassen hat in den Mondgewittern» (KW 3, 72). Diese Deutung schließt sich bezeichnenderweise an ihre, wörtlich verstanden, durchaus nicht «gegen alles Leben», sondern konkret gegen den Landarzt gerichtete Anklage an: «Oh, Herr Doctor, [...] warum habt Ihr es zugelassen?» (Ebd.). Die Interpretation des Erzählers hat also nicht nur apologetische Funktion («Es war kein Vorwurf gegen mich»), sie offenbart auch den Fluchtpunkt, auf den hin die Agathe-Figur aus seiner Perspektive schlechthin gezeichnet ist. Die gesellschaftlichen Kämpfe im Dorf erscheinen selbst in ihren persönlichsten Ausprägungen – hier das Zerbrechen des einzigen jungen Paares im Dorf – im Medium einer auf Typen («Mutter» Agathe vs. «Wanderer» Ratti) hochgradig reduzierten Mythologie und Geschlechterordnung. Wo in den *Schlafwandlern* noch die Mechanismen und biographischen Motivationen im Vordergrund standen, nach denen individuelle Personen sich typenhaftem Verhalten anschließen, steht in der *Verzauberung* der Typus für die Person ein. Damit einher geht für den Erzähler der *Verzauberung* auch die Festlegung auf eine «geschlechterontologische Substanz»¹⁵⁶, die man bei Musil fast nur als Parodie vorfindet.

Das Modellierungsverfahren ist neben dem Anschluss an den Demeter-Mythos, den es hier leistet, auch narrativ nicht ohne Funktion: Einer spezifischen, persönlichen Bedeutung ist die Figur der Agathe und ihr Schicksal nun weitestgehend entleert. In der Auflösung der persönlichen Bedeutung liegt für den Erzähler auch die Auflösung seiner Beunruhigung und ein Grund dafür, dass er für sich selbst jede persönliche Verantwortung ablehnen kann: Entsprechend löst sich ihm die ganze Szene, die ihren Anfang mit seiner Wissbegier genommen hatte, wie sich die sozialen Umbrüche im Dorf auf Agathe auswirken, prompt in eine Idylle auf, deren kennzeichnendes Merkmal gerade die Abstraktion von konkreten handelnden Personen ist. Nach dem lyrisierten Vortrag Agathes und nachdem er ihren Vorwurf an seine Untätigkeit abgetan hat, wird dem Landarzt

das sehr erfolgreiche Bindeglied zwischen Bachofenscher Mythenauffassung und modernem «Erlösungs»-Fundamentalismus darstellt (vgl. Stefan Breuer: *Moderner Fundamentalismus*. Berlin, Wien: Philo, 2002, 148ff.).

155 Vgl. Koebner, *Mythos und Zeitgeist*, 176.

156 Boss, *Männlichkeit als Eigenschaft*, 1.

im Zusammensein mit dem «Mädchen» auf dem «Hof, der wie alle Bauernhöfe war» (KW 3, 73), alles «weich»: «frühlingshaft weich», mit «weiche[m] leisen Klang» erscheint die Welt dem Erzähler, der dazu im gegebenen sozialen Kontext wenig Anlass hätte, mit Blick auf die Natur. Mehrfach betont er die angesichts der instabilen Lage im Dorf und des konkreten Unglücks einer vom Kindsvater zurückgelassenen, noch kindlichen Schwangeren, bemerkenswerte Formel: «[D]ies alles war gut» (ebd.).

Dies ist für Broch kein erzählerischer Unfall. Die Passage macht sichtbar, worin Broch die Modellfunktion der *Verzauberung*, und damit die Leistung des mythischen statt mythologischen Romans sehen wollte,¹⁵⁷ nämlich darin, dass sie sich nicht auf die Darstellung eines modellhaften Soziotops beschränkt, sondern integral in der Verschränkung mit ebenso modellhafter (Neo-)Mythologie besteht. Die Mythographie realisiert Broch dabei formal in erster Linie als eine atavistische Figurenrede, die das Einfallstor archaischer Weltanschauungskonzepte in die zivilisatorische Moderne seines Romans bildet. Wenn das nahezu stumme Bauernmädchen Agathe in metrischer Rede zu sprechen beginnt, scheint das mimetisch abgebildete Soziotop des Bergdorfs temporär aufgehoben. Dahingehende Leseerwartungen werden ebenso gezielt unterlaufen, wie plötzlich die Mimesis milieuspezifischer Provinzsprache zugunsten mythisierender Monologe aufbricht. Broch gestaltet ein narratives Wechselspiel von Modellerzählungen, von denen nur noch eine auf mimetischer Schilderung des sozialen Milieus beruht.¹⁵⁸

Die Figur der Agathe, ebenso wie «die Milandin», Irmgard und «Mutter Gisson» partizipieren dabei weitgehend nur am mythographischen Modellcharakter der *Verzauberung*, und zwar auf Basis der fundamentalen Geschlechterdichotomie des Erzählers, die die Zuschreibung zum Mythos überhaupt erst grundiert. Frauen erhalten vom Erzähler kaum nennenswerte soziale Funktionen zugeschrieben und ihre Handlungen und Redebeiträge lassen sich selten aus einem figuralen Habitus erklären, sondern fast ausschließlich daraus, dass sie als Frauen vom Erzähler automatisch als Mütter, und als Mütter wiederum für die Demeter-Seite des mythischen Demeter-Dionysos-Konflikts beansprucht werden. Eine Binnendifferenzierung findet insofern statt, als die Frauen untereinander noch in Mütter, werdende Mütter und Nicht-Mütter geschieden werden. «In den demetrischen Weihen behauptet das Mutterthum seinen Prinzipat in ungeschmälerter Fülle [...]; in den dionysischen dagegen ist der männliche Gott zu der höchsten Lichtentwicklung emporgestiegen», lautet die Basisdichotomie bei Bachofen.¹⁵⁹ Auch bei Broch kann der Arzt von seiner Müttertypologie aus den Anschluss zum antiken Mythos herstellen. Während nun die Männer der Erzählung oft eine Doppelrolle als soziale und mythologische Typen spielen, sind die Frauen auf die

157 Vgl. Ritzer, *Mythisches Erzählen im Faschismus*, 164.

158 Mecklenburg hat darin ein «Prinzip der Ausweitung» erkannt, ohne explizit einen Zusammenhang zur Person des Erzählers herzustellen: «Die Welt der dörflichen Alltäglichkeit liefert zwar Rahmen und Hauptmaterial des Erzählten, doch dieses gruppiert sich immer wieder um außergewöhnliche, das Alltagsleben verfremdende Ereignisse und Motive, die gelegentlich durch ihre Darbietung bis an die Grenze des Wunderbaren und Übernatürlichen geführt werden» (Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, 137).

159 Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraus & Hoffmann, 1861, 375.

Teilhabe oder Nicht-Teilhabe am «Mutterthum» und ihre entsprechende Positionierung zum «Dionysos» Ratti beschränkt. Für die Herleitung der Erzählervorstellungen von ontologischer ›Weiblichkeit‹ wird dieser Umstand im Folgenden noch von Interesse sein.

Neben einigen Figuren, wie Suck oder dem Pfarrer, die weitgehend nur als soziale Typen ausgearbeitet werden und bruchlos an die im Roman entwickelte Faschismusparabel anschließen, gibt es auch Überschneidungen und Mischformen: Der Bauer Miland etwa beginnt als misstrauischer, schweisgsamer Landwirt und wird dann im Gespräch als Exponent einer Entfremungskrise erkennbar, der das «Gemeinsame», normative Grundlagen sozialen Kontakts, sucht (KW 3, 225), in den Worten des Landarztes «gerne fromm sein» will (KW 3, 226), und mit diesen Lebensproblemen bei Ratti Anschluss findet («er spricht nur aus, was wir denken»; ebd.). So motiviert sich schließlich sein Übergang in die Eschatologie einer mythischen «Wiedergeburt», die er «von einer dunklen Flamme durchleuchtet» und in einer Sprache vorträgt, die von Mimesis des Bauernmilieus ähnlich weit entfernt ist wie die metrische, mütterliche Mondkalb-Rede Agathes (KW 3, 229).

Doppelten Modellcharakter haben auch die rituellen Handlungen des «Massenwahns»: Das «Opfer» am «kalten Stein», das sich aus dem Hin und Her zwischen der «Herde» der Dorfbewohner und den sie aufwiegelnden «Geistern» (KW 3, 263) schließlich ergibt, verweist zwar auf den archaischen «Irrationalismus», den Broch bei seinen Zeitgenossen am Werk sah, wird aber nicht im Modus der bauerlichen Milieuschildering wiedergegeben, sondern als buchstäbliche Manifestation des Dionysos-Mythos. Der Erzähler gestaltet die Mordpassage nicht analog zum «Schlafwandeln» des Vorgängerromans mit Seitenblicken auf psychologische Plausibilität und Motivierung. Stattdessen wechselt die Narration wieder von einer mimetischen Milieuerzählung in etwas völlig anderes. Das Dionysos-Dispositiv als «Schreckensszenario»¹⁶⁰ wird weder als allegorische Bedeutungsebene latent gehalten noch psychologisiert, sondern vom Erzähler, der ja eine nur wenig ältere Version des handelnden Helden ist, als unmittelbare Präsenz des Archaischen gedeutet. Dem entspricht die direkte Rede, in der er die Dorfbewohner als Kultgemeinde sprechen lässt. Das bedeutet: Das mythologisch inspirierte Modell – bislang manifest in Figurenreden wie derjenigen Agathes – wird nun zum Medium des Erzählerberichts selbst. Der Vergleich mit einer anderen modernen Dionysos-Mythographie macht die Technik deutlich: Wo beispielsweise der Erzähler in Thomas Manns *Mario und der Zauberer* großen Wert darauf legt, neben dem Typus des Gauklers/Hypnotiseurs Cipolla auch dessen Handwerk minutiös festzuhalten, das die – vom Erzähler genau beobachtete – Dynamik im Raum, die Beziehung Cipollas zu den verschiedenen Gruppen des Publikums verschiebt, bis der erst harmlose Zaubabend sukzessive eskaliert, verzichtet Brochs Erzähler vollständig auf derlei kritisches Er-

160 Mahlmann-Bauer, Literarische Mythographien des Dionysos seit Friedrich Nietzsche, 262.

zählhandwerk, das eine ideologische Erzählfunktion nach Genette etablieren könnte.¹⁶¹ Das «Funktionieren einer diktatorischen Beziehung zwischen einem Führer und einer Masse», das Manns «bürgerlich-rational denkender Erzähler»¹⁶² wiedergibt, interessiert den Erzähler der *Verzauberung* nicht. Der Erzähler, der eigentlich nur «ein bißchen Mummenschanz» (KW 3, 250) erwartet hat, gelangt als Figur umgehend selbst in einen Zustand «behext vom Tanze, behext von meinem Blute, in dem ich Geburt und Tod fühlte» (KW 3, 255), ohne dass vom Funktionieren dieses Vorgangs die Rede wäre. Die analytische Stringenz von Manns Beobachter-Erzähler ist dem Landarzt als umgehend Verzaubertem überhaupt nicht zugänglich.

Dem entspricht auf der formalen Ebene, dass die literale Bedeutungsebene eines Dorftanzes sofort aufgegeben wird. Sie wird überlagert von dem mythisch inspirierten Massenwahngeschehen, das der Erzähler in den Vorgängen sieht. Somit ist die mimetische Funktion der Figurenrede charakteristischerweise aufgehoben: Wenn Miland vom Tanz mit den Worten spricht: «Es geschieht ohne Freiheit» (KW 3, 257), so heißt das, dass die Figur nicht den Tanz der literalen Bedeutungsebene kommentiert, sondern mit ihrer Rede selbst die Bedeutungsebene des «Massenwahns» artikuliert, die ihm der Erzähler unterlegt. Auch Gissons Figurenrede in dieser Passage liegt auf derselben Ebene, sie warnt apokalyptisch «es ruft» und «die Geister kommen» (KW 3, 259). Die Mythographie überschreibt hier das Tanzbild, das Broch für den «Massenwahn» wählt. Was sich in Manns Novelle nur sukzessive und unter genauer Beobachtung der Wirkmechanismen entfaltet, eine Eskalation von Behexung, Enthemmung und massenhaftem Tumult, in der Cipolla sich nach und nach als Hypnotiseur und das Publikum sich als willenlose Manipuliermasse erweist, ist in Brochs *Verzauberung* bereits von der Sprache des Erzählers vorgegeben, die sich aus der Vorstellung speist, die Dorfgemeinde verwandle sich nach dem Modell eines Dionysoskults. Die Brochforschung hat darin einen Widerspruch gesehen, der auch nie gelöst, «sondern durch die Kind-Erlöser Utopie und die mystische Verklärung Mutter Gissons überdeckt»¹⁶³ werde. Hier wird bereits in Andeutungen klar, welche Rolle die Fokalisierung, von der später ausführlich die Rede sein wird, für den Einsatz modellhafter Darstellungen in der *Verzauberung* spielen kann.

Alles andere wäre Broch bei seiner Arbeit am «mythischen Roman» aber auch als unangemessene «Rationalisierung» erschienen. Hier hilft wieder das Beispiel Thomas Manns: In die Pause der zunehmend unheilvollen Vorstellung Cipollas hinein stellt Manns Erzähler die Frage, warum sein jüngerer Ich und das Publikum sie nicht verlassen habe, und gibt die psychologisierende Antwort selbst: weil es zu spannend war. Die Frage und die Antwort verknüpfen das Szenario der Parabel mit dem historischen Faschismus, auf den sie verweist, und zeigen einen Weg zur psychologischen Analyse beider auf. Der Erzähler, obwohl er sich Cipollas unheilvoller Wirkung nicht ganz entziehen kann, vermag sich in der analytischen Erzählung doch zu emanzipieren. Mit

161 Zum Vergleich der Mythographien von Mann und Broch neben Mahlmann-Bauer, Literarische Mythographien des Dionysos seit Friedrich Nietzsche; Mahlmann-Bauer, Die Verzauberung auch Roberto Rizzo: Mythengestaltung bei Broch und Mann. In: *Moderne und Mythos*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: Fink, 2006, 169–192.

162 Federmair, *Musils langer Schatten*, 107.

163 Winkler, Die Funktion der Erzählungen in Hermann Brochs «Bergroman», 269.

solcher analytischer Einbettung der Psychologie des Mythos verweist die 1930 publizierte Novelle Manns eher auf die Poetik der *Schlafwandler* als auf die der *Verzauberung*.¹⁶⁴ Ein Zauberaabend endet, wenn die Zuschauer wegbleiben, und ein Tanzabend endet, wenn die Tanzenden nach Hause gehen. Diesen Regeln zu folgen und den klimaktischen Tanz auch formal als Teil der Faschismusparabel darzustellen, wäre Broch 1935 als rationale «Bagatellisierung»¹⁶⁵ erschienen. Sein Erzähler hatte sich für die Zwecke der *Verzauberung* viel tiefer zu verstricken als Manns am Ende doch souverän die Zusammenhänge durchschauender Intellektueller. Als es Brochs Erzähler am «kalten Stein» mulmig wird, fragt er im Unterschied zu Manns Erzähler also nicht, warum niemand den Tanz verlässt – er fragt stattdessen:

Wie lange konnte dieses Treiben noch weitergehen? Bei aller Ausdauer, die Bauern bei Lustbarkeiten – doch war es noch eine? – aufbringen, es mußte doch ein Ende gefunden werden, es mußte eine Lösung kommen, das fühlte nicht nur ich, sondern alle, die hier standen, warteten sicherlich ebenso darauf, ja, sogar die Tanzenden mußten es wohl tun. (KW 3, 261)

Liegt hier nun eine «Lustbarkeit[]» unter Bauern vor oder ein schicksalhaft mythischer Vorgang in einer Kultgemeinde, der einer «Lösung» bedarf? Das Romanfragment steckt voller solcher Beispiele, in denen das mythographische Modell im Diskurs des Erzählers und in Figurenreden unmittelbar wirksam wird, wobei es das Modell der Gesellschaftsabbildung im Bergdorf mal erweitert, mal atavistisch überschreibt. Der Erzähler baut seine Welt nicht auf einem auktorialen Blick, wie ihn z.B. der Musilsche Erzähler hat, auf – und auch nicht auf dem immerhin nachträglich abgeklärten Blick des Erzählers von Manns Novelle; er bleibt noch im Erzählen im Bann seiner mythologischen Bildspender. Eine formalästhetische Methode, die die kritische Brochforschung dem «mythischen Roman» aberkannt hat,¹⁶⁶ dürfte Broch gerade in diesem Verfahren gesehen haben, mit dem er sich von Mannscher Psychologisierung und Musilscher «Rationalisierung» abzuheben gedachte.¹⁶⁷

Verwiesen sei hinsichtlich dieses Verfahrens noch auf die schon angedeuteten Frauenfiguren: das Hypnosegespräch zwischen Irmgard und Ratti einerseits, das als

164 Gleiches gilt für Manns Psychologisierungs- und Verfremdungstechniken in der Josephstetralogie. Obwohl sich Broch von diesem Projekt maßgeblich zu seinem mythischen «turn» inspirieren ließ (vgl. Lützel, *Freundschaft im Exil*, 12), genügten die narrativen Techniken Brochs Stilverständnis nicht mehr; vgl. Thomas Koebner: Polemik gegen das Dritte Reich. Deklassierung und Dämonisierung. In: *Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit*. Hrsg. von Thomas Koebner. München: Text + Kritik, 1992, 220–236, hier 227; Kyora, *Eine Poetik der Moderne*, 268.

165 Mahlmann-Bauer, *Die Verzauberung*, 135.

166 Vgl. Gottwald, *Der Mythosbegriff bei Hermann Broch*, 154.

167 In einem jüngeren Interpretationsvorschlag hat Mark-Georg Dehrmann in der *Verzauberung* zwar nicht psychologische Durchdringung, aber eine Art literarische Archäologie der religionsgeschichtlichen Entwicklung plausibel gemacht, die zwischen höherer, spiritualisierter Stufe und niederer, buchstäblicher Stufe unterscheidet (vgl. Dehrmann, «Hört ihr den Regen?», 328). Dies entspricht strukturell dem hier identifizierten doppelten Mythenmodell, mit dem Broch den dörflichen Mikrokosmos überschreibt.

Nietzsche- bzw. Dionysos-Parodie gelesen worden ist,¹⁶⁸ und auf die Rolle der Mutter Gisson andererseits. Diese Figur beeindruckt den Erzähler offenbar wie keine andere. Ihre Sprache ist dem bauerlichen Milieu nicht nur über weite Strecken vollständig entrückt, der Erzähler schreibt ihr überdies die Gabe zu, modellhafte Vorgänge, wie den bachofischen Kampf zwischen matriarchalem Demetermythos und patriarchalem Dionysosmythos, mit dieser Sprache in performativen Sprechakten unmittelbar im Rahmen der Kernfamilie zu vollziehen. So kann sie gegen Schluss den Handlungsstrang der Familie Miland abschließen, indem sie im Sprechen die Geschlechterrollen im Haus – «der Mann kein Mann mehr, und die Frau nicht mehr Frau, da rufen sie nach dem Erlöser, der ihre Finsternis ausspricht und sie heiligt» – in ihrem Sinne wieder geraderückt und «die Herzen dieses Ehepaars wieder ins Hausväterliche und Hausmütterliche» zurückleitet, und zwar unmittelbar im Sprechakt: Mit dem Ende ihrer Ansprache ist auch die matriachale Ordnung zumindest für den verbliebenen Teil der Familie Miland triumphal wiederhergestellt (KW 3, 307ff.).

Von entscheidender textstruktureller Bedeutung für diese Modellkonstellationen der *Verzauberung* ist Brochs Konzeption der Erzählerfigur, die auf formal andere Weise als bei Musil und Mann dem Text eine kontextualisierende Bedeutungsebene eröffnet.

Modellbildung II: Der Erzähler als Weltanschauer

Woher kommen die mythologischen, geschlechterontologischen und sozialen Zuschreibungen des Landarztes? Woher nimmt er seine Vorstellungen von «Unendlichkeit», von «Weiblichkeit», von «Wanderern», kurz diejenigen Kategorien, die seine Darstellung prägen? Sie gelten, das macht die Narration klar, in der *Verzauberung* nicht absolut, sondern haben zumindest zum großen Teil einen Ursprung innerhalb der Fabel. Ihre Entstehung ist Teil der erzählten Welt. «Was gilt, hängt auf elementare Weise davon ab, welcher Erzählanfang gesetzt wird.»¹⁶⁹ Dieser narratologische Grundsatz wird an der *Verzauberung* besonders einsichtig. Deren eigene Textsubstanz ist, genauso wie ein großer Teil der auf ihr basierenden Forschung, mit der Frage befasst, was eigentlich «gilt», so dass sich am Ende Lesarten gegenüberstehen, nach denen die *Verzauberung* entweder ein antifaschistischer oder kryptofaschistischer, mythologischer oder aufklärerischer Text ist. Der komplexe und teilweise durchaus zweifelhafte Modellcharakter der erzählten Welt trägt zu dieser Situation bei. Ein Blick auf den Erzählanfang mag wiederum zur Klärung beitragen.

Zu Beginn des Textes etabliert Broch die narrative Instanz der Erzählung, also gemäß Genette die «Stimme»: die Person (der Landarzt), die Zeit und Ebenen der Narration (gleichzeitige Narration auf der diegetischen Ebene, wenn der Landarzt im Präsens über seine Gegenwart beim Verfassen des Tagebuchs spricht, spätere Narration auf der metadiegetischen Ebene, auf der im Präteritum die Geschichte des vergangenen Jahres erzählt wird). Dieser Anfang stellt sofort etwas über die Bedeutung der metadiegetischen

168 Mahlmann-Bauer, Die Verzauberung, 155ff.

169 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2012, 62.

für die diegetische Ebene klar: Die ganze Erzählung des vergangenen Jahres hat für den Erzähler Projektcharakter, er will in seiner Erzählgegenwart etwas damit erreichen:

Hier sitze ich, ein alternder Mann, ein alter Landarzt, und will etwas aufschreiben, das mir zugestoßen ist, und als könnte ich damit des Wissens und des Vergessens habhaft werden, durch das unser Leben hindurchläuft, auftauchend und wieder einsinkend und manchmal zur Gänze verschwindend, aufgesaugt von der Zeit und im Nichts verloren. (KW 3, 9)

Für den Tagebuchschreiber hat die Erzählung des Tagebuchs also die Funktion, sich über die Bedeutung des Erzählten Rechenschaft abzulegen und die zahlreichen Fragen zu beantworten, die er im Vorwort an sich selbst richtet.¹⁷⁰ Sie wird damit zum Musterbeispiel einer narratologischen Konstellation, die Genette als Aufwertung des «narrativen Diskurses» konzeptualisiert hat:

Im heterodiegetischen Bericht [...] mag das Präsens durchaus [...] Zeitlosigkeitsbedeutung haben, aber im homodiegetischen [...] rückt die Gleichzeitigkeitsbedeutung in den Vordergrund, die Erzählung tritt hinter der Erzählrede, dem narrativen Diskurs zurück und scheint jeden Moment in den «inneren Monolog» umzuschlagen.¹⁷¹

Das ist in der *Verzauberung* der Fall. Brochs Erzähler berichtet über die Ereignisse im Dorf nicht allwissend oder auch nur souverän über sein Material verfügend, sondern mit der Stimme eines homodiegetischen Erzählers, der während des Erzählens noch immer den angemessenen narrativen Diskurs sucht. Im Tagebuch ringt er um Worte, und genau dieser Prozess stellt die «Handlung» der diegetischen Ebene dar. Dargestellt ist auf dieser Ebene ein Versuch der Sinnstiftung. Davon hängt auch ab, wie Koschorke formuliert, «was gilt». Folgt man Koschorkes narratologischen Überlegungen zur «Rahmung» etwas weiter, gilt auch die mythisierende Unendlichkeits- und Ewigkeits-Sprache, in der der Landarzt sich ausdrückt, und für die Modellhaftigkeit, die er seiner Lebenswelt zuschreibt, dass diese auf «Unendlichkeit» zielenden Denkfiguren selbst eben gerade nicht zur «ungeordneten Prähistorie» der Narration zählen, also nicht absolut gelten, sondern ihre Bedeutung aus der Erzählung beziehen.¹⁷² Wenn die erzählte Welt der *Verzauberung* in dreifacher Totalität der Gesellschafts-, Zeit- und Raumabbildung nach dem weltanschaulichen «Blick aufs Ganze» gestaltet ist, so ist dies zunächst als Teil der Geschichte ihres Erzählers zu verstehen, der eine prekäre Sehnsuchsbeziehung zu eben diesem «Blick aufs Ganze» pflegt. Dieser Schritt, die Erklärung des Erzählerdiskurses aus der Erzählerfigur, muss jedenfalls vor der Anrechnung der entsprechenden Textpassagen auf das Konto der neomythischen Ambitionen des Autors erfolgen.

Dies stellt der Text vielfach aus. Der Erzähler-Landarzt beobachtet den Protagonisten-Landarzt dabei, immer mehr dem Denken in mythisch-weltanschaulichen

170 Dieses Konzept bleibt auch noch in der radikal gekürzten dritten Fassung grundsätzlich intakt, die der Erzähler mit den Worten einleitet: «An jenem Märztage, der mir jetzt so sehr Erinnerung geworden ist, daß ich ihn aufschreiben muß» (BR 3, 1).

171 Genette, *Die Erzählung*, 222.

172 Vgl. Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*, 62f.

Kategorien zu verfallen – nicht zuletzt unter dem Einfluss Gissons, aber auch Marius Rattis.¹⁷³ Tatsächlich schreibt er sich auch mehr oder weniger selbstkritisch Befangenheit im Blick auf das Dorf zu, indem er ein Sinndefizit gesteht, von dem er dort zu genesen trachtet. Sein im Vorwort skizziertes Vorhaben, gegen das Vergessen anzuschreiben und im Text das Vorgefallene festzuhalten, ist nur ein zweitrangiges; erst-rangig versucht er, sich von einer Modernitätskrise zu heilen. Er hat sich vor dem Einsetzen der Handlung an diesen Ort begeben, um einer gewissen Idee von Dörflichkeit nachzuleben, die nicht wenig Ähnlichkeit mit den lebensphilosophisch angehauchten Aussteigerkonzepten aufweist, die sich nach der Jahrhundertwende aus dem Weltanschauungsdiskurs geschält hatten¹⁷⁴ (und in esoterischen Szenen virulent geblieben sind).¹⁷⁵ Dieses Vorhaben des Erzählers geht dem Jahr in Kuppron voraus, und in der Motivation zu diesem Vorhaben findet sich der Schlüssel zum Denken des Erzählers, dessen Stimme die Erzählung wiedergibt. Systematisch entfaltet wird das in der großen Analepse des Romans, die neben der Ellipse am Erzählschluss den auffälligsten strukturellen Einschnitt der ersten Fassung darstellt. In einer in den *Schlafwandlern* erprobten Technik durchziehen die Motive dieser Analepse sowohl die vorangehenden als auch die folgenden Romankapitel und perspektivieren sie, was die vom Erzähler explizit ausgesprochene Bedeutung dieser Episode noch einmal strukturell beglaubigt.

Die Stadtflucht, die der Kupproner Handlung vorausgeht, wird in einzelnen Kommentaren des erzählenden Ichs, im Vorwort und in der Analepse näher auf ihre Hintergründe beleuchtet. Sie ist mit einer ganzen Reihe von Konnotationen verknüpft, welche die Erzählung des Tagebuchs vorstrukturieren. Vieles davon ist als Diskursfigur des weltanschaulich-kulturkritischen Bauernromans, insbesondere aus der Variante des Konversionsromans, gut bekannt, an dessen Programmatik der Landarzt anschließt: vor allem der Vorsatz, «wieder zu sich selbst zu finden, wieder ein ganzer, harmonischer, gesunder Mensch zu werden, ein Mensch, der vom oberflächlichen Rationalismus der Wissenschaften ebenso befreit ist wie vom geschäftlichen Kalkül des bürgerlichen Erwerbslebens»¹⁷⁶. Der Erzähler greift in der Beschreibung seiner Stadtflucht diese Diskursfiguren auf. So weist er implizit die intellektuellen und diskursiven Bedingungen aus, unter denen er spricht. Der spätere Einsatz der Barbara-Analepse, der diese Bedingungen genauer erklärt, ist für den Erzähler Broch dann auch ein Rückgriff auf

173 Vor dem Hintergrund der im Text behaupteten Anziehungskraft Rattis wird Brochs etwas apodiktische Selbstinterpretation fragwürdig, dieser wirke «abstoßend und lächerlich, besonders, da er sich sehr bald als schrullenhafter Besessener erweist, der geradezu querulierend für seine mystischen oder richtiger pseudo-mystischen Ideen von der Heiligkeit der Erde, von der Bezwingung des Berges u.s.w. wirkt und damit die Leute belästigt» (KW 3, 384).

174 Vgl. oben die Ausführungen zur Lebensreform, 3.2 auf Seite 72f.

175 Wenn heute die niedergelassenen Ärzte in beschaulichen oberbayerischen Seegemeinden, die vom Sommerfrischlergeld wohlhabender und urbanitätsmüder Städter gedeihen, auf ihren Praxissschildern an erster Stelle Zertifikate in «chinesischer Medizin» und «Anthroposophie», dann erst den Facharzt anführen, betreiben sie damit nichts anderes als die moderne Kapitalisierung jener Ideen, die auch Brochs Landarzt in sein Tiroler Dorf gelockt haben.

176 Peter Zimmermann: *Der Bauernroman. Antifeudalismus, Konservativismus, Faschismus*. Stuttgart: Metzler, 1975, 97.

Erzähltechniken der *Schlafwandler*, die ihre diversen Weltanschauungen stets an den Bedingungen ihrer subjektiven Genese gemessen und in die Aporie geführt haben. Neu ist die Anwendung dieser Technik auf einen den ganzen Romantext erzählenden homodiegetischen Ich-Erzähler. Diesem sind die subjektiven Bedingungen seiner Wahrnehmung nur zu einem gewissen Grad selbst bewusst. Eng verzahnt er selbst das Anliegen des «Tagebuchs», festzuhalten, «was mir zugestoßen ist, [...] als könnte ich damit des Wissens und Vergessens habhaft werden» (KW 3, 9) mit seiner vorausgegangenen Stadtfucht: «War dies nicht auch der Grund gewesen, der mich vor Jahren aus der Stadt herausgetrieben hat?» (Ebd.)

Die Konsequenzen der Fokalisierung für die Figur des Landarztes werden im Abschnitt 5.3.2 genauer diskutiert, vorab interessiert aber besonders jener Katalog von Bedeutungen, den der Erzähler seiner Stadtfucht und seiner Präsenz im Dorf zuweist. Hier kommt die Stimme des Erzählers konkret ins Spiel. Rahmen-Narrativ, Analepse und Dorf-Narrativ sind über seine Person verknüpft; die Ereignisse der Vorgeschichte werden daher abgleichbar mit den Denkfiguren, die er seiner späteren Erzählung aufprägt.

Zu diesen basalen Denkfiguren zählt im Rahmen-Narrativ zunächst die Flucht aus dem «wissenschaftlichen» Betrieb «um eines anderen Wissens willen» (ebd.). Im «Vorwort» nimmt der Erzähler eine solche Positionsbestimmung zur «Wissenschaft» vor, die auch der Autor Broch im Dialog mit Daniel Brody seinem Romanprojekt zugrunde gelegt hatte, und setzt sie in eins mit dem Umzug von der Stadt in das Bergdorf. Der Text artikuliert hier eine ästhetische Funktion der neuen narrativen Disposition, umgesetzt in die fiktive psychologische und habituelle Disposition seiner Hauptfigur. Weitere Konnotationen der Bewegung Stadt-Land zählt der Erzähler in einer Assoziationskette auf, in der er sich Rechenschaft über Sinn und Zweck seiner Lebensentscheidung ablegt. Diese Konnotationen einer Stadtfucht lassen sich mutatis mutandis auch aus Brochs poetologischen Überlegungen über die «dichterische Entwicklung» von den *Schlafwandlern* zur *Verzauberung* übertragen: Der Weggang aus der «städtischen Ordnung» impliziert für den Landarzt den Weggang von der «Unendlichkeit», als die er den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess betrachtet, als Weggang vom «Systematischen der Erkenntnis» oder vom «Erkennen» allgemein, als Weggang von «Pünktlichkeit», «Gesetzlichkeit», «Maschinerie» und (wieder) einer belastenden «Unendlichkeit», die ihn gleichwohl auf eine beklemmend feste «Bahn» eingeengt habe. Sein Weg in die Landarztpraxis habe ihn von diesem negativ konnotierten «Erkennen» zum «Wissen» und von «Zukunft» zur «Vergangenheit» führen sollen. Hier setzt das «Lebens»-Vokabular ein, das für Musils und Brochs Fragmente so wichtig ist. Die positive Assoziationen sind das «Leben und Mitleben und hie und da vielleicht Hilfe», die «Unordnung des Unmittelbaren», in der sich «Vielfalt des Lebens» ausdrückt und die letztlich eine Existenz «erfüllt» von endgültigem «Sinn» ermöglichen soll – im Gegensatz zum vorläufig gültigen Sinn nie abschließbarer wissenschaftlicher Praxis (KW 3, 10f.). Der Erzähler selbst stellt im Anschluss an diese Aufzählung von Erwartungen an das Landleben die Frage: «Hat sich solche Hoffnung erfüllt?» (KW 3, 11)

Die Antwort erfolgt zwar in einem positiven Ton, jedoch auch in jenem sprachlichen Medium wortreicher Ratlosigkeit, das in der *Verzauberung* charakteristisch aus parataktischen Oxymora und Tautologien entsteht:

Jahr um Jahr ist vergangen, seitdem ich mich hierher geflüchtet habe, voll Ungeduld, die letzte Zeitspanne auszunützen, geflüchtet vor der schrittweisen Erkenntnis der geduldigen Forschungsarbeit wissenschaftlichen Lebens, zurückgegeben meinem eigenen Leben, glücklos, dennoch glücklich, da ich mein Wissen wachsen fühlte, Vergangenes und Zukünftiges zusammenwuchs, dennoch so unerfaßbar, daß es nur wie ein Ahnen war, ein Gewinnen und Verlieren zugleich. Und da ich es jetzt niederschreiben will, das Unvergeßliche im Vergessenen, da ich es nachzeichnen will, das Unsichtbare im Sichtbaren, so tue ich es mit aller Hoffnung des jungen und aller Hoffnungslosigkeit des altgewordenen Menschen, den Sinn des Geschehenen und noch zu Geschehenden zu erhaschen, ehe es zu spät ist. (KW 3, 11f.)

In diesem kurzen Abschnitt findet sich zugleich die Zielvorgabe, die der Erzähler seinen Aufzeichnungen macht – nämlich «den Sinn des Geschehenen und noch zu Geschehenden» zu erfassen – und auch die Disposition und Vorgehensweise dieses Erzählers: Er «fühlt» einen positiven Effekt seiner Stadtfucht, bringt diesen Effekt aber weder terminologisch noch metaphorisch zur Darstellung. An die Stelle einer solchen Darstellung tritt hier die Darstellung des «old Germanic taste for picturing the unpictureable, defining the indefinable, uttering the unutterable»¹⁷⁷ – also die charakteristischen Oxy-mora: «glücklos, dennoch glücklich», «Wissen [...] unerfaßbar», «Gewinnen und Verlieren», «das Unvergeßliche im Vergessenen» usw. Broch, der sich schon vor Publikation der *Schlafwandler* mit Musil in Konkurrenz über die Darstellung von Sagbarkeitsgrenzen in Literatur befunden hatte,¹⁷⁸ radikalisiert hier von den ersten Zeilen an die Technik, literarisch auf Unaussprechbares zu verweisen, um damit seinen um Begriffe ringenden Tagebuchschreiber zu charakterisieren. Was die Darstellung «äußerer» Vorgänge angeht, also die Handlung im engeren Sinne, von welcher der Landarzt hier Zeugnis ablegen will und der er einen Sinn zuschreiben will, findet sich ebenfalls eine Art erzählerisches Programm bereits in diesem Rahmen-Narrativ niedergelegt. Denn nicht zufällig wird im letzten Absatz das, was der Erzähler «aufschreiben möchte», symbolisch durch die natürlichen Strukturen und Muster von Jahreszeiten- und Tag/Nacht-Wechsel repräsentiert:

Und eigentlich möchte ich bloß aufschreiben, als könnte ich es sonst vergessen, daß hier nicht immer Schnee gelegen hat, sondern daß vielerlei in diesem Jahr vonstatten gegangen ist, Blüte und Frucht und der Harzduft des Waldes, Wasser, das über das Gestein der Kuppronwand tropfte und rieselte, Wind, der von ferne kam und wieder davonzog, Licht, das brannte und wieder erlosch, und Himmel, der Tag war und wieder Nacht. (KW 3, 12)

Auch der Bezug zum Tagebuchschreiber selbst wird gleich hergestellt:

Denn dies alles geschah, während mein Herz klopfte, es geschahen Wind, Sonne und Wolken, und sie flossen durch mein Herz und meine Hände. (Ebd.)

177 D. J. Enright: Uttering the Unutterable. In: *The New York Review of Books* (6. Jan. 1966). URL: <http://www.nybooks.com/articles/1966/01/06/uttering-the-unutterable/> (besucht am 26. 12. 2017).

178 Vgl. oben die Abschnitte 2.1 und 2.2 dieser Arbeit.

Die Geschehnisse, um die es dem Tagebuchschreiber im Folgenden gehen wird, so können wir diesem Programm entnehmen, verhalten sich zu seiner Person wie die Strukturen der alpinen Natur zu seinem Körper.

Auf engem Raum konzentriert das «Vorwort» hier drei Grundprinzipien, nach denen Broch das Denken seines Erzählers strukturiert:

1. Das Gegensatzpaar Stadt/Land, dem parallele Gegensatzpaare wie männlich/weiblich, Zukunft/Vergangenheit, Wissenschaft/Wissen und Maschine/Leben als Paraphrasen entsprechen.
2. Sprachlicher Gefühlsausdruck im Medium von Oxymora und Tautologien.
3. Repräsentation menschlicher Ordnungen durch Umweltstrukturen in Allegorien und Vergleichen.

Zusammen nehmen sie die Struktur vorweg, die der vom homodiegetischen Erzähler beobachtete Stoff im zeugnishaften Bericht erhalten wird. Der Erzähler weist dem Dorf Kuppron als seinem selbstgewählten neuen Lebensraum die Bedeutung zu, modellhaft sowohl, erstens, den von ihm gefühlten Stadt-Land-Gegensatz abzubilden, als auch, zweitens, die Handlung, die «in diesem Jahr vonstatten gegangen ist», in den natürlichen Strukturen der alpinen Landschaft abzubilden, die keiner historischen, sondern der geologischen Zeitskala unterliegt und damit – als nach seinen Maßstäben zeitlos – als weltanschaulicher Bildspender geeignet ist. Dieser Befund gilt für die vollständige Fassung der *Verzauberung* von 1935 ebenso wie vollumfänglich auch für die demselben Konzept folgende 2. Fassung von 1936, weswegen sich der textgenetische Vergleich in dieser Hinsicht erübrigt: Die 2. Fassung greift die Modellbildung des Erzählers auf und vertieft sie.¹⁷⁹ Dem Text der *Verzauberung* von 1935/36 insgesamt wird die weltanschaulich-kulturkritische Modellbildung schon anhand der Disposition der Erzählerfigur eingeschrieben. Darin besteht die zentrale poetologische Botschaft ihres «Vorworts», mit dem Broch seinen Aufbruch von den *Schlafwandlern* und auch vom «rationalen» *Mann ohne Eigenschaften* markiert.

Die erzähltechnische Neuerung wird für Broch und seinen Text zum Substrat der Innovation. Sie ermöglicht es, in der *Verzauberung* die Erzählstimme selbst mit einer jener Weltanschauungsbiographien¹⁸⁰ zu kontextualisieren, die in den *Schlafwandlern* und im *Mann ohne Eigenschaften* auf das vergleichsweise distanziert abgehandelte Figurenensemble verteilt werden. In der *Verzauberung* jedoch ist nun die Erzählerrede selbst kritisch in den Weltanschauungsdiskurs eingeschrieben. In der Vorgeschichte des Landarztes wird sie als Funktion eines ethischen Orientierungsverlusts mit anschließender

179 Die neu hinzugekommenen Reflexionen des Erzählers verdeutlichen dies. Bemerkenswert ist z.B. die Hinzufügung einer Gewitterbeschreibung, in der das Gegenteil vom dem passiert, was Musil mit seinem ersten Romankapitel vorgeführt hatte: Das meteorologische Phänomen wird vom Landarzt intensiv allegorisiert und zum Abbild seiner Problemdisposition gemacht: «Denn in keinem der Naturereignisse sind Entfesselung und Beruhigung, sind Aufbruch des Unterirdischen und Rückkehr zur ewigen Humanität, sind die Erlösung zum Nichts und die Erlösung zum Gleichgewicht des Lebens so enge benachbart wie im Gigantenkampf des Gewitters» (BR 2, 297).

180 Vgl. den oben auf Seite 103 angeführten Merkmalskatalog für Biographien im Weltanschauungsdiskurs.

Weltanschauungssuche ausgewiesen: Wie Musils Arnheim erhält auch Brochs Landarzt rückblickend eine Ursprungsgeschichte und eine biographisch-psychologische Motivation für die Krise, der er sich ausgesetzt sieht. Das Denkgebäude, das er sich als Reaktion auf seine Identitätskrise errichtet hat, wird, indem der Erzähler in der Zeit hin- und herspringt, als subjektives Denkgebäude überhaupt erst sichtbar gemacht. Das entspricht – nimmt man das Scheitern dieses Denkgebäudes hier schon einmal vorweg – den Erzählstrategien, mit denen im *Mann ohne Eigenschaften* die diversen «Systeme des Glücks» und in den *Schlafwandlern* die diversen «Erlösungen» auf ihre aporetische Grundstruktur hin transparent gemacht wurden. Mit dem bedeutenden narratologischen Unterschied freilich, dass es sich beim Landarzt nicht um eine Ensemblefigur wie Arnheim, sondern um den Erzähler der Geschichte handelt. Das «Vorwort» zeigt die Eckpfeiler seiner Entwicklung an und deutet auf sein Scheitern voraus, doch erst die biographische Analepse des 10. Kapitels verleiht dieser Entwicklung das ganze Gewicht, das ihr für die Bewertung der Tagebuchfiktion und letztlich der Zuverlässigkeit des Erzählers zukommt.

Die Barbara-Analepse

Wie die Protagonisten der *Schlafwandler* befindet sich auch der Landarzt der *Verzauberung* in einer Identitätskrise, die er selbst auf eine Epochenkrise projiziert. Allerdings werden die Hintergründe der persönlichen Krise in der *Verzauberung* konkreter gestaltet als diejenigen Pasenows und Eschs (Dr. Bertrand Müller deutet die zugrunde liegende traumatisierende Erfahrung des Weltkriegs an, beschreibt sie aber nicht): Das Trauma des Landarztes ist vordergründig eine Liebesgeschichte. Die Barbara-Episode bildet, wie der Erzähler selbst angibt, den «Untergrund» seiner «Erinnerung» (KW 3, 187), und die Struktur der Erinnerung wiederum hatte ja das Vorwort als Substrat der ganzen Erzählung ausgegeben. Die Episode ist also zentral für den Schreibanlass des Tagebuchs. Die Bezüge, die der Erzähler in der Folge zwischen dem «Untergrund» und dem restlichen Text des «Tagebuchs» anbietet, sind reichhaltig.

Im narrativen Mittel der Barbara-Analepse drückt der Erzähler seine erst im Fortschreiten des Tagebuchs erlangte Erkenntnis aus, dass in dieser katastrophalen Liebesgeschichte sein gegenwärtiges Erleben, «Leid wie Freude [...] verankert» liege. Im «Leid um den Tod der Suck Anna» und in der «Freude über die Errettung des Wetchy-Buben» sei das Gedächtnisbild Barbaras «nun wieder zur Gegenwart geworden, und nicht nur als verschwimmender Untergrund, sondern hart und plastisch steht es im Raume des Gedächtnisses» (KW 3, 187). Die Metaphorik von Härte und Plastizität verwirklicht sich als motivische Kontinuität zwischen den Textabschnitten. Tatsächlich legt die Barbara-Analepse das weltanschauliche Substrat der *Verzauberung* bloß. Sie erzählt nur implizit jene Vorgeschichte, wie der Arzt von seiner Spitaltätigkeit in der Stadt zur Landarztpraxis auf dem Dorf gelangt ist (diese eigentliche Flucht bleibt Ellipse). Ihre Hauptfunktion ist, die weltanschauliche Vorgeschichte dieser Flucht zur Darstellung zu bringen. Sie erzählt, wie der Arzt durch eine Liebesepiphanie angestoßen wird, eine an Otto Weiningers Weltanschauungsschrift *Geschlecht und Charakter* anklingende Weltdeutung zu entwickeln und umzusetzen. Am entscheidenden Punkt wird ihm die ganze Welt buchstäblich zum Abbild der strukturierenden Dichotomie männlich/weiblich, eine – selbst wenn man den erschöpfenden Bezug auf Weininger einmal beiseitelässt – klassische

Figur weltanschaulichen Erzählens.¹⁸¹ In der Folge wendet er diese strukturierende Dichotomie auf sein Leben, insbesondere auf sein Liebesleben an. Weiningers Konzept der «absoluten Mutter»¹⁸² wird zum maßgeblichen Orientierungsmodell seiner «Liebe» zu Barbara, die eigentlich, auch dies eine Parallele zu Weininger, ein weltanschauliches Erlösungsprojekt wie diejenigen der *Schlafwandler* ist. Wie schon im Pasenow-Teil überblendet Broch hier noch einmal Liebessemantik und Weltanschauungssuche, jedoch nun ganz ohne die Ironiesignale eines auktorialen Erzählers. Die Liebesgeschichte scheitert nicht in Komik, sondern in der Katastrophe, in deren Folge der Arzt zum Landarzt wird und seine Weltanschauung mit einer neuen sinnstiftenden «absoluten Mutter» in Kuppron wieder instandzusetzen versucht. Dies wird im Folgenden im Detail entfaltet.

Schon der erste Blick auf die Figur der Ärztin Barbara ist auf zwei Ebenen instruktiv. Er etabliert zum einen den natürlichen Jahresrhythmus mit den dazugehörigen Wettererscheinungen, den der Landarzt im «Vorwort» für die Vorgänge im Bergdorf einsetzt (s.o.); hier findet man ihn vorgeprägt, als der Erzähler Barbara «zum ersten Male sah»: «Es war an einem ersten Frühlingstag nach einem schweren grauen Winter gewesen.» Derselbe Abschnitt richtet zum anderen auch bereits den Blick auf die Bedeutung von Weiblichkeit, wenn der Erzähler an ihr «lange[], etwas schwingende[], beinahe unweibliche[] Schritte[]» feststellt. Über diese «Unweiblichkeit» scheint der nächste Absatz aufklären zu wollen: «Ich hatte sie damals für eine der Mütter gehalten, die ihre Kinder besuchen; bald natürlich stellt es sich heraus, daß sie eine neuaufgenommene Ärztin war» (KW 3, 187). Als solche hat sie andere Qualitäten als «Weiblichkeit». Sie ist, wie der Erzähler bald feststellt, «wissensreich, entschlußfähig und von einer fast zornigen Autorität» (KW 3, 188), hat also Attribute, die für den Erzähler später im Bergdorf seine verschämt eingestandene Attraktion zu Marius Ratti ausmachen werden.¹⁸³ Vor allem aber ist sie «hellseherisch sicher in der Diagnose», eine Eigenschaft, die der Landarzt später als diagnostisches und buchstäbliches Hellsehen in «Mutter Gisson» wiederfinden wird; eine solche Textstelle findet sich z.B. schon vor der Analepse in Kapitel 3 (KW 3, 39f.). Der Arzt betrachtet die Beziehung aufgrund ihrer Professionalität zunächst als «gute männliche Beziehung» (KW 3, 188), die von gegenseitigem Respekt im Wettstreit zwischen ihrem «Autoritätswillen» und seiner Funktion als Interims-Anstaltsleiter geprägt ist. Jedoch im «Frühsommer» mit seiner «Blüte» und «Pracht» überkommt den Erzähler über einer Geste Barbaras, dem Glattstreichen der Haare, eine Assoziation zu seiner Mutter, in deren Folge er Barbara nunmehr im Gegensatz zu seinem ersten Eindruck als weiblich, «so sehr weiblich» quasi «erkennt»: «[S]eitdem mir meine Mutter über die Haare gestrichen hatte, war es die erste wahrhaft weibliche Hand, die ich wieder sah, und dieser Eindruck ist mir seitdem geblieben» (KW 3, 189). In der Beziehung zu «Doctor Barbara», die an diesem Punkt von Kollegialität in Liebe umschlagen kann, ist die

181 Vgl. oben 3.4 auf Seite 103.

182 Vgl. das Kapitel 2/X in *Geschlecht und Charakter*; hier: Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 280.

183 Auf Parallelen zwischen Barbara und Ratti hat schon Ernestine Schlant hingewiesen: Ernestine Schlant: Die Barbara-Episode in Hermann Brochs Roman «Die Verzauberung». In: *Brochs «Verzauberung»*. Materialien. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 209–225, hier 212f.

Identifikation von «Weiblichkeit» mit Mütterlichkeit ebenso verankert wie die Irritationen, denen dieses Konzept ausgesetzt wird.

In der nun folgenden Liebesgeschichte des Spitalarztes werden die in Kuppron zum Einsatz gebrachten Beschreibungskategorien des späteren Landarztes ebenso ausgebildet wie seine folgenreiche Krise. Nicht nur folgt die Episode, wie später das Dorfgeschehen, dem Rhythmus der Jahreszeiten, sondern in der Gefühlsdarstellung seiner «Liebe» ist für den Erzähler auch erstmals jene Landschaftsbeseelung präfiguriert, die für die *Verzauberung* dominant sein wird: Er sieht Barbara und ihre «unendliche weibliche Hand» im «Dächermeer» der Stadt, was er ausdrücklich als Epiphanie wertet: «Es war keine Vision, es war eine zweite Wirklichkeit, die plötzlich in das Sichtbare eingezogen war» (KW 3, 189). Die Folge ist für den Erzähler eine profunde Identitätskrise. Die Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit geraten in Konkurrenz zur «Vorstellungswelt des Arztes» und scheinen mit dieser fundamental unvereinbar: «[S]ie ist Doctor Barbara, und es war ein Irrtum, sie als Frau gesehen zu haben» (KW 3, 189f.). Die erschütternde Erfahrung «echter» Weiblichkeit durch die Assoziation Barbaras mit der (eigenen) Mutter macht dem Arzt die Identifikation mit der «Männlichkeit» des wissenschaftlichen Berufs fortan unmöglich. In einem Urlaub versucht er diese Krise zu überwinden und sich von seiner «zweiten Wirklichkeit» zu befreien.¹⁸⁴ Dass er diesen «Kampf» verliert, schreibt er dem «südlichen Meer» zu, einer «unmännlichen Landschaft», in der er, anders als Musils von einer ähnlichen Krise geschüttelter Herr von Ketten in der *Portugiesin*, sich nicht an einem Berg «die Seele aus dem Leib» klettern kann. Aus dieser Niederlage und der daraus folgenden Kapitulation an den inneren Vorgang resultiert nicht nur seine «Liebe» zu Barbara als Externalisierung der Identitätskrise, sondern auch die in Kuppron folgenreiche Engführung von Geschlechtsdichotomie, Natur und Transzendenzenerwartung:

[K]einem Vorher, keinem Nachher angehörig erhob sich die neue Wirklichkeit, die Mitte des Lebens, erstarrend in Großartigkeit. Es war kaum Sehnsucht nach jener Frau, denn sie war ja vorhanden, vielfältiger, unbedingter, unerhörter als in ihrer leiblichen Gestalt, es war die Natur so sehr zu ihrem Gleichnis geworden, sie aber zum Gleichnis der Natur, Gleichnis des Gleichnisses, daß die Sehnsucht nach der Frau und die Sehnsucht, einzugehen in das Gleichnis der Einheit und der Einfalt, zu einer einzigen Sehnsucht geworden war. (KW 3, 190)

Die Passage folgt mit der Abfolge von Absonderung, Naturerfahrung und schließlich Welthaltigkeit der Natur genauestens dem Narrativ des Weltanschauungsromans.¹⁸⁵ Sie liest sich mit der Kombination aus «Urlaub», dem Wunsch, die Krise übers Klettern zu überwinden und schließlich der Liebeserfahrung als Transzendenzenerfahrung auch wie eine dreifache Referenz auf Musils Helden: «Urlaub vom Leben», Herrn von Kettens

184 Broch spiegelt hier nahezu eine Schilderung, die Musil fast gleichzeitig seinem Helden Ulrich zuschreibt: «[I]ch war tausend Kilometer von der Geliebten fort geflohen [...] und als ich mich sicher jeder Möglichkeit ihrer wirklichen Umarmung fühlte, heulte ich sie an wie der Hund den Mond!» (GA 3, 162). Vgl. 5.3.3 auf Seite 317.

185 Vgl. Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 245–256.

feieberhaftes Klettern und Ulrichs transzendente Liebe zur «Frau Major» klingen an. Die Referenz wird zum Seitenhieb, wenn Broch seinen Helden nun aber ganz im Gegensatz zu Musils immer noch hochreflektiertem Ulrich zur vollen Affirmation seiner «neuen», irrationalen Wirklichkeit übergehen lässt. Der einsame Urlaub in der Mittelmeerlandschaft wird zum Substrat, aus dem sich der Keim des neuen Denkens für den Erzähler voll zu einem Denksystem entfaltet. Die auf den «Urlaub» folgende Liebeserklärung erfolgt bereits im erzählerischen Modus dieses Denksystems: im «überpersönlichen», mythischen Duktus.

Am darauffolgenden Abend sagte ich ihr kurz und bündig, daß ich von ihr ergriffen sei, und zwar in einer geradezu schicksalsmäßigen Weise ergriffen, in einer, die über die Hochschätzung ihrer ärztlichen, menschlichen und fraulichen Qualität weit hinausgehe, unerklärlich, oder kaum erklärlich, wie es eben jedes Schicksal ist. «Ja», sagte sie stirnrunzelnd, «ich weiß es.» – «Gewiß müssen Sie es wissen», sagte ich, «denn erstens weiß jede Frau um solche Dinge, und zweitens glaube ich nicht an einseitige Bindungen von solcher Vehemenz... da gehen Dinge vor sich, die unpersönlich oder überpersönlich sind [...]». (KW 3, 191f.)

Dieser, im Mittelmeerurlaub epiphanieartig entstandenen Gewißheit und ihrer basalen Geschlechterdichotomie folgend, entwickelt sich in der Erzählung die Liebesbeziehung und deren Scheitern.

Barbara artikuliert als nächstes einen Kinderwunsch – «Ich will nicht bloß Liebe, ich will ein Kind» (KW 3, 192) – und passt sich damit zunächst den von Weininger inspirierten Vorstellungen des Arztes ideal ein, der sie sogleich als unbegriffliche Frau «unsäglich weiblich[...]» findet (KW 3, 192).¹⁸⁶ Es tritt jedoch ein störendes Element hinzu: Barbara ist politisch als Kommunistin aktiv. Der Weiblichkeit wird Barbaras Engagement entgegengesetzt – oberflächlich bleibt ihr keine Zeit für ein Kind, vor allem aber wird das politische Engagement der Frau vom Erzähler als «etwas Unnatürliches» gekennzeichnet (KW 3, 193), mit dem Barbara ihren «natürlichen» Wunsch nach Mutterschaft gefährdet. Politisches (oder auch wissenschaftliches) Engagement einer potentiellen Mutter passt nicht in die rigide Geschlechterdichotomie, die der Arzt inzwischen an alle Verhältnisse anlegt. Sein «überpersönlich[es]» Weltbild wird hier erstmals von der Person Barbara herausgefordert. Das Barbaras politischer Haltung zugrunde liegende Pflichtgefühl wird pathologisiert, Barbara als «besessen» von Gerechtigkeit beschrieben. Gerechtigkeitssinn als ethisch verantwortungsvolle Haltung hingegen wird in der Erzählung des Landarztes zu keinem Zeitpunkt erwogen. Auch in Barbaras direkter Rede geht das Ganze lediglich auf eine traumatische kindliche Kränkung zurück: «[E]s mag sein, daß es daran liegt, daß ich als Kind eines ungeliebten Mannes geboren wurde» (ebd.). Der persönliche Anteil an Barbaras Habitus ist damit zum Defizit erklärt. Auf dieser Basis kann sich der Arzt mit seinem Ansinnen vorübergehend durchsetzen: Sein Beharren auf der Liebeserklärung kann die als «mütterlich» markierten Aspekte Barbaras vorübergehend

186 Auch bei Weininger ist entscheidend, dass bei der «absoluten Mutter» das Kind Priorität vor dem Mann genießt: «Die absolute Mutter, der es allein auf das Kind ankommt, wird Mutter durch jeden Mann» (Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 280).

über ihre politischen und wissenschaftlichen Ambitionen triumphieren lassen, sie wird «weich und bittend»¹⁸⁷ und rekreiert die Erinnerung des Arztes an seine Mutter, indem sie ihm durchs Haar streicht (KW 3, 194). Damit ist der Weg geebnet, der für den Erzähler in die «Liebe» und damit in den inneren Raum der «Unendlichkeit» führt, der untrennbar mit der Geschlechterdichotomie verbunden ist: «[D]as Leben, das sie mir eröffnete hatte, war die Unendlichkeit» (ebd.). Der emotionale Diskurs aus Paradoxien und Tautologien erhält hier sein Fundament.

Das persönliche Glück in der «Unendlichkeit» wird im Fortgang der Episode bis an den Rand der Vollendung geführt, dabei aber geschlechtsspezifischen Irritationen ausgesetzt, die der Erzähler als Verletzung der binären Weltordnung auffasst. So stellt die politische Operation – ein geheimes Paket wird übergeben – eine direkte Konkurrenz zur Liebesemantik dar: «Einen Herzschlag lang durchzuckte mich, schneidend und bitter, der Argwohn, es könnte ihre Zuneigung ein bloßes Manöver gewesen sein» (KW 3, 196). Jede Aktivität Barbaras, die der Arzt nicht anhand seiner Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit auf ihre «Mütterlichkeit» zurückführen kann, bewirkt fundamentale Erschütterungen. Dementsprechend erzählt der Arzt nun an ihr eine Dekaden- und Entfremdungsgeschichte: Barbara wird Opfer des Konflikts zwischen ihren «unnatürlichen» politischen und wissenschaftlichen Ambitionen und ihrer «natürlichen» Mutterrolle. Zuerst wird ihre hellseherische Sicherheit mit Zweifeln belastet, sie empfindet sich ihrer eigenen Fähigkeit entfremdet: «Ich bin bereits eine schlechte Kommunistin... und vielleicht auch eine schlechte Ärztin geworden» (ebd.). Dieses Szenario bewahrheitet sich in der Sorge um ein krankes Kind, bei dem Barbara korrekt «einen Hirndruck» vermutet, aufgrund neu entwickelter Selbstzweifel aber nicht danach handelt: «Meine Zuverlässigkeit ist dahin... ich habe keinen Blick mehr, nur noch Ahnungen» (KW 3, 197). Die Folge ist der Tod des Kindes. Diesen Verlust, den die «Ärztin Barbara» verantwortet, überblendet der Erzähler mit der Zeugung eines Kindes durch den Arzt mit der «Mutter Barbara». Der Arzt selbst erlebt dabei den Höhepunkt seines «überpersönlichen» Glücks mit der «mütterlichen» Barbara: «Ein unsäglich mütterlicher Friede, tiefverschleiert, erntereif, erinnerungsgroß, kam über mich, als ich ihre Arme um meinen Nacken fühlte» (KW 3, 199). Indem die Welt in Gestalt von Barbara «dem Schema sich bequem einordnet» (Weininger),¹⁸⁸ kann der Arzt vorübergehend Erfüllung finden: Das Versagen in der ärztlichen Profession, das Nachgeben an das Liebesdrängen des Arztes und die beginnende Mutterschaft werden triumphal orchestriert. Ein von Weiningers Weltanschauungsschrift unmittelbar vorgebildetes Ideal scheint sich für den Arzt zu verwirklichen, indem Barbara sich im Scheitern als Ärztin und in der Hingabe an den Zeugungsakt der «absoluten Mutter» annähert:

Mütterliche Frauen nämlich sind schon als Mädchen dem Manne gegenüber, den sie lieben, selbst gegen jenen Mann, der später Vater ihres Kindes wird, Mütter; er ist selbst schon in gewissem Sinne ihr Kind. In diesem Mutter und liebender Frau Gemeinsamen

187 Nach ihrem ersten «unweiblichen» Auftritt in der Rolle der Ärztin hat sie damit dem virulenten Weiningerismus gemäß die «Weichheit, Rundung, Unentschiedenheit in der echten weiblichen Gestalt und Physiognomie» erlangt (Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 123).

188 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 275.

offenbart sich uns das tiefste Wesen dieses Weibestypus: es ist der fortlaufende Wurzelstock der Gattung, den die Mütter bilden, das nie endende, mit dem Boden verwachsene Rhizom, von dem sich der einzelne Mann als Individuum abhebt und dem gegenüber er seiner Vergänglichkeit inne wird. Dieser Gedanke ist es, mehr oder weniger bewußt, welcher den Mann selbst das mütterliche Einzelwesen, auch schon als Mädchen, in einer gewissen Ewigkeit erblicken läßt, der das schwangere Weib zu einer großen Idee macht [...].¹⁸⁹

Mit der Schwangerschaft Barbaras beginnt für den Erzähler erst recht der Einstieg in den Erlösungsdiskurs. Wie bei Weininger weitet sich auch ihm angesichts der künftigen Mutter der Blick in eine trostreiche «Ewigkeit»:

[D]a war meine Zukunftssicherheit zu einem großen Trost erblüht, und ich sah die Landschaft und das Gleichnis und den Tod und die irdische Ewigkeit in unserem kurzen Dasein, und die Welt war um uns versunken, um in uns zur Ganzheit zu werden (KW 3, 201).

Barbara aber verweigert sich dieser Erlösungshoffnung, was zum Bruch führt. Der Erzähler, der ihr als Frau inzwischen vollends den Anspruch auf wissenschaftliche Betätigung abspricht und auch eine «heftige Abneigung gegen jegliches politische Geschehen» bekundet, deutet ihre Verweigerung als «Selbstbetäubung» ihrer wahren Wünsche und findet sie nunmehr «durchaus unfraulich» (KW 3, 201). Der Suizid Barbaras vollzieht sich daher knapp und im weltanschaulichen Schema folgerichtig als Folge des «unnatürlichen» politischen Engagements: Die Politik nimmt Barbara das «Frauliche» der Mutterschaft und damit auch ihr Leben in der Erzählung, das Mittel entnimmt sie dem wissenschaftlichen Bereich: «Das Zyankali, das sie verwendet hatte, stammte aus dem Laboratorium» (KW 3, 202). Die Einmischung der komplexen Systeme Politik und Wissenschaft in den einfachen Geschlechterschematismus lassen Barbara, in den Augen des Erzählers, ihre «natürliche» Weiblichkeit und ihr Leben verlieren – und ihn seinen persönlichen Trost in der Moderne. Was in Kuppron folgt, ist Kompensation.

Die Bedeutung dieser Episode für das Romanfragment ist oft betont worden, wobei die Bewertung schwankt. Insbesondere Ernestine Schlant hat das narrative Gewicht betont, weil nur durch die Rückblenden eine «Dynamik der Entwicklung» in die sonst nur als «Anhäufung von Eigenschaften» existierenden Figuren komme.¹⁹⁰ Indem sie «Brochs aus dualisierten Begriffspaaren zusammengesetztes Ganzheitsdenken» an der Barbara-Episode nachzeichnen will,¹⁹¹ bewertet sie die Episode letztlich als Scheitern des Autors an seinen Ansprüchen:

Anstatt den Roman als Hilfe zur Überwindung einer vom Faschismus «besessenen» Welt verstehen zu können, muß die im Roman gezeichnete Utopie vielmehr als Symptom der Ausweglosigkeit und Ratlosigkeit gesehen werden, die dem virulenten Faschismus nichts anderes entgegensetzen hatte als einen Rückzug ins Reich der Liebe und in

189 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 285.

190 Schlant, Die Barbara-Episode, 216.

191 Schlant, Die Barbara-Episode, 210.

ein glückliches Familienleben, das sich unbeeinflusst von äußeren Umständen in einem Vakuum zu etablieren und zu halten hätte.¹⁹²

In einer jüngeren Deutung geht Julia Mansour einen anderen Weg und interpretiert die Episode als Grundlegung der »erweiterten« epistemischen Kategorien der *Verzauberung*:

[D]iejenige Überzeugung, die nach vorliegenden Standards gerechtfertigt war, erweist sich als falsch: Das Kind hatte keine Gehirnerschütterung. Implizit in Frage gestellt werden in der Barbara-Episode damit die bestehenden Standards dafür, was als Rechtfertiger für medizinisches Wissen gelten kann. Allerdings wird nicht die grundsätzliche Geltung intersubjektivierbarer, propositionaler Rechtfertiger bestritten; nahe gelegt wird vielmehr die Ergänzung dieses Rechtfertigungsmodells durch eines, das auch nicht-propositionale Rechtfertiger wie Intuitionen bzw. Ahnungen und Befürchtungen zulässt. Korreliert ist in der Verzauberung der ausschließliche Gültigkeitsbereich propositionaler Rechtfertiger für medizinisches Wissen mit dem Raum <Stadt>. Sobald der Erzähler diesen Raum verlässt und sich dem Raum <Land> zuordnet, betritt er eine Zone der erweiterten epistemischen Standards: Wie Barbara verfügt Mutter Gisson über Überzeugungen, die sich als wahr erweisen, aber auf Intuitionen, Ahnungen und Befürchtungen beruhen, die nicht in propositionale, intersubjektivierbare Überzeugungen überführbar sind.¹⁹³

Vermittelbar werden diese Interpretationen, indem man erstens an der Regel festhält, den Erzähler vom Autor zu trennen, und zweitens den spezifischen Erzähler der *Verzauberung* als homodiegetische Figur des Textes ernst nimmt. Die begrifflichen Dichotomien des Textes mögen sich mit solchen überschneiden, die der Autor in anderen Kontexten einsetzt, hier aber werden sie als epistemische Dichotomien einer fiktiven Figur aus einer individuellen Lebenskrise dieser Figur entwickelt. Das zumal im Rahmen einer fiktiven Biographie, die manche Merkmale der weltanschaulichen Bildung aufweist: Krise, Gang in die Einsamkeit, Epiphanie, Ganzheitserfahrungen, eine einfache Basisdichotomie, an der die Welt anschaulich wird. Dem Gehalt nach ordnet er sich die Welt »nach dem letzten Wesen des Geschlechtsgegensatzes«, das auch Weiningers »Frage« ist.¹⁹⁴ Entscheidend ist aber, dass sich die Weiningerismen der Barbara-Analepse nicht nur im Gehalt der ubiquitären Geschlechterzuschreibungen entladen, also im eigentlichen Welt-Modell der *Verzauberung*, sondern dass das Weltanschauungsschema auch das Erleben des Arztes qualifiziert. Was Weininger zum epistemologischen Status seiner weltanschaulichen Postulate verkündet, gilt ebenso für den homodiegetischen Erzähler der *Verzauberung*:

Die Notwendigkeit gerade dieser Gegenüberstellung lässt sich ebensowenig *deduzieren*, wie daß Mann und Weib einander entgegengesetzt sind; wie man dies nur sieht und nicht beweist, so muß man auch jenes *erschaut* haben, oder es in der Wirklichkeit wiederzufinden trachten, um sich zu überzeugen, ob diese dem Schema sich bequem einordnet.¹⁹⁵

192 Schlant, Die Barbara-Episode, 223.

193 Mansour, »Auf dem goldenen Grund aller Finsternis«, 91.

194 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 385.

195 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 274f. (Hervorhebung im Original).

Auch der Erzähler «erschaut» seine Gegensatzpaare, insbesondere im «Ich-Ereignis» in der einsamen Landschaft des Meeres, wo er die «Welt als ganze» als «Abbild» seiner Idee erfährt. Dies alles vollzieht sich wie bei Weininger in einer radikalen Wendung gegen das «spezielle Wissen» der (hier medizinischen) Wissenschaft,¹⁹⁶ vor der der Arzt schließlich in die Provinz flieht, als es ihm im Scheitern der Liebesbeziehung nicht mehr gelingt, sein Schema noch «in der Wirklichkeit wiederzufinden».

Bevor mit Schlant das Scheitern des Autors postuliert werden kann, ist vor diesem Hintergrund nach dem Scheitern der Figur zu fragen. Dafür wiederum ist die «Zone der erweiterten epistemischen Standards», von der Mansour spricht, erst einmal konsequent als weltanschauliches Konstrukt dieser Figur zu lesen, das sie auf dem Scheitelpunkt einer Identitätskrise als den «Blick aufs Ganze» öffnende Offenbarung zu empfangen glaubt, wie es in Weltanschauungsliteratur und -romanen topisch ist. Dieses Konstrukt wird durch die auffällige erzählerische Analepse auf seine fiktive biographische Entstehung transparent gemacht. In der gesamten Romanhandlung, die der Barbara-Episode in der Chronologie der Fabel nachfolgt, wird die in der Liebesgeschichte erlangte weiningerische Weltanschauung als produktiv auf die Tagebuch-Niederschrift einwirkender Habitus der Landarztfigur erkennbar. Vor allem erklärt sie seine Stilisierung des Gisson-Ratti-Konflikts zu einer mythisierten Auseinandersetzung um weibliches Demeter-«Mutterrecht» und männlichen Dionysos-Exzess: Die epistemischen Standards der geschlechtsspezifischen Modellbildung werden in der Barbara-Episode fundiert und sind dann in der *Verzauberung* als «Prinzip der Vereinheitlichung der Praktiken und Vorstellungen» des Landarztes wirksam, ganz im Sinne von N. C. Wolfs Interpretation der literarischen Sozioanalyse.¹⁹⁷

Die anhand der Barbara-Epiphanie ausgebildete Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit kehrt also auch in anderen Einteilungen wieder, die der Landarzt in der Kupproner Handlung vornimmt: neben Demeter-Gisson/Dionysos-Ratti auch als Gegensatz von Wissenschaft und «Wissen», als Gegensatz zwischen Stadt und Land, vor allem zwischen Müttern, künftigen Müttern und Nicht-Müttern (Gisson, Agathe, Irmgard). Die mit Barbara verlorene «Ganzheit» (KW 3, 201) sucht er im Heimatkunst-Schema des vormodern naturverhafteten Dorflebens wiederzuerlangen. Als tagebuchschreibender Erzähler der *Verzauberung* setzt der Landarzt die als Protagonist der Barbara-Episode subjektiv als Epiphanie erlebten epistemischen Kategorien absolut und beschreibt seine Welt nach ihnen. Von ihnen erwartet er sich weiterhin die Verwirklichung eines transzendenten Sehnsuchtsziels, das in der «Liebe» zu Barbara geoffenbart erschien, aber gescheitert ist. Da er seine Lebensprobleme immer wieder als Zeitprobleme konzeptualisiert, gilt dasselbe auch für die in der Barbara-Episode gewonnenen Orientierungskategorien; der subjektive, vermeintliche Durchbruch zu Erkenntnis und Erlösung steht für Erkenntnis und Erlösung der ganzen Welt. Der Erzähler bleibt sich darin noch im allerletzten Satz des Textes treu, der, nachdem eine Erlösung der Welt durch Agathes Entbindung imaginiert wird, lautet: «Und vielleicht bin ich bei dieser Geburt [des Welterlösers] dabei gewesen» (KW 3, 369). Darin klingt

196 Vgl. zu diesen Definitionen Weiningers oben 3.2 auf Seite 73.

197 Wolf, *Kakanien*, 329.

nicht nur die paranoide Nietzscheanerin Clarisse an, die Musil schon im ersten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* mit dem «Enthusiasmus der eigenen Wichtigkeit» (GW I, 835) und der Erwartung ausgestattet hatte, sie sei es, die «den Erlöser der Welt empfangen werde» (GW I, 660). In dieser Haltung erweist sich im Kontext der *Verzauberung* die Modellbildung des Erzählers, die eine verkleinerte Lebensumwelt auf die «Geschlechterfrage», den Mythos, auf die Natur und auf die Weltgeschichte extrapoliert, persönliches Trauma und Zeitkrise konvergieren lässt, einen subjektiven Heilsweg mit dem der Welt identifiziert, als Denken des Weltanschauungsdiskurses schlechthin. Der Bedarf nach persönlicher Aufwertung durch Dabeigewesensein bleibt am Ende als Quintessenz seiner Interpretation der Geschehnisse als Sinnstiftung stehen. Indem er den Mikrokosmos Kupprons durch die Stimme eines solchen Erzählers Gestalt annehmen lässt, schafft Broch einen Grad an Partizipation am Weltanschauungsdiskurs, wie er ihm im perspektivischen Spiegelkabinett der *Schlafwandler* nie möglich gewesen wäre.¹⁹⁸

«Exakt analysiert der Roman, wie Menschen aus der Unfähigkeit, mit ihrer Einsamkeit fertig zu werden, zu primitiven Mythologemen Zuflucht nehmen.»¹⁹⁹ Dieser lobende Befund, der sich so oder ähnlich allenthalben in der Brochforschung findet,²⁰⁰ ist zu differenzieren: Erscheint eine «Analyse» am Ensemble der Kupproner Dorffiguren noch zweifelhaft, lässt sie sich jedoch an der Figur des Landarztes, der die wichtigste erzähltechnische Neuerung gegenüber den *Schlafwandlern* darstellt, umso deutlicher bestätigen – zumindest wenn man die Barbara-Episode, wie hier vorgeschlagen, als Entstehungsgeschichte der Weltanschauung einer «Einzelsee» (KW 3, 383) liest, die sich in der Folge als Modellbildungsverfahren der gesamten Darstellung Kupprons und seiner Bewohnerinnen und Bewohner konsequent aufprägt. Das bedeutet nun nicht, sich «die mystischen Meditationen des Erzählers weg[zu]wünschen [...], damit man einen Anti-Heimatroman vor sich hat»²⁰¹, aber es bedeutet, konsequent die Tatsache zu berücksichtigen, dass der Erzähler zugleich eine Figur der Erzählung ist. Der Abschnitt 5.3 wird sich dem daraus resultierenden Scheitern dieser «Einzelsee» im Kontext der im Bergdorf ablaufenden Faschismusparabel genauer annehmen.

198 Auch im *Mann ohne Eigenschaften*, Buch II ist es noch der heterodiegetische Erzähler, der von der Figur sagt: «Diotima war in Fragen, die ihr persönlich nahegingen, nicht abgeneigt, an überirdische Möglichkeiten zu glauben» (GW I, 814). Die *Verzauberung* hingegen entwickelt diesen Befund konsequent von innen.

199 Edelmann, *Literaturtherapie*, 75.

200 Vgl. auch Sandberg, *The genealogy of the Massenführer. Hermann Broch's «Die Verzauberung» as a religious novel*; Michael Mack: The Politics of Sacrifice: Hermann Broch's Critique of Fascism in «Die Verzauberung». In: *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies* 55.1 (2000), 15–36; Dehrmann, «Hört ihr den Regen?»; Mahlmann-Bauer, *Die Verzauberung*.

201 Paul Michael Lützeler: Dramen. In: *Hermann-Broch-Handbuch*. Hrsg. von Michael Kessler und Paul Michael Lützeler. Berlin: De Gruyter, 2016, 217–249, hier 222.

5.2.3 Rückzugsräume im apokryphen *Mann ohne Eigenschaften*

«Experimente werden zunächst im Kleinen gemacht. Das Experiment lässt sich aber auf die Politik übertragen.»²⁰²

Robert Musil ist wie Broch von der Kritik der Vorwurf gemacht worden, im späten *Mann ohne Eigenschaften* eine «Regression» in den Mythos erlitten zu haben. Eine ganze Forschungstradition, insbesondere der 1970er Jahre, beschäftigt sich damit.²⁰³ N. C. Wolf hat Beispiele zusammengetragen und Musils eigene mythenkritische Haltung dagegen ins Feld geführt.²⁰⁴ Daraus ergibt sich erneut eine jener «doppelten Frontstellungen», die für Musils Habitus als selbststilisierter poeta doctus so wichtig sind: Seine Protagonisten wenden sich «einerseits gegen den «vormodernen» Mythos, dessen atavistische Revitalisierung in der Moderne meist mit einer gefährlichen Verabschiedung der Vernunft und ihrer Errungenschaften einhergeht (und dann in den dreißiger Jahren in die «totale» Katastrophe münden sollte)». Andererseits aber auch «gegen den allgegenwärtigen «modernen» Geschäftsgeist, der als Schwundform des «Wirklichkeitssinns» erkenntnistheoretisch dem plattesten Positivismus sowie ideologisch einer längst abgewirtschafteten Moral Vorschub leistet und eine ganze anthropologische Dimension des Menschen außer Acht lässt»²⁰⁵. Wolfs Lesart läuft auf die strikte Trennung mythischer und mystischer Elemente im Text hinaus, die Musil jeweils für ihren Einsatz im modernen Roman funktional aktualisiert habe: «Im Unterschied zum «vormodernen» Mythos erscheint Mystik dergestalt keineswegs gebunden an ein mythisches oder gar ein religiöses Weltbild, sondern hat im Gegenteil gerade die Funktion, starre Ideologien (im Roman etwa die bürgerliche Moral) nachhaltig zu erschüttern. Während also Musils «moderne» Verwendung mythischer Elemente nur noch ästhetischer Natur ist, [...] bleibt für ihn die [...] «mystische» Erfahrung weiterhin ein konstitutives, ja ein höchst produktives Element der heutigen Welt, die er bekanntlich in seinem großen Roman geistig zu bewältigen suchte.»²⁰⁶

In Brochs *Verzauberung* verbindet sich mit dem schriftstellerischen Rückzug auf «einfachste Gestaltungslinien» (KW 3, 384) der literarische Kniff, mythisches Denken von der auktorialen auf die personale Ebene umzulagern, ihm eine Vorgeschichte und ein für den Weltanschauungsdiskurs typisches Muster zuzuordnen, und ihm dann mit dem Bergdorf Kuppron eine überschaubare Projektionsfläche als «Welt» anzubieten. Der propositionale Gehalt der Erzählerrede wird damit entschärft und der weltanschauliche Modellcharakter seiner erzählten Welt für die Narration funktionalisiert. Auch bei Broch ist Kritik an einem «Salto rückwärts in den Mythos» nicht weit, muss aber

202 Pott, *Kontingenz und Gefühl*, 59.

203 Auch später finden sich aber Beispiele wie Frank, der einen Punkt in den Fragmenten postuliert, «an dem Musils den ganzen Roman durchziehende erkenntniskritische Überlegungen umschlagen in mystische und letzten Endes in mythische Spekulationen» (Manfred Frank: *Remythisierte Erkenntniskritik* (Robert Musil). In: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. II. Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, 315–332, hier 317).

204 Wolf, *Salto rückwärts in den Mythos*, 263.

205 Wolf, *Salto rückwärts in den Mythos*, 265.

206 Wolf, *Salto rückwärts in den Mythos*, 267.

bei genauerem Blick auf diese narrative Funktionalisierung in der *Verzauberung* relativiert werden. Wolfs These, dass bei Musil ebenso «weniger die Darstellung mystischer Zustände selbst [...], sondern jeweils eine möglichst genaue Analyse der spezifischen «mystikinduzierenden» Konstellationen» im Vordergrund stehen,²⁰⁷ behauptet Analoges für den *Mann ohne Eigenschaften* – nur dass statt eines Bergdorfes ein isolierter Garten zur Projektionsfläche wird. Sie ist daher unter genauer Berücksichtigung der Funktion dieses Raums in der Geschwisterhandlung zu prüfen.

Fluchtlinien von Buch I

Musil hatte sich früh darauf festgelegt, vom Gesellschaftspanorama, das in Gestalt des vielschichtigen Figurenensembles an seinem sozial privilegierten Beobachter Ulrich vorüberzieht, den Schritt in einen kleineren Rahmen zu machen. Das Ende von Buch I ist bereits durchsetzt von Andeutungen in dieser Richtung, und der Übergang zu Buch II wird als entsprechender Entwicklungsschritt des Protagonisten inszeniert. Nicht nur die unter Realitätsverlust erlittenen Eingebungen Clarisses zeigen die Richtung an: «[W]as ging sie die «Herde» an, das ungeheure Drama des Einzelnen hatte begonnen!» (GW I, 656), auch bei Ulrich kommt auf den letzten Seiten von Buch I etwas in Bewegung, das ihn von der Beobachtung großer Sozialverbände zum «Einzelnen» führt. Nach der Konfrontation mit Clarisse und der Nachricht vom Tod seines Vaters erlebt er eine gerafft geschilderte Krise. Er reflektiert über Suizidpläne, und in einem kognitiv geschwächten Zustand löst sich ihm die eigene Biographie, bislang paradigmatischer Ausgangspunkt aller seiner Projekte und Utopien, in einzelne Bilder, Assoziationen und Eindrücke auf:

Er befand sich in einem halben Zustand des Schlafs, wo die Gebilde der Einbildungskraft einander zu jagen beginnen. Er sah den Lauf einer Waffe vor sich, in dessen Dunkel er hineinblickte und darin er ein schattiges Nichts, den die Tiefe absperrenden Schatten wahrnahm, und fühlte, es sei eine seltsame Übereinstimmung und ein sonderbares Zusammentreffen, daß dieses gleiche Bild einer geladenen Waffe in seiner Jugend ein Lieblingsbild seines auf Flug und Ziel wartenden Willens gewesen war. Und er sah mit einemmal viele solche Bilder wie jenes der Pistole und seines Beisammenstehens mit Tuzzi. Der Anblick einer Wiese am frühen Morgen. Das von der Eisenbahn gesehene, von dicken Abendnebeln erfüllte Bild eines lange gewundenen Flußtals. Am anderen Ende Europas ein Ort, wo er sich von einer Geliebten getrennt hatte; das Bild der Geliebten war vergessen, jenes der erdigen Straßen und schilfgedeckten Häuser frisch wie gestern. Das Achselhaar einer anderen Geliebten, einzig und allein übrig geblieben von ihr. Einzelne Teile von Melodien. Die Eigenart einer Bewegung. Gerüche von Blumenbeeten, einst unbeachtet über heftigen Worten, die aus tiefer Erregung der Seelen kamen, heute diese Vergessenen überlebend. Ein Mensch auf verschiedenen Wegen, beinahe peinlich anzusehen: er; wie eine Reihe Puppen übrig geblieben, in denen die Federn längst gebrochen sind. Man sollte meinen, solche Bilder seien das Flüchtigste von der Welt, aber eines Augenblicks ist das ganze Leben in solche Bilder aufgelöst, nur sie stehen auf dem Lebensweg,

207 Wolf, *Salto rückwärts in den Mythos*, 266.

nur von ihnen zu ihnen scheint er gelaufen zu sein, und das Schicksal hat nicht Beschlüssen und Ideen gehorcht, sondern diesen geheimnisvollen, halb unsinnigen Bildern. (GW I, 663)

Musil wiederholt hier seine Methode der Bildparataxe, die er im Frühwerk erprobt und zur Darstellung von Identitätskrisen eingesetzt hat.²⁰⁸ Sein Erzähler kommentiert sie sogar, indem er Ulrichs Eindrücke als die «geheimnisvollen, halb unsinnigen» Bilder einordnet, denen das «Schicksal» anstelle klarer Bildungsabläufe gehorche. Für den «Urlaub»-Nehmer Ulrich, der am eigenen Bildungsroman stets mit Souveränität und unerschöpflicher Kapazität arbeitet, kommt das einem bislang unerhörten Kontrollverlust gleich. Das Buch scheint in die «sinnlose Ohnmacht aller Bemühungen, deren er sich gerühmt hatte», münden zu wollen (GW I, 663). Diese Ohnmacht führt eine Änderung in Ulrichs Grunddisposition herbei: Sein Selbstgefühl «ging in einen weichen und weiteren Zustand über. Es war eine Auflockerung» (GW I 663f.). Die Semantik stellt einen Gegensatz zu dem stets als «hart» oder «männlich» oder beides beschriebenen Intellekt des Offiziers, Ingenieurs und Mathematikers Ulrich her. Die metaphorische «Härte» des Intellekts hatte ihre Funktion in erster Linie darin, die weltanschaulichen Seifenblasen der anderen Figuren an sich zerplatzen zu lassen. Mit der «Auflockerung» deutet Musil nun die Neuordnung dieser Konstellation an. Obwohl er von den üblichen Relativierungsformeln nicht absieht («und da sich ja weder an den Wänden und Dingen etwas wirklich änderte und kein Gott das Zimmer dieses Ungläubigen betrat», GW I, 664), gibt er einer Veränderung im *Mann ohne Eigenschaften* Dauer, der selbst ein für den Sportler Ulrich bewährter Appell an «Härte» nicht beikommen kann:

Ulrich sprang auf und dehnte seinen Körper. Es war etwas darin zurückgeblieben, das sich nicht abschütteln ließ. Er strich sich mit dem Finger über die Augen, aber sein Blick behielt etwas von der Weichheit einer einsinkenden Berührung der Dinge. Und mit einem Mal erkannte er in einer schwer beschreiblichen, abströmenden Weise, einfach so, als verlasse ihn die Kraft, es länger abzuleugnen, daß er wieder dort stand, wo er sich schon einmal vor vielen Jahren befunden hatte. Er schüttelte lächelnd den Kopf. Einen «Anfall der Frau Major» nannte er sein Befinden spöttisch. (GW I, 664)

Ulrich begegnet erneut seiner Disposition zur Epiphanie, beschrieben, wie bei Brochs Arzt, als «Weichheit» im Reflex auf eine Liebeserfahrung. Musil lässt das Buch I mit der unaufgelösten Konfrontation zwischen Ulrichs «Härte» und dieser «Weichheit» enden. Mit dem Aufbruch aus der Stadt geht Ulrichs Vorsatz und die Verheißung des Romans einher, die «Weichheit» in Buch II «mit aller Exaktheit» zum Gegenstand zu machen:

Während die Kühle seine Schläfen wusch, begann ihn die Abneigung des Europäers gegen Gefühlsduselei mit ihrer klaren Härte zu erfüllen, und er nahm sich vor, dieser Geschichte, wenn es sein müßte, mit aller Exaktheit zu begegnen. Und doch hatte er, lange so am Fenster stehend und ohne Gedanken in den Morgen blickend, auch da noch etwas von dem blinkenden Vergleiten aller Empfindungen in sich. Er war überrascht, als

208 Vgl. Eibl, *Drei Frauen*; Eibl, «Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten»; Marja Rauch: *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

mit einemmal sein Diener mit dem feierlichen Ausdruck des Frühaufgestandenen eintrat, um ihn zu wecken. Er badete, gab rasch seinem Körper einige lebhaftere Bewegung und fuhr zur Bahn.

Ende des ersten Buches (GW I, 664f.)

Die Einlösung dieser Vorausdeutungen auf Buch II sind auch bei Musil mit jenem Kunstgriff verbunden, den Broch als «einfachste Gestaltungslinien»-Ziehen (KW 3, 384) bezeichnete: die modellhafte Verkleinerung der erzählten Welt.

Stadtflucht als Narrativ der Selbsterneuerung

Mit zwölf Kapiteln in der Provinz beginnt Musil das Buch II entschieden in diesem Sinne. Ulrich wird sich dort wandeln, bis er zum gar nicht mehr so verdeckt antimodernen Bekenntnis bereit ist, den «Urmythos der Götter» zu suchen (GW I, 723). Damit scheint er in der Provinzstadt besser voranzukommen als in der modernen Großstadt. Voraussetzung dafür ist eine Art Reinigung, die Erben der Lebensreformer im 21. Jahrhundert würden von «Detox» sprechen: In einem vorläufig letzten Bild panoramatischer Diskursabbildung laufen Ulrich «Tropfen allgemeinen Gesprächs, die während der Fahrt in ihn eingedrungen waren», aus dem Ohr. Dieser «Kupeestimmen» bereinigt, betritt der Held mit der Provinz auch den «Saugraum der Stille, die auf den Lärm folgt» (GW I, 671), die Einflüsse der Stadt werden buchstäblich aus ihm herausgesogen. Die Wirkung auf Ulrich tritt unmittelbar ein. Er glaubt, mit einer «ungewohnte[n] Ruhe vor den Augen» plötzlich klarer zu sehen: «Alles Sichtbare war darin stärker als sonst [...]. Auch was sich bewegte, löste sich vom Ruhenden der Straße in einer Weise los, wie es in sehr großen Städten nicht vorkommt» (GW I, 671). Die Kontrafaktur zum Beginn von Buch I mit der tonangebenden «Reichshaupt- und Residenzstadt Wien» (GW I, 9) ist unübersehbar. Musils Erzähler weist die Adressaten diskursiv und mit Metaphern auf die raumsemantische Änderung gegenüber der Großstadt hin, deren Schilderung zu Beginn von Buch I noch ganz anders geklungen hatte:

Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgehen, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander, und glich im ganzen einer kochenden Blase, die in einem Gefäß ruht, das aus dem dauerhaften Stoff von Häusern, Gesetzen, Verordnungen und geschichtlichen Überlieferungen besteht. (GW I, 10)

Musil sprach davon, dass «auf der ersten Seite des 2ten Bandes» der Augenblick gekommen sei, «wo das Geschehen für U[Ulrich] Sinn gewinnt» (B I, 498). Im Werk stellt sich das folgendermaßen dar: Die undeutliche «Blase» der Metropole hat Ulrich nun gegen einen Ort eingetauscht, in dem er Trennungen und Zusammenhänge schon im Straßenbild klarer zu erkennen glaubt. Statt wie ein komplexes System miteinander interagierender «Rhythmen» ist die Provinzstadt eher wie Ulrichs eigenes, eklektisches Haus aus Kapitel I/2 aufgebaut: zusammengesetzt aus nicht ganz zusammenpassenden, aber identifizierbaren Einzelkomponenten: «Diese Stadt hatte eine Geschichte, und sie hatte

auch ein Gesicht, aber darin paßten die Augen nicht zum Mund oder das Kinn nicht zu den Haaren» (GW I, 672). Mit diesen Hinweisen begleitet der Erzähler Ulrichs Ankunft in der Provinz und lenkt die Erwartungen für eine Entwicklung des Protagonisten, der sich hier auf eine «Klausur von unbegrenzter Dauer» freut (GW I, 674).

Diese Klausur, notabene, ist weder von unbegrenzter Dauer noch eine Klausur. Ulrich wird erstens nur für eine eng begrenzte Dauer in der Provinz sein und wird diese Zeit zweitens nicht allein, sondern (unter anderem) «neben seiner Schwester verbringen [...], als wären sie die vertrautesten Leute auf der Welt» (ebd.). Der Widerspruch zu den Daten der Romanfabel macht Ulrichs Vorfreude erst signifikant. Sie verweist offenbar nicht so sehr auf den Zweck des Aufenthalts – Ulrich ist nicht angereist, um sich klösterlicher Einsamkeit hinzugeben, sondern um den Sterbefall zu regeln, ein Vorgang, bestimmt von sozialen Anforderungen, die auch für Ulrich ganz und gar nicht mit einsamer Versenkung vereinbar sind –, sondern sie verweist darauf, mit welcher Bedeutung er die Abreise aus der Stadt selbst auflädt. Dass er ihr die Bedeutung einer «Klausur» mit der Schwester gibt, stellt die Weichen und markiert, dass in der Wahrnehmung der Figur etwas Signifikantes vorgeht. Der Tod des Vaters bringt für Ulrich mit Agathe einen experimentellen gesellschaftlichen Neubeginn im Kleinen.²⁰⁹ Wie für Brochs Landarzt ist auch für Musils *Mann ohne Eigenschaften* die Provinz ein Vehikel für eine besondere Art der Einsamkeit, von der sich der Held etwas verspricht (der Freude auf die «Klausur» geht der erste Eindruck von provinzieller «Stille» direkt voraus): beim Landarzt ist es die Einsamkeit mit der alpinen Natur, bei Ulrich die Einsamkeit mit der spiegelbildlichen Schwester. In beiden Fällen entfaltet sich für die Protagonisten in ihrer jeweiligen Einsamkeit eine neue Möglichkeit der Introspektion, und in der Folge ein veränderter Blick auf die Welt, der, zumindest in der Selbstwahrnehmung der Protagonisten, als Erkenntnisgewinn oder immerhin neue, unentfremdete Gefühlserfahrung verbucht wird. Bedingung ist in beiden Fällen der Weggang aus der (Groß-)Stadt und die vergleichsweise ablenkungslose Konfrontation mit einem anderen – Natur/Schwester –, das die Introspektion lenkt. Das Zwillingmotiv, das von den Geschwistern als Rede von den «siamesischen Zwillingen» explizit gemacht wird, macht die Konvergenz von Geschwistergespräch und Innenschau deutlich. Wenn Ulrich sich also entgegen der Evidenz der Fabel auf eine Klausur unbegrenzter Dauer freut, so nimmt das schon vorweg, dass die Schwester Agathe ihm in der relativen Stille der Provinz die neue Qualität seiner Introspektion ermöglichen wird. Damit gibt der Rückzug aus der Stadt für Ulrich den Anlass, seiner neuen «Weichheit» mit neuen Mitteln nachzugehen und daraus neue «Utopien» zu entwickeln. Das weltanschauliche Schema ist in Stellung gebracht.

So können sich als zentrales Medium der kontemplativen Weltbetrachtung die «Heiligen Gespräche» der Kapitel II/11 und II/12 ergeben, auf die Musil schon mit den ersten Kapiteln in Buch II hinarbeitet. Das wichtigste Instrument hierbei ist Agathe, und der Rahmen ist der temporäre Wegfall des Stadtlebens: Schon am ersten Morgen scheint die anfangs zitierte «Stille» im Rückzugsraum die Distanz verringert zu haben, die Ulrich von seinem Ziel trennt: «Die Stille, die Ulrich umgab, war erfrischend, und der Zustand, an den er sich erinnert sah, kam ihm nicht so ungewöhnlich vor wie sonst» (GW I, 687).

209 Vgl. Pott, *Kontingenz und Gefühl*, 60.

Unter diesen neuen Bedingungen wird es ihm möglich, seine Arbeit fortzusetzen, an der er zuletzt in Kapitel I/28 gesessen hatte und die in dem Moment unterbrochen wurde, als ihn die Parallelaktion in Gestalt von Diotima absorbierte: «In dieser Stimmung schlug Ulrich seine Arbeit auf, die er vor Wochen und Monaten unterbrochen hatte» (ebd.). Die neue Umgebung führt ihn, «gleichsam aus dem Nichts heraus», auf die Frage, «in wieviel Zuständen Kohlenstoff vorkomme», und von dort aus in einer kühnen Übertragung auf das komplexe kohlenstoffbasierte Leben, für das er sich besonders interessiert, auf den Menschen: «Der Mensch kommt in zweien vor. Als Mann und als Frau» (ebd.).²¹⁰ Musil verweist hier mit einem weiten Rückgriff auf ein zentrales frühes Kapitel des Romans, das anhand einer «Zustandsgleichung des Wassers» völlig parallel zur vorliegenden Passage die Frage der Inspiration oder Intuition (spezifisch derjenigen Ulrichs) verhandelt hatte. Inspiration hatte der Erzähler dort definiert als «etwas Unpersönliches, nämlich die Affinität und Zusammengehörigkeit der Sachen selbst, die in einem Kopf zusammentreffen» (GW I, 112). Der bedeutsame Unterschied ist, dass Ulrich im frühen Kapitel sich durch terminologische Assoziationen «gewissermaßen in recht unordentliche Gesellschaft» geraten sah, nämlich in die Nähe von Weltanschauungssekten, wobei «sich der Bogen von der Thermodynamik bis zu den Formen des schwärmerischen Spiritualismus spannt, der schlechten ›Weltanschauung‹ der Gegenwart»²¹¹. Der frühere Ulrich bricht sein Gedankenexperiment deshalb noch frustriert ab (GW I, 113f.). Nun hingegen nimmt er ganz im Gegenteil seinen – dem früheren Assoziationsgang parallelen – intellektuellen Kurzschluss von Aggregatzuständen auf eine anthropologische Dichotomie wie eine Epiphanie an. Nur der Erzähler deutet leise Kritik an: «Das dachte er eine ganze Weile, scheinbar reglos vor Staunen, als ob es Wunder was für eine Entdeckung bedeutete, daß der Mensch in zwei verschiedenen Dauerzuständen lebe.» Dieser «Stillstand seines Denkens» liegt im neuen «Gefühl» begründet, dem sich Ulrich seit «kaum mehr als vierundzwanzig Stunden» ausgesetzt sieht (GW I, 687). Damit ist klar: Als Fortsetzung und Variation des «Gedanken»-Kapitels I/28 verdankt sich in Kapitel II/3 die neue Richtung, die Ulrichs Denken im Vergleich zum vorherigen Versuch nimmt, der neuen Bedingung provinzieller «Stille». Die begriffliche «Entdeckung», die er dabei macht, spiegelt exakt die «Klausur» von Ulrich und Agathe. Sobald die Figurenkonstellation sich von Ulrich als Zentrum der Parallelaktion zur Dyade Ulrich-Agathe verschiebt, setzt Ulrichs Denken das Modell männlich/weiblich für die Menschheit in Kraft. Sein Denken spiegelt von nun an das Zusammensein mit Agathe als Mikrokosmos von Mann und Frau, der modellhaft jene Welt mit enthält, aus der Ulrich sich zurückgezogen hat.

Der Anschluss an das Kapitel I/28 suggeriert einen Fortschritt. Denn Ulrich beginnt, in der Konfrontation mit Agathe seine Erkenntnisskepsis und den Wiener Abbruch seiner Arbeit zu überwinden. Exakt die Schwelle, vor der Ulrich im Buch I aus Unbehagen an der «unordentlichen Gesellschaft» des aporetischen Weltanschauungsdiskurses ge-

210 Auch bei Musil, der sich im *Mann ohne Eigenschaften* nicht in ähnlicher Breite auf Weininger einlässt wie in früheren Texten, ist dessen Grundfrage «nach dem letzten Wesen des Geschlechtsgegensatzes» dominant, sobald der Protagonist mit dem Gang in die Einsamkeit den «Weg» einer weltanschaulichen Bildung beschreitet. Vgl. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 385.

211 Vollhardt, «Welt-an=Schauung», 515.

zögert hatte, überschreitet er jetzt zugunsten einer anthropologischen Modellbildung und fühlt sich dabei «ingesenkt, als ein selbstlos glückliches Wesen in einem unbeschreiblich empfindlichen und irgendwie auch selbstlosen Zustand aller umgebenden Dinge». Mit Agathe als komplementärer «Gefühls»-Figur, die Naturseite zur Wissenschaftsseite des «siamesischen» «Zwillings»-Paars, entwickelt Ulrich Schritt für Schritt ein Modell von «Erlebnisgegensätzen und ihren Sprachbildern» und begibt sich auf die Spur einer «uralte[n] Doppelform des menschlichen Erlebens», über die sich wiederum zu einer «hinter Urnebeln verborgene[n] Einheit des Empfindens» gelangen lässt (GW I, 688). Die Rollenverteilung ist dem Weltanschauungsroman nicht fremd, wobei nicht die Aufteilung der Konzepte «Natur» und «Wissenschaft» auf Mann und Frau, sondern nur die auf ein inzestuös geeignetes Geschwisterpaar neu ist.²¹² Die Erwartung einer Vereinigung der Gegensätze deutet an, dass hier weltanschauliche Klärung verheißen wird; es klingt, mit seinen sprachlichen Verweisen auf Unaussprechliches, Überzeitliches und Entgrenztes, dabei verdächtig wie die Gefühlserfahrung, die Brochs Landarzt zu verbalisieren versucht. Das ist die Grundlage der «heiligen Gespräche», deren Disposition für Musils Erzählen bis ins Schweizer Exil von bestimmender Bedeutung bleiben wird.

Gefühltes Wissen aus «heiligen Gesprächen»

Es konnte gezeigt werden, wie in der *Verzauberung* die im Text betriebene Modellbildung mit der Stimme einer Person der Diegese eingeführt wird und auf diese Weise die propositionale Geltung dieser Modellbildung mit den Mitteln der Fiktion relativiert wird – ein vertracktes Spiel mit Genettes «ideologischer Erzählfunktion». Nicht anders verhält es sich mit den zunehmend als subjektives Pseudowissen markierten Modellen, die diese Geschwister ohne Eigenschaften errichten.

Die Erfolge, die sich Ulrich von den «heiligen Gesprächen» mit Agathe verspricht, bestehen darin, das zitierte «uralte» Wissen zu erlangen, indem sie aus ihrer eigenen «Doppelform» auf eine abstraktere schließen und mit ihrer eigenen «Einheit» auch ein altes weltanschauliches Erlösungsversprechen einlösen. Wie Brochs Landarzt, der im Alpendorf endlich den Schritt von den «stillen und winzigen Erfolge[n] der Laboratoriumsarbeit» (KW 3, 176) in das umfassendere «Wissen» machen will, geht es auch dem Wissenschaftler Ulrich mit Agathe darum, das vorbehaltliche Wissenschaftswissen zu überwinden, verkörpert im bürgerlichen Spießier Hagauer mit seinem «soliden kleinen Fortschritt» (GW I, 682). Die Geschwister wollen mehr, sie wollen zum universalen «Glaubenswissen» gelangen, ohne eine verminderte propositionale Geltung konzedieren zu müssen. Dass Ulrich diesen Schritt nun selbst gehen will, den er in Buch I noch an anderen relativiert und ironisiert, verknüpft Musil mit der Rolle Agathes im Mikrokosmos. Es ist ein typisch Musilscher Kunstgriff, mit dem er den Gesinnungswandel zugleich motiviert und relativiert: Die Geschwister «positionieren und inszenieren»²¹³ sich zeichenhaft als «siamesische Zwillinge», obwohl sie in keiner Form Zwillinge sind,

212 Oft wird die Zuschreibung durch die Eltern der Protagonisten erledigt, vgl. die Analyse von Einhart, *der Lächler* bei Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 235.

213 Gerhard Neumann: Androgynie: Zur mythischen Grundformel von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften». In: *Mythen der sexuellen Differenz – Mythes de la différence sexuelle. Übersetzungen*

und gründen auf dieser behaupteten Einheit, wie ein wiederhergestellter platonischer Kugelmensch, ihr weiteres Vorgehen.²¹⁴ Das zeigt auf, wie sich Ulrichs Hoffnung auf Ganzheit an Agathe knüpft, und macht diesen Vorgang zugleich als einen Akt willkürlicher (Zeichen-)Setzung sichtbar. In der Provinzstadt, wo Ulrich sich den Vertretern des Weltanschauungsdiskurses äußerlich entzieht, die als Satelliten um die Parallelaktion kreisen, macht er sich das Projekt der weltanschaulichen Klärung schließlich zu eigen.

Bekanntlich müssen Erfolge in diesem hochgradig aporetischen Projekt notwendig subjektiv sein. Es ist daher interessant zu beobachten, wie Musil die Erfolge Ulrichs mit einer Habitusveränderung seiner Figur verknüpft. Ulrichs Blockaden lösen sich. Die intellektuelle Stagnation, abgebildet in der aus Buch I liegengebliebenen Arbeit, kann er, für sich selbst überraschend, überwinden: «Aber zu seiner nicht geringen Überraschung brachte er darauf in den wenigen Stunden eines Vormittags alles, was er monatelang hatte unberührt liegen lassen, bis auf unbedeutende Einzelheiten zu Ende» (GW I, 720).²¹⁵ Die intellektuelle Produktivität geht formal einher mit der Aufwertung des narrativen Diskurses schon vor den Kapiteln der «Heiligen Gespräche»; im bereits weitgehend dramatischen Modus heben schon im Kapitel II/8 lange Dialoge an, die der Erzähler demonstrativ nur noch mit Inquit-Formeln im Präsens ausstattet: «Ulrich sagt», «Agathe antwortet» (GW I, 715). Mit dem Tempus ist zugleich der iterative Charakter des Erzählten markiert, die wiedergegebenen Dialoge erhalten Beispielcharakter.²¹⁶ Nach dem Reigen von Typisierungen, mit denen Buch I des *Mann ohne Eigenschaften* spielt, erweist sich für Ulrich nun die basalste Typisierung, die ihm zugänglich ist, und die mit Weininger einen überaus prominenten Vertreter im Weltanschauungsdiskurs hat, als äußerst produktiv: die Abbildung der Welt auf die Dichotomie männlich/weiblich. Anders als bei Weininger oder auch Brochs Landarzt kommt das Modell hier weitgehend ohne ontologische Festlegungen, antimoderne Phantasien vom ewig Weiblichen oder Männlichen, aus. Trotzdem wirkt die Dichotomie bahnbrechend auf Ulrich, der nun auch einmal eine «große allgemeine Rede» zu halten bereit ist, statt, wie in der Parallelaktion, Reden von anderen mit spitzen Kommentaren platzen zu lassen (GW I, 741). Agathe dient ihm dabei als Abstraktionsbremse und leitet ihn zur Subjektivität an:

Die kleine Atempause, die Ulrich in seinen Erklärungen eintreten ließ, war durchaus nur rednerisch, denn er beabsichtigte, seine Ansichten noch weiter zu entwickeln. Aber Agathe, die bisher in der ihr manchmal eigentümlichen lebendig-leblosen Art zugehört hatte, brachte das Gespräch durch die einfache Bemerkung planwidrig vorwärts, daß ihr diese Antwort gleichgültig wäre, denn sie wolle nur wissen, wie es Ulrich in Person halte, und alles, was man denken könne, aufzufassen, sei sie außerstande. (GW I, 740)

Die Figur Agathes nutzt Musil hier nicht nur als Parodie der Schwester aus Kleists *All-*

- *Überschreibungen - Übermalungen*. Hrsg. von Ortrun Niethammer. Heidelberg: Winter, 2007, 101–114, hier 110.

214 Vgl. zur Kugelmetapher bei Musil schon vor dem im *Mann ohne Eigenschaften* virulenten Anschluss an Platons Symposion: Neumann, Androgynie, 108f.

215 Die «unbedeutenden Einzelheiten» sind allerdings ein für die Narration signifikanter Restbetrag, wie Abschnitt 5.3.3 zeigen wird.

216 Dazu mehr im Folgekapitel.

mählicher Verfertigung der Gedanken, auch wenn die Schwester hier wie dort ohne substantielle intellektuelle Beteiligung die Gedanken des Mannes anregt. Entscheidend ist, dass sie eine Richtung beiträgt: Durch sie geht es mit Ulrichs Diskurs «einfach» und «planwidrig», aber eben «vorwärts». Durch die Einfachheit, für die in Ulrichs Augen Agathes Person mit ihrer «Jugend, Schönheit und Kraft» (ebd.) einsteht, entsteht die Abweichung von Ulrichs intellektuellem Plan, und diese Dynamik führt den Diskurs schließlich vorwärts. Ulrich gerät durch Agathe von der Abstraktion «in etwas ihn persönlicher Angehendes» (GW I, 741).

Ulrichs Abstraktion trifft im Buch II also produktiv auf Agathes «Vorurteil gegen allgemeine Untersuchungen» (GW I, 741). Diese Kombination bringt Ulrichs Diskurs nicht nur im Handlungsverlauf voran (indem sie eine zu abstrakte Verzettelung auf Persönlich-Biographisches umleitet), sondern sie geben ihm auch die Ideen für seine Zuschreibungen auf das binäre Schema: die erzählte Welt des Romans – also die Isolation von Ulrich und Agathe – spiegelt sich in Ulrichs Weltabbildungs-Diskurs – also die Welt als Abbild von Mann und Frau – und zeigt damit auf, woraus sich der Diskurs speist. Im Diskurs macht Ulrich den Mikrokosmos der gemeinsamen Isolation, den er als intellektuell produktiv erlebt, zum Makrokosmos einer Weltanschauung. Musil legt größten Wert darauf, Ulrichs Ideen nicht einfach zu referieren, sondern erzählerisch abzubilden, wie sich diese Ideen in der Konfrontation mit Agathe über Hindernisse und Vorstufen hinweg entwickeln und wie sie von der Präsenz der Schwester gesteuert und inspiriert werden. Die Kapitel der «Heiligen Gespräche» wiederholen noch einmal die beiderseitigen Liebeserfahrungen, die der Einheitssehnsucht der Geschwister zugrunde liegen, zeigen zuerst Ulrichs Vorsicht und Selbstrücknahmen und zeigen schließlich, dass die Musilsche Konstruktion des Geschwisterpaars auf eine Überwindung der Selbstrücknahmen abzielt. Ganze Kapitel werden Ulrichs langsamer Abkehr von Ironie und intellektueller Relativierung gewidmet (vgl. GW I, 753; 765). Die Gespräche pendeln daher charakteristisch zwischen Subjektivität, Anekdote und Biographie und den daraus abgeleiteten allgemeinen «moralischen» Gesetzen. Der Ulrich aus Buch I will kein Mystiker und subjektiver Weltanschauer sein; in Buch II stellt ihm Musil zur Überwindung dieses Unwillens seine Schwester an die Seite, was der Erzähler auch relativ unumwunden artikuliert: «In diesem Augenblick strömten Ulrichs Gedanken wieder aus dem Allgemeinen zu ihm selbst zurück, und er fühlte die Bedeutung seiner Schwester» (GW I, 827).

Was er außerdem fühlt, ist ein Fortschritt. Er erinnert sich an seinen Plan eines Weltsekretariats «der Genauigkeit und Seele», mit dessen Hilfe «auch die Leute, die nicht in die Kirche gehn, wüßten, was sie zu tun haben», also eine gültige ethische Orientierung nach dem Wegfall alter Glaubensgewissheiten erlangen könnten. Und obwohl er die Ironie hinter diesem Einfall aus Buch I konzediert, der noch der Satire der Parallelaktion entstammt, sieht er sich mit seiner Schwester nun ohne Ironie auf bestem Weg zum einst nur spöttisch formulierten Ziel: «Und doch würde uns alles, was wir zwei bisher gesprochen haben, zu diesem Sekretariat führen!» (GW I, 471f.) Ulrich verspricht sich hier in klaren Worten die «positive» Einlösung dessen, was die «negative» Kritik des ersten Buchs formuliert hat, also das Desiderat auch des Schriftstellers Musil gegenüber seiner auf «positive» Entwürfe wartenden Leserschaft.

Gefährdung und Retardierung durch Stadt, Gesellschaft und Politik

Ulrichs Entwicklung mit Agathe und der daraus gewonnene Optimismus dieser Figuren wird nur in der relativen Isolation der Provinzstadt möglich. Im von Musil zunehmend politisch gezeichneten Wien ist beides akut gefährdet, wie auch bei Brochs Landarzt der Einbruch der Politik die binäre Weltordnung fatal durcheinanderbringt. Diesen Gedanken führt das Kapitel II/1 mit Ulrichs Ankunft bereits ein, und Musil nutzt die daraus entstehende Spannung für Retardierungen und Peripetien. Schon bald nachdem Ulrich beginnt, sich erfrischt und erneut produktiv zu fühlen, Reden zu schwingen und eine neue Ganzheit mit seiner Schwester zu imaginieren, erscheint ein Brief von Clarisse, der die anderen Handlungsstränge in Latenz hält, bereits als «Störung» (GW I, 716). Der zu Ulrichs Erwartung einer unbegrenzten Klausur in Spannung stehende Handlungsverlauf erzwingt solche Störungen. Auch die Beerdigung des Vaters dient Musil zur Konfrontation seiner Figuren mit konventionellen Phrasen, die das Wesentliche des Erlebens eher zudecken als zum Ausdruck bringen (z.B. GW I, 692f.) und damit Ulrichs Weltbild stören.

Das provinzielle Zusammenleben ist von vornherein episodisch angelegt und kann nur von einer Entscheidung der Protagonisten, «ein gemeinsames Leben aufnehmen» zu wollen, verstetigt werden (GW I, 746). Als das Intervall der gemeinsamen «Klausur» mit Kapitel II/12 endet, ist schon vereinbart, dass es in der Stadt irgendwie wieder aufgenommen werden soll: «[D]ie Geschwister hatten sich zum letzten Abendbrot getroffen; es war vorher ausgemacht worden, daß ihm Agathe in kurzer Zeit nachfolgen solle, und sie schätzten diese Trennung etwas ungewiß auf fünf bis vierzehn Tage» (GW I, 793). Das kurze Interludium gibt Gelegenheit zur Retardierung. Beide Figuren reflektieren nachträglich die Bedeutung der gemeinsamen Provinzepisode und knüpfen Zukunftspläne an. Bei Agathe verbindet sich mit dem Plan eines gemeinsamen Lebens der «Gedanke, das Leben aufzugeben», was aber explizit von Suizidgedanken abgegrenzt wird (GW I, 856) und eher eine «Abkehr von der irdischen Ordnung» (GW I, 857) darstellt. Ulrichs Zuschreibungen an Agathe sind von Musil gleich aufgebaut wie von Broch die Zuschreibungen des Landarztes an seine Liebesgeschichte: «Wie immer, wenn er an sie dachte, war ihm zumute, er habe während der in ihrer Gesellschaft verbrachten Zeit einen anderen Geisteszustand gezeigt als sonst. Er wußte auch, daß er leidenschaftlich wieder in diesen Zustand zurück wolle» (GW I, 870). Musil nutzt diese reflexive Retardierung ausführlich, um auf Ulrichs langsame Umwandlung vom Kritiker zum Vertreter des Weltanschauungsdiskurses zurückzukommen. Die Wiederaufnahme seines gesellschaftlichen Lebens in Wien gelingt Ulrich nach der Episode mit Agathe nicht mehr. Im rückblickenden Vergleich erscheint Ulrich alles außer der «Einheit» mit seiner Schwester entwertet. Zur Bekräftigung greift er abermals auf die Mittel des Weltanschauungsdiskurses zurück: «Darum schien ihm auch das, was man Wechsel oder gar Fortschritt der Zeiten nennt, nur ein Wort dafür zu sein, daß kein Versuch bis dorthin kommt, wo sich alle vereinen müßten, auf den Weg zu einer das Ganze umfassenden Überzeugung» (GW I, 872).

Die äußeren Bedingungen der Provinz sollen nun auch für das Zusammenleben in Wien reproduziert werden. Der Preis dafür ist «ein Abscheiden von den meisten lebendigen Beziehungen» (GW I, 875). Neue Interaktionen mit den Figuren, die den Stoff

der Sozioanalyse von Buch I gebildet hatten, sind demgegenüber «Rückfälle», die zur «Grabkammer eines Gefühls, das bis zur Unkenntlichkeit verschrumpft war», werden (GW I, 878) – jede soziale Begegnung wird zur aktiven Gefährdung von Ulrichs in der Provinz aufgenommenem Projekt, aus dem Zusammenleben mit Agathe eine Weltanschauung zu gewinnen. Diese Gefährdung des Mikrokosmos von außen kulminiert in der großen Sitzung der Parallelaktion, auf die Musil seine Teilpublikation zulaufen lässt. Hier ist es nicht nur das Sozialpanorama, das in Konkurrenz zum Privatissimum tritt, sondern erstmals auch die Tagespolitik von 1932. Musil inszeniert in den drei Kapiteln der großen Sitzung ein Wechselspiel zwischen der Verheißung, die der «siamesische» Mikrokosmos für die Geschwister bedeutet, und Rückfällen, sobald Ulrich sich wieder der Gesellschaft zuwendet und damit sofort das Potential, das Agathe für sein Erkenntnisinteresse darstellt, relativiert. Die funktionale Konkurrenz zwischen Agathe und der Parallelaktion für den Roman und für Ulrich wird in diesen Kapiteln auf engstem Raum gestaltet. Agathe soll Ulrichs Modelle im Kleinen vervollständigen, ohne dass noch ein Sozialpanorama wie im ersten Buch nötig ist. Nun lässt Musil erstmals tagespolitische Anspielungen in den Text der Parallelaktion einfließen.²¹⁷ Völkische Elemente dringen in die Aktion vor, und zugleich auch der pazifistische Dichter Feuermaul zu deren Verbrämung (GW I, 1016). Man spricht vom «Rasseforscher Bremshuber» und der General raunt vom «nützlichen Trottel», der sich unschwer als Hitler lesen lässt, der «in anachronistischer Gleichzeitigkeit» in der Handlung von 1914 auftaucht.²¹⁸

Die Aufgabe, einen breiten sozioanalytischen Rahmen und zunehmend politischen Gegenstand «positiv», also nicht in Form von Weltanschauungssatire, in jenen Mikrokosmos aufzunehmen, dem die Figuren zustreben, ist die große Herausforderung für den *Mann ohne Eigenschaften* der 1930er Jahre. Musil lässt den Band auf einem veritablen Cliffhanger in dieser Frage enden: Agathe verlässt unvermittelt das soziale Brennglas der Parallelaktion und geht in Ulrichs Schlösschen. Das Ende des publizierten Romans lässt in der Schweben, ob Ulrich, und mit ihm der Roman, sich für Agathe oder die Parallelaktion, für den Salon oder den Rückzug entscheidet.

Fortsetzungsreihen 1932–1936: Der Garten als Reflexionsraum

Die Antwort darauf gibt einerseits Musils Schreibprozess, wie ihn Walter Fanta dargestellt hat, nämlich als die «Verknötung von Erzählschub und Schreibprozess» in der Zurückgezogenheit des Gartens.²¹⁹ Andererseits der Text der dreistufigen Fortsetzung von 1932–36, 1937–39 und 1939–42.²²⁰ Für die ersten Fortsetzungen bis 1936 hält sich Musil stets noch die Tür zum Romanende mit Kriegsausbruch und Invertierung des Figu-

217 In Fantas Deutung unter dem direkten «Eindruck der Berliner Ereignisse»; vgl. Fanta, *Krieg. Wahn. Sex. Liebe*, 116.

218 Fanta, *Krieg. Wahn. Sex. Liebe*, 346.

219 Fanta in GA 5, 420.

220 Vgl. grundlegend zur Periodisierung, die editorisch in GA eingeflossen ist: Fanta, *Entstehungsgeschichte*. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit ist die Entwicklung bis 1939 besonders interessant, mit einem Ausblick auf 1942.

renensembles offen,²²¹ das er 1936 letztmalig skizziert. Dies hat jedoch keine Auswirkung auf die Bewegungsrichtung der Geschwisterhandlung, die er nach dem Cliffhanger des Endes des kanonischen Textes entschieden in die Isolation weiterführt. Die in dieser Zeit entstehenden Kapitel zur «historisch-gesellschaftlichen Rahmenerzählung» des Romans dagegen werden «allesamt nicht in die Druckfahnen 1937/1938 aufgenommen»²²². Die neuen Komplexe schlucken gewissermaßen die alten: «Die Entwurfsarbeit Musils bringt Mitte der dreißiger Jahre mit dem Garten- und Tagebuch-Komplex zwei Substanzbereiche neu in den Roman ein. Beide sind mit extremer erzählsyntaktischer Retardierung verbunden und stellen das Programm der narrativen Verbundenheit der Komplexe auf eine harte Probe», wie es Walter Fanta formuliert.²²³ Der bis 1936 erst zögerlich sich andeutenden «Gefühlpsychologie» wird nach 1936 die Aufgabe zufallen, den gesellschaftlichen Fokus des kanonischen Teils mit diesem neuen, isolierten Rahmen integrierbar zu machen. Musil versucht damit schrittweise, die Konstellation der dialogisierenden Geschwister über den Bereich des Privaten hinauszuführen und mit Repräsentativität für das Allgemeine und sogar Politische auszustatten.

Im Kapitelprojekt «Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse» der ersten Fortsetzungsreihe (Vorstufe der aus Frisés Ausgaben bekannten Druckfahnenkapitel), das Musil auch als «Mondrausch» in der *Vossischen Zeitung* veröffentlichte,²²⁴ wird der erste Schritt dieses Programms sichtbar: der vollzogene Rückzug aus der Wiener Gesellschaft in Ulrichs Schlösschen.

Sie hatten sich etwas von der Gesellschaft zurückgezogen, indem sie einige Zusagen, die sie in Berührung mit ihren Bekannten gebracht hätten, widerriefen und neue Aufforderungen ablehnten; aber das war nicht etwa auf Grund eines Beschlusses, ja kaum mit Absicht geschehn, sondern eher in unbewußtem Überdruß und Zögern. Sie gingen dafür in Theater oder Konzerte, wo sie keine Bekannten trafen, aßen in Gasthäusern, die ihnen fremd waren, oder ließen sich von einem Anschlag an einer Straßensäule bereden, Vergnügungsstätten zu besuchen, von denen sie sich etwas Unerwartetes versprochen; doch nahmen sie in dieser Zeit auch noch Einladungen zu Gesellschaften an, ohne daß etwas anderes als ihre Unbestimmtheit darüber entschieden hätte, ob sie annahmen oder ablehnten.

Und gerade bei einer solchen Gelegenheit geschah das, was die Erfüllung ihrer Bestimmung einleitete. (GA 5, 44f.)

Was vom Erzähler als ein beinahe zufälliges und launisches Meiden der Gesellschaft geschildert wird, gewinnt im Verlauf des Kapitelentwurfs eine «Bestimmung», indem es den Rahmen eines erotisch aufgeladenen Gefühlserlebnisses bildet, das die Geschwister fortan gezielt verfolgen werden: Ulrich nimmt Agathe «bei einer solchen Gelegenheit» nämlich auf die Arme, was sich in der Wahrnehmung der Figuren zum körperlichen Ausdruck des im Gespräch angestrebten Einheitsgefühls entwickelt. Von diesem Punkt an

221 Vgl. Fanta, Aus dem apokryphen Finale des «Mann ohne Eigenschaften».

222 Fanta in GA 5, 421.

223 Fanta, *Entstehungsgeschichte*, 454.

224 Vgl. Fanta in GA 5, 414.

verfolgen die Figuren ihren gesellschaftlichen Rückzug nicht mehr nur nebenbei, sondern programmatisch:

Und in diesem Augenblick zogen sie sich von fast allem weit zurück, was ihnen bishin vertraulich, wenn auch gleichgültig nah gewesen war, doch hätten sie nur mit Mühe erklären können, was eigentlich vor sich gegangen sei, gerade weil ihre Beteiligung daran viel zu inständig war, eine Übertreibung zu dulden. [...] Sie hatten, als sie das Fenster verließen, Licht gemacht und ihre Tätigkeit wieder aufzunehmen versucht, ließen aber bald von ihr ab, und ohne daß sie sich darüber hätten verständigen müssen, ging Ulrich an den Fernsprecher und entschuldigte ihr Ausbleiben von der Festlichkeit, wo sie erwartet wurden. (GA 5, 47)

Der Abbruch gesellschaftlicher Beziehungen, also der radikale Bruch mit Buch I, ist für Musil der entscheidende Schritt beim Fortschreiben des *Mann ohne Eigenschaften*. Dasselbe gilt für die Teilnahme am öffentlichen Zeitgespräch überhaupt. In die zweite Fortsetzungsreihe baut der penible Zeitungsleser und Diskursverwerter Musil anlässlich eines Besuchs von General Stumm den Hinweis ein, dass Agathe und Ulrich nicht nur den unmittelbaren Kontakt mit dem gesellschaftlichen Leben aufgegeben haben, sondern auch den mittelbaren der Zeitungslektüre.

Eines Tags saß der General vor den Geschwistern und sagte erstaunt zu Ulrich: «Ja, liest du denn keine Zeitungen?!» Die Geschwister wurden so rot, als hätte sie der gute Stumm in flagranti ertappt, denn mochte in ihrem Zustand auch schon alles möglich sein, daß sie es vermocht hätten, Zeitungen zu lesen, war nicht möglich gewesen. «Aber, man muß Zeitungen lesen!» mahnte der General verlegen, denn er hatte da eine unbegreifliche Tatsache aufgedeckt [...]. (GA 5, 175)

An die Stelle von Salon und Zeitung tritt nicht nur der General, dem in Musils Entwürfen bis 1939 die Rolle zukommt, den Handlungsstrang der Parallelaktion «im Dreieck Stumm-Ulrich-Agathe» in Latenz zu halten.²²⁵ An ihre Stelle tritt vor allem auch der Erlebnisraum des Gartens. Die Ausgangssituation nutzt Musil schon in der ersten Fortsetzungsreihe zur Betonung und erzählerischen Ausarbeitung des Gartens als Schauplatz und Projektionsraum der eingeschränkten Handlung. Gärten als isolierte Refugien vor-moderner Sinnhaftigkeit entlang der Basisdichotomie Stadt/Land sind, gerade wenn sie als scharfer Kontrast eine Insel mitten in der Großstadt bilden, dem Weltanschauungs- und Provinzroman nicht fremd.²²⁶ Musil versucht, dieses Motiv in Ulrichs Stadtschlösschen unterzubringen, indem er seine Figuren die umgebende Urbanität zuerst ausblenden und dann modellhaft neu konstruieren lässt. Der Garten wird gemäß dem weltanschaulichen Erzählschema erst zum Raum radikalen Rückzugs von der Welt und dann selbst «welthaltig». Dieses Vorgehen wird fest an die individuelle Entwicklung und subjektive Haltung der Figuren gebunden. Auch als Musil in den Druckfahnenkapiteln der Außenwelt in Gestalt des Generals wieder mehr Platz einräumt, bleibt die Bedeutung

225 Fanta, *Entstehungsgeschichte*, 505.

226 Vgl. die Beispiele Einhart, der Lächler und *Der Weg des Thomas Truck* bei Brasch, *Moderne – Regeneration – Erlösung*, 228f. und 255f.

des Gartens als Rückzugsraum, der Weltanschauung ermöglicht, evident: Ulrich zeigt sich gegenüber General Stumm zuerst brennend interessiert an Nachrichten vom Fortgang der Parallelaktion, die er «in der Nähe des Tores» entgegennimmt (GA 4, 160). Der Erzähler legt nahe, dass es Ulrichs «Angst vor den Mondnächten der Seele» ist, die ihn dorthin zieht (GA 4, 155). Am Ende von Stumms Besuch stellt sich das jedoch als eine narrative Finte heraus, die den Bezug zum isolierten Gartenraum nur noch bestärkt: «Er hatte endlich zurückgefunden, nachdem ihm die Personen und Verhältnisse, von denen die Rede gewesen war, so lebhaft den Kopf erfüllt hatten» (GA 4, 249), «so war es ihm denn auch nicht einmal in den Sinn gekommen, daß die Personen, an deren Schicksal er scheinbar wieder so lebhaft Anteil nahm, nicht gar weit von ihm wohnten und alsbald zu erreichen gewesen wären. Die wirkliche Beziehung zu ihnen war gelähmt geblieben wie ein durchschnittener Muskel» (GA 4, 250).

In der behelfsmäßigen Natur des Gartens, in die Musil seine Figuren stellt, kommt Ulrich die Rolle desjenigen zu, der sich in ihr von seinem Intellekt distanzieren oder eben hilflos verharren muss, und Agathe die Rolle der «einfachen» Frau, die der Provinz und der daran traditionell anknüpfenden «Poetik der Einfachheit»²²⁷ schon naturgemäß besser entspricht. Dies zeigt Musil mit einer Anspielung auf das Bildungsromanschema. Für Ulrich haben die bisherigen Grenzerfahrungen das altbekannte Schema noch nicht durchbrochen und können jederzeit wieder in die bürgerliche Ordnung Wilhelm Meisters umschlagen, der Ulrich sich eigentlich zu entziehen trachtet:

Aber er hatte schließlich nichts weiter gesagt, als daß die Veränderung, die sie ebenso in sich wie um sich gewahrten, eine vorübergehende und augenblickliche Abweichung von der dauernd bewährten Ordnung des Erlebens bedeute. Was sie fühlten, war das Ungewöhnliche, was sie dachten, geschah nach einem anderen Grundgesetz als dem der Logik und Erfahrung, auch die einfachen Erlebnisse glichen darum Bürgerskindern, die in eine fremde Schauspielertruppe geraten sind. (GA 5, 61)

Agathe, die gemäß Musils Rollenverteilung intellektuell weniger Geschulte, ist demgegenüber als in ihrer Wahrnehmung des Gartens und seiner Bedeutung privilegiert ausgezeichnet:

Agathe sah mehr. Selbst der Raum, dieser gehaltlose, scheinbar immer sich gleich bleibende Würfel, war doch wohl verändert. Wenn sie die Augen eine Weile geschlossen hielt und wieder öffnete, so daß der Garten unberührt in ihren Blick trat, als wäre er eben erst erschaffen worden, bemerkte sie unkörperlich und deutlich wie eine Vision, daß die Richtung, die sie mit ihrem Bruder verbinde, unter allen anderen ausgezeichnet sei: der Garten «stand» um diese Linie, und ohne daß sich an den Bäumen, Wegen und anderen Stücken der wirklichen Umgebung etwas geändert hätte, wovon sie sich leicht überzeugen konnte, war alles auf diese Verbindung als Achse bezogen und dadurch in einer sichtbaren Weise unsichtbar verändert. (Ebd.)

Entsprechend, und damit weist Musil die Herkunft seiner Gartenwelt aus dem Provinzroman besonders deutlich aus, erscheint sie Ulrich nun besonders «natürlich» und geradezu «bäurisch»:

227 Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, 59.

Agathe verließ jetzt ihren Gartenstuhl und stand eine Weile unschlüssig, indem sie lächelnd auf ihren Bruder blickte, der noch im Genuß einer schlemmerisch ausgereckten Lage war; sie streckte ihre Beine und klopfte mit kleinen Schlägen ihrer Hände ihren Rock zurecht. Jede einzelne dieser Bewegungen hatte eine Art bäurische Schönheit, einfach, gesund, gedankenlos, und zwar durch Zufall oder vielleicht, weil sie plötzlich in einer so natürlichen Art munter geworden war, das Haar fiel in einem Zacken zur Seite, und irgendein Hintergrund verband ihr Bild wie eine Stufe mit der Welt. (GA 5, 64)

Das Programm des Provinzromans, dessen sich sowohl Broch als auch Musil bedienen, ist es, einer verkleinerten und vereinfachten Welt modellhaft Repräsentativität für die komplexe äußere Welt zu verleihen. Dieses Programm bearbeitet Musil im nächsten Schritt mit dem Kapitelprojekt «Hinter dem Gartengitter». Wieder ist es Ulrich, der den Garten episodisch als Gefängnis empfindet und in Verweise auf eine konkrete, nicht «allgemeine» Außenwelt ausbricht:

Aber in manchen Augenblicken war die gewagte Abseitigkeit auch ihm zuviel und das nötigte ihn dann nicht sowohl zu einem ruhig-ausgleichenden Fühlen für das allgemein und behutsam Menschliche, als vielmehr zu einer ebenfalls wunderbar erregten Beschäftigung mit dem Dasein und Fernsein anderer Menschen. Darum sprang er jetzt auch auf, nahm den Arm seiner Schwester und bewog sie, mit ihm den Garten zu durchstreifen. Die nachgiebige Natürlichkeit des Arms beruhigte ihn, als er sie fühlte. Er sagte trotzdem: «In diesem Augenblick kämpfen Menschen um ihr Leben. Stürme treiben Schiffe. Lawinen reißen Wälder mit, samt allem, was darin ist!» Er sagte es bloß, um die Stille der Liebe zu sprengen. Er fuhr fort: «Im Norden endet jetzt die Polarnacht, und den Menschen bereitet es Freude, daß sie sich zum erstenmal wieder auseinanderregen, nachdem sie monatelang aneinandergeschmiegt waren!» (GA 5, 67)

Diese Zeilen entstanden in der ersten Jahreshälfte 1933, als Musil in der Berliner Pension Stern die Machtergreifung der Nationalsozialisten, den Reichstagsbrand und Straßenschlachten beobachtete.²²⁸ Vor diesem Hintergrund verweist Ulrich mit seinen unverfänglichen, ahistorischen Beispielen von Stürmen und Lawinen noch auf ganz andere, tagespolitische Gewalten, die im Garten seines Schösschens zwar unsichtbar, aber mitgemeint sind. Stück für Stück entfaltet Musil in seinem Entwurf Möglichkeiten, wie die Provinz des Gartens auch für das «Dasein und Fernsein anderer Menschen», sprich für die Zeitgeschichte, Relevanz behalten kann, um auch ohne direkte Anspielungen auf Hitler im Ergebnis «die Historie (des Vorkriegs) und die Schreibgegenwart (vor Hitler/unter Hitler) in anachronistischer Gleichzeitigkeit darstellen zu können»²²⁹. Der Garten gewinnt neben seiner Funktion als Rückzugsfestung auch die eines Beobachtungspostens:

Sie fühlte während dieses Gedankens dort, wo sich Ulrichs Fingerspitzen hart in ihren Arm senkten, fünf wilde weltliche Quellen springen, trotz des versonnenen Zustands,

228 Im Oktober 1934 spricht Musil davon, in seine Geschwisterisolation «das Verhältnis von Ethik und Politik einzubeziehen» (B I, 627).

229 Fanta, *Krieg. Wahn. Sex. Liebe*, 346.

worin sie sich im ganzen befand und, wie immer, nahmen die beiden noch eine Weile den Weg an die Grenzen ihres Gartenreichs. Wenn sie des Gitters ansichtig wurden, dahinter die Straße ihren abwechslungsreichen Inhalt vorbeiwälzte, gingen sie, von den Bäumen gedeckt, nahe heran und blieben darauf bedacht, ihr Versteck nicht aufzugeben. Ohne ihr Wissen beobachtete Menschen gewähren meist einen bloß tierhaft lebendigen Eindruck: so kamen Menschen vorbei, in lebhaftem Gespräch, das man nicht hörte, und Menschen, die mit ihrem eigenen Gesicht allein waren, alle merkwürdig damit beschäftigt, auf ihren Füßen zu gehn, und wenn sie fuhren, bildhaft in eigenem Gefährt zurecht gerückt oder aus den Fensterrahmen der Straßenbahn blickend, waren sie abermals anders. (GA 5, 67f.)

Das ganze Kapitelprojekt läuft darauf hinaus, eine Beziehung zwischen dem abgeschlossenen «Gartenreich» und der außen liegenden Welt zu plausibilisieren – somit auch auf der Ebene der Autor-Adressaten-Beziehung dem naheliegenden Vorwurf mystischer Nabelschau und biedermeierlicher Innerlichkeit, im Text als «Beschäftigung mit dem lieben Ich» ironisiert, etwas zu entgegnen.²³⁰ Eine Ebene dieser Entgegnung ist das Bild der vom Gartenversteck aus wie ein Forscherpaar die Menschen auf der Straße beobachtenden Geschwister.²³¹ In diesem Bild wird die Abgeschlossenheit des «Gartenreichs» zur Voraussetzung dafür, etwas sehen zu können, was sonst unsichtbar bliebe, da die Menschen ihren «tierhaft lebendigen Eindruck» nur preisgeben, wenn Ulrich und Agathe sie «ohne ihr Wissen» beobachten. Das Bild der Geschwister auf Beobachtungsposten wird ergänzt durch den Diskurs des Erzählers, der dieselbe Beziehung ein weiteres Mal ausdrückt:

Somit war manches von dem, was die Geschwister aneinander kennenlernten, auch an der veränderten Beziehung wiederzufinden, die sie zur Welt hatten. Der Blick ihrer Augen schien weiter in «das Andere» hinein zu reichen als sonst, die Bewegungen ließen ein weiches Ausschwingen zurück: eine unbezeichnenbare persönliche Reichweite war größer geworden. So man davon sprechen konnte, daß sie in dem Gefühl taumelten, sie seien für einander von Geburt auserkoren, war dem nun auch ein befreites Empfinden für die Schönheit der anderen und der ganzen Welt taumelnd an die Seite gekommen. (GA 5, 70f.)

In der «veränderten Beziehung» zur Welt behauptet der Erzähler einen Erkenntnis-mehrwert der von den Figuren erlebten affektiven Verinnerlichung auch für die Außenwelt: Indem diese Beziehung ein «Empfinden für die Schönheit der anderen und der ganzen Welt» freisetzt, das im Bild der genauen Beobachtung aus dem Versteck seine Entsprechung findet, ist dem Roman der Weg geebnet, der Zweisamkeit der Geschwister eine nach außen gerichtete Erkenntnisfunktion zuzuschreiben. Genau diesen

230 Musil kommentiert am 18. Juli 1934 gegenüber Klaus Pinkus, er setze «das Geschwisterpaar mit Menschen- und Naturwelt» auseinander (B I, 617); zehn Tage vorher erwähnt er gegenüber Franz Blei «eine Menge von Nebenblicken ins Soziale, Religiöse usw.» (B I, 615).

231 Im Neuansatz «Sonderaufgabe eines Gartengitters» heißt es, noch etwas deutlicher den anthropologisch-objektivierenden Anspruch hervorhebend, «die Straße mit ihrem abwechslungsreichen Menscheninhalt sehen» (GA 5, 152).

Schritt vollzieht der Erzähler am Ende des Kapitelentwurfs. Hier wird die belächelte «Beschäftigung mit dem lieben Ich» ausdrücklich als Beschäftigung mit den Gesetzen der Welt im Kleinen verstanden und aus diesem Projekt heraus legitimiert. Die schrittweise Herleitung von Repräsentativität, die Konzeption des «Gartenreichs» als Mikrokosmos zu zweit ist damit vollzogen:

[D]as Ich dieser beiden Menschen war von Anfang an so sehr kein eigenhäuslerisch zufriedenes, sondern ein weltbeschwertes, in seiner Ich- und Andernliebe auf allerhand Zweifel geführtes, daß auch ihre heftigste Beschäftigung mit sich selbst fast immer in ihr Gegenteil ausging und sich verflochten und verloren in die Verhältnisse der Welt fühlte. (GA 5, 74f.)

Ein solches sukzessives Aufladen des Rückzugsraums mit Bedeutung für die «Verhältnisse der Welt» entspricht dem literarischen Programm, das sowohl Musil als auch Broch verfolgten. Der Rückzug aus der Parallelaktion bei Musil, aus dem Großstadtpanorama bei Broch, wird zwar betont, bedeutet jedoch keinen eskapistischen Rückzug vom Anspruch, gesellschaftlich relevanten Text für die Gegenwart zu produzieren. In beiden Texten, der *Verzauberung* ebenso wie der Fortsetzung zum *Mann ohne Eigenschaften*, wird das Programm ausformuliert, an einfachen Verhältnissen die Verhältnisse der Welt zu studieren. Broch schreibt dieses Programm seinem gescheiterten Intellektuellen zu, Musil seinem in der Geschwisterbeziehung gewandelten Protagonisten. In ihrer selbstgewählten Abgeschiedenheit isolieren sich die Protagonisten beider Romane erst von den komplexen gesellschaftlichen Bezügen, um sich dann – aus einer gefühlt privilegierten Beobachterposition – zu deren Fixpunkt zu erklären.

Von hier aus macht sich Musil, textgenetisch gesehen, an die Zusammenführung des «Gartenreiches» mit den «Verhältnissen der Welt». Und das heißt vor allem: an die Integration letzterer in ersteres. Diese Funktion übernehmen in den Fortsetzungsreihen bis 1936 die ersten Vorstufen zur «Gefühlpsychologie». Hier wird mit anthropologischen Generalisierungen ein Übergang von den Beobachtungen im Kleinen des «Gartenreichs» zum Großen der äußeren Welt geschaffen. Den Kulminationspunkt (mit Musil: die «Klimax»; Mappe I/4, 14) dieser Entwicklung bildet der Kapitelentwurf «Warum die Menschen nicht gut, schön und wahrhaftig sind, sondern es lieber sein wollen», in dem die Konzepte von Musils politischer Essayistik der 1930er Jahre mit dem Rückzugs-szenario des *Mann ohne Eigenschaften* im weltanschaulichen Modell konvergieren. Was Fanta als die «dialogisierte Form einer ursprünglich als essayistische Einschaltung gedachten sozialetischen Erörterung» bezeichnet,²³² spielt nun mit der Form des Dialogessays, der eine beliebte weltanschauungsliterarische Form für die ästhetisierte Darstellung religiöser und politischer Themen war.²³³

Musils Entwurf von Ende 1933/Anfang 1934 zeigt, wie aus der Verkleinerung der erzählten Welt im selbstgewählten Exil der Geschwister eine literarisch vermittelte An-

232 Fanta in GA 5, 423.

233 Ich verdanke den Hinweis Barbara Böfflichs unveröffentlichtem Monographieprojekt zu den späten literarischen, religiösen und weltanschaulichen Schriften von Peter Altenberg, Leopold von Andrian, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Felix Dörmann, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Richard von Schaukal und Arthur Schnitzler.

thropologie mit Zugriff nicht nur auf den historischen Rahmen des Romans, sondern auch auf aktuellste Zeiterscheinungen der Schreibgegenwart gewonnen werden könnte. Er setzte damit «sein Programm fort, die Kriegsausbruchsstimmung von 1914 mit den aktuellen Vorgängen im Deutschen Reich in eins zu setzen»²³⁴ Den Schlüssel stellt dabei wieder ein Modell dar, das Ulrich durch die Umstände seines Zusammenseins mit der Schwester vermittelt wird und das er daraufhin im Dialog von der Idee bis zum Versprechen universaler Sinnstiftung entwickelt. Die Passage steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Geschwisterdialogen zum Thema «Ich- und Andernliebe», denn gleich zu Beginn wird der Anschluss zur dort entwickelten Liebes- und Eifersuchtssemantik zwischen den Geschwistern hergestellt. Daraus gewinnt Musil hier den Übergang zu einer neuen, vom eifersüchtigen Ulrich aus dem «Stegreif erfundenen» Modellabbildung des menschlichen Lebens. Es sind die «Für-Männer» Schmeißer, Lindner und Meingast, zu denen Ulrich sich selbst in Kontrast stellt, und die zugleich auf einer weiteren Bedeutungsebene den Zugriff des Modells auf faschistische und nationalsozialistische Tagespolitik illustrieren. Die Erzählerstimme fundiert den Begriff in einer Kritik des Weltanschauungsdiskurses:

Das menschliche Leben ist anscheinend gerade so lang, daß man darin, wenn man für etwas lebt, die Laufbahn vom Nachläufer zum Vorgänger zurücklegen kann und dabei kommt es für die menschliche Zufriedenheit weniger darauf an, wofür man lebt, als daß man überhaupt für etwas zu leben hat: ein Nestor der deutschen Weinbranderzeugung und der Pionier einer neuen Weltanschauung genießen außer ähnlichen Ehren auch noch den gleichen Vorteil, der darin besteht, daß das Leben trotz seinem fürchterlichen Reichtum keine einzige Frage enthält, die nicht einfacher würde, wenn man sie mit einer Weltanschauung, aber auch ebenso, wenn man sie mit der Weinbranderzeugung in Verbindung bringt. Ein solcher Vorteil ist genau das, was man mit einem neueren Wort Rationalisierung nennt, nur werden dabei nicht Handgriffe rationalisiert, sondern Ideen, und wer vermöchte nicht schon heute zu ermesen, was das bedeutet. Noch im geringsten Fall ist dieses Leben «Für etwas» mit dem Besitz eines Notizbuches zu vergleichen, worin alles eingetragen und Erledigtes ordentlich durchstrichen wird. Wer das nicht tut, lebt unordentlich, wird mit den Dingen nicht fertig, und wird von ihrem Kommen und Gehen geplagt; wer dagegen ein Notizbuch hat, gleicht dem ökonomischen Hausvater, der jeden Nagel, jedes Stück Gummi, jeden Fetzen Stoff aufhebt, weil er weiß, daß ihm solcher Fund eines Tags in der Wirtschaft dienen wird. (GA 5, 202f.)

Darin spiegelt sich der kritische Bezug auf «Weltanschauung», den Musil seit den 1920er Jahren in den Notizen und Essays entwickelt hatte. Der Begriff wird in diesem Sinne im Zusammenhang mit banaler «Rationalisierung» genannt, worunter der Erzähler eine pedantische Reduktion von Erscheinungen auf das versteht, was Musil die «fertige Weltanschauung» (KA, Mappe II/1, 8)²³⁵ genannt hat, die keine Dichtung verträge. Für solche Pedanterie steht in der Fortsetzung nicht nur Lindner, sondern auch der schon im kanonischen Text eingeführte Hagauer. Damit bewegt sich der Text als auktoriale

234 Fanta, *Krieg. Wahn. Sex. Liebe*, 120.

235 Vgl. oben 3.4 auf Seite 100.

Ironisierung beispielhafter Figuren einerseits im Rahmen dessen, was der kanonische Roman an Weltanschauungssatire bereits geboten hatte. Der Entwurf und die Figur Ulrich gehen aber darüber noch hinaus. Zum einen wird hier ein Bezug von diesem Weltanschauungsproblem zu den Massenbewegungen der Zeit hergestellt, was unschwer als politische Anspielung und Rückgriff auf das Finale von 1932 mit seiner Hitler-Referenz erkennbar wird:

Ein solches bürgerliches «Für etwas», wie es als Zusammenfassung würdigen Schaffens, oft auch als Steckenpferd oder heimliches Pünktchen, das einer beständig im Auge hat, von der Väterzeit überliefert worden, stellte aber damals eigentlich schon etwas Veraltetes dar, denn eine Neigung ins Große, ein Hang zur Entwicklung des Für etwas Lebens in mächtigen Verbänden hatte sich bereits an seine Stelle gesetzt. (Ebd.)

Musil schreibt hier nicht nur dem Romantext das Problem seines eigenen Veraltens als historischer Roman ein. Mit der Erkenntnis, dass das «Für etwas Leben» sich zeitgemäßer auf «mächtige Verbände» zu beziehen habe, wechselt der Erzähler zurück ins Präteritum und damit vom Gnomischen wieder zu Ulrich. Und tatsächlich geht es im Folgenden um die Bedeutung der Passage für Ulrich. Sie erlangt den Status einer abermaligen Epiphanie. Und zwar geschieht das gerade in dem Moment, in dem Ulrich die eben zitierte Anwendbarkeit seines Stegreif-Modells auf das politische Zeitgeschehen erkennt. Musil markiert den Augenblick wie so oft mit einem kühnen Vergleich:

Dadurch gewann das, was von Ulrich im Scherz begonnen war, unter dem Sprechen ernstere Bedeutung. Die Unterscheidung, die er getroffen hatte, verlockte ihn vor unerschöpfliche Aussichten, und wurde für ihn in diesem Augenblick zu einer von jenen, an denen die Welt wie ein durchschnittener Apfel am Messer auseinanderfällt und ihr Inneres darbietet. (Ebd.)

Zusammengefasst: Das kritische Potential einer sozialkritischen Reflexion, deren erster Teil so auch im kanonischen Text denkbar wäre, erhöht sich in Ulrichs Augen durch den expliziten Aktualitätsbezug, der für die Adressaten des Romans als Bezug zur Aktualität von 1933/34, nicht nur von 1914 erkennbar ist. Sie wird doppelt funktionalisiert: als binäre Welt Darstellung und als Diskurs einer fiktiven Figur, die dadurch zu einer Peripetie geführt wird. Indem Ulrich dieses Erklärungspotential seines Begriffspaares Für/In schlagartig klar wird, bekommt die Begriffsbildung den Status einer Offenbarung, erzählerisch untermauert durch den poetischen Vergleich. Weltanschauungskritik, politische Anspielung und die nach Mustern des Weltanschauungsdiskurses epiphanisch ablaufende Sinnstiftung Ulrichs laufen auf engstem Raum zusammen. Musil liefert damit ein einschlägiges Beispiel für seinen Versuch, bei der «Weltgestaltung im Roman» auf «Welt-an=Schauung contra Weltanschauung» zu setzen.²³⁶ Die Voraussetzung dafür ist an dieser Stelle die Verkleinerung der «Weltgestaltung» auf eine Handvoll Figuren und auf eine Dialogsituation, aus der heraus (Ulrich wird durch seine Eifersucht motiviert) die überlegene «Welt-an=Schauung» durch Ulrich konstruiert werden

236 Vgl. oben 3.4 auf Seite 99.

kann. Daraus wird sich in späteren Entwicklungsstufen des Textes die «Gefühlpsychologie» entwickeln, in deren höheren Abstraktionsstufen die tagespolitischen Anspielungen schließlich ganz aufgehen.

Agathes Rolle in der Dialogkonstruktion ist es, Ulrich insistent vom «Für» auf das «In» zu lenken, also weg von der Kritik an den rationalisierten Gesten einer zur Konvention geronnenen Weltanschauung, und hin zu den eigentlichen letzten Werten: «Was ist dieses In?» forschte Agathe nachdrücklich» (GA 5, 206). Ulrich «zuckte die Achseln» und formuliert eine begriffliche Annäherung, die einerseits an den zur Geschwisterhandlung gehörenden Geschlechterdualismus anknüpft, andererseits bereits auf die Gefühlpsychologie der späteren Textstufen vorausweist («Konvex- und Konkaverleben»; ebd.). Und in einem letzten Schritt des Kapitels führt nun Ulrich selbst die tagespolitische Relevanz seines Konzeptes aus, das sich zugleich stark an Brochs System von «Wertsystemen» anlehnt.

«[...] Vielleicht ist die Erklärung aber auch einfach in der Psychologie zu finden; denn jeder Affekt trägt den Totalitätsanspruch in sich, allein zu herrschen und gleichsam das In zu bilden, worin alles andere getaucht sei, kein Affekt vermag sich aber lange in der Herrschaft zu halten, ohne sich schon dadurch zu verändern, und so verlangt er geradezu nach widerstrebenden Affekten, sich an ihnen neu zu beleben, was ein ziemliches Spiegelbild unseres unentbehrlichen Für ist – Genug! Gewiß ist das eine, daß alles gesellige Leben aus dem Für entsteht und die Menschheit ein Zweckverband ist, scheinbar für etwas zu leben; sie verteidigt diese Zwecke unerbittlich; was wir heute an politischer Entwicklung sehen, sind alles Versuche, an die Stelle der verlorenen religiösen Gemeinschaft andere Für zu bringen, das Für etwas leben des einzelnen Menschen ist mit der Hausvater- und Goethezeit zurückgeblieben, die bürgerliche Religion der Zukunft wird sich vielleicht begnügen, die Massen zu einem Glauben zusammenzufassen, wobei der Inhalt des Glaubens völlig wird fehlen können, um desto mächtiger das Gleichgerichtetsein werden wird –»

Es war zweifellos, daß Ulrich einer Entscheidung der Frage auswich, denn was kümmerte Agathe die politische Entwicklung! (GA 5, 206f.)

Für Musils Schreiben und für die textgenetische Lektüre seiner Romanfragmente leitet die Passage dreierlei. Sie zeigt zum einen, wie Musil sein Postulat «Weltanschauung contra Welt-an=Schauung» literarisch zu gestalten versucht: Direkt aus der Weltanschauungskritik gelangt Ulrich zu einem scheinbar überlegenen Konzept der Weltdeutung. Sie postuliert des Weiteren, dass Ulrichs Kritik- und Sinnstiftungsversuche sich nicht nur durchaus auf politisch-historische Ereignisse beziehen, sondern von Ulrich sogar erst dann als besonders (sogar: epiphanisch) erhellend betrachtet werden, wenn ihm diese Reichweite klar wird. Und sie verweist drittens, über die Figur Agathes, auf die Zukunft dieser utopischen Triade: Nach der Polemik und dem eigenen Gegenentwurf muss als drittes die «Entscheidung der Frage» kommen, das heißt die Bestimmung und letztlich Darstellung des undarstellbaren «In», das bei Broch «Wertziel» und in der Weltanschauungsforschung «weltanschauliche Klärung» heißt. Dass Agathe sich so emphatisch nicht um die «politische Entwicklung» bekümmert und mit dem von Ulrich erreichten Niveau der Diskussion so offenkundig unzufrieden ist, entspricht ihrer eng zugeschnittenen Funktion für die Erzählung: von der Kritik ins «Positive» überzuleiten.

Ihr Anspruch als Vertreterin des ›Positiven‹ ist, das macht der Entwurf mit dem allerletzten Satz klar, dass sich das ersehnte triadische Modell nur erfüllen kann, wenn die Figuren nun auch über diese politische Ebene noch hinausgelangen. Der später voll entwickelte schematische Dreischritt der «Gefühlpsychologie»-Kapitel – bestehend aus (1) Einheitserlebnis, (2) Theorie, (3) Gesprächen und Tun – ist hier schon angedeutet,²³⁷ zusammen mit dem von Agathe repräsentierten und aktiv vorangetriebenen Anspruch, die weltanschauliche Ganzheitshoffnung möge sich im dritten Schritt erfüllen.

Musil geht mit dieser Rolle Agathes so weit, dass er sie im Entwurf «Krisis und Entscheidung» der zweiten Fortsetzungsreihe Selbstmordabsichten hegen lässt, weil Bonadea als «Rückfall» in die isolierte Welt der Geschwister eingedrungen ist:

Als es hell war, hielt sie ihm mit emporgestrecktem Arm den kleinen Kamm entgegen, und was sie nicht sagte, las er in ihren Augen. Ulrich hätte leugnen können; es wäre wohl nicht wahrscheinlich gewesen, den Fund durch Unordnung als eine Hinterlassenschaft aus früheren Zeiten zu erklären, doch hätte es vielleicht die unmittelbare Wirkung abgefangen und geschwächt: aber die Reue war schon ganz weit in ihm durchgekommen, und er machte keinen Versuch zu leugnen.

Agathe bezwang sich und hörte ihm mit einem bestürzten Lächeln zu. «Bist du denn auf Bonadea eifersüchtig?» fragte er sie und wollte ihr Gesicht streicheln, um den Vorfall ins Scherzhafte zu zügn. Agathe faßte aber seine Hand und hielt sie fest, ehe sie von ihr berührt wurde. [...]

Ohne einen Augenblick überlegen zu müssen, erinnerte sich Agathe, wo sie ihr Gift bewahre, und stand auf, es zu holen. Die Möglichkeit, das Leben mit seinen Ambivalenzen zu beenden, befreit die ihm innewohnende Freude. (GA 5, 258ff.)

Die Überwindung der topischen «Krisis» führt zur «Entscheidung» zur gemeinsamen Reise, und, im Fall des Scheiterns, zum Doppelselbstmord.²³⁸ Agathe ist das Medium, das die weltanschauliche Krise in Klärungsversuche umsetzt. Statt die Pläne zum Romanende weiterzuführen, die er zuletzt 1936 anfasst, baut Musil die Bedeutung der hier entwickelten Geschwisterkonstellation aus und schreibt sich in ihr fest, indem er ihr immer mehr Bedeutung einschreibt. Der Mikrokosmos wird textgenetisch stärker determiniert und wichtiger: «Wie weit reicht schon Beginn einer Reihe wunderbarer Erlebnisse, ja bereits Heilige Gespräche. Bleibe dir der ungeheuren Retardierung bewußt. Vertrete sie und überwinde sie!», appelliert Musil an sich selbst (KA, Mappe II/2, 2).

So gelangt der Text in die «Verknötung» der Zwischenfortsetzungskapitel von 1937–39 und der Genfer Neuansätze.²³⁹

237 Vgl. Fanta, *Entstehungsgeschichte*, 500.

238 Das von Musil bis 1936 vorgesehene tatsächliche Ende wird diesen Plan der Geschwister nicht umsetzen. Geplant ist die Geschwisterhandlung von Musil als «ein im voraus schon zum Mißlingen verurteiltes experimentum crucis» (B I, 661). Agathe gibt sich der Liebe hin und Ulrich geht in den Krieg, aber «durchaus nicht mit Überzeugung» (KA, Mappe II/7, 122) – laut Musil ein «Allerweltsschicksal» (B I, 614) in hartem Kontrast zu Ulrichs geistigen Ambitionen.

239 Fanta in GA 5, 420.