CHRISTOPH LEITGEB

Ein Weg zum „Heimweg": Über Textstruktur und Nachlaßfassungen eines Kapitels aus Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften"

1.

„Zwischen Salamanca und Valladolid" ins Träumen versunken, schreibt Roland Barthes über sich selbst, habe er sich zum Spaß eine Philosophie vorgestellt: Eine, in der die „Welt nur wie ein Gewebe gesehen wird, wobei ein Text die Revolution der Sprachen entrollt [...]." Eine, so die paradoxe Formulierung, in der es gleichgültig ist, wie sich das „nichtkonstituierte Subjekt" imaginieren möchte. Dazu gibt Barthes unter dem Titel „Schulübung" dem Leser als Aufgabe: „Erklären Sie die Metapher >ein Gewebe<".[1]

Der Satz steht zwischen Ernst und Ironie. Letztere möchte bedeuten: Die Form Deiner Erklärung wird dem Sinn zuwiderlaufen, den Du der Metapher gibst. Deine Theorie wird sich nicht auf ihre eigene Form anwenden lassen. Oder: Du wirst für die Schule lernen und nicht für das Leben.

Das metaphorische Schreiben vom „Gewebe" meint eine solche „Selbstanwendung" von Theorie. Das gilt nicht nur für Barthes, bei dem die Metapher schwanken soll zwischen der Bezeichnung einer „Textur" von Sprache und einer des eigenen Körpers. Das gilt auch für den „Mann ohne Eigenschaften" dort, wo er modernes Erzählen bestimmt: „Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht

[1] Barthes 1978. S. 171,172.

einem >Faden< mehr folgt, sondern sich in einer unendlich, verwobenen Fläche ausbreitet." (M.o.E., 650)

Was diesen Satz von einer abstrakt formulierten Regel unterscheidet, ist seine Rückbindung an die Perspektive dessen, der ihn formuliert: Das „Gewebe" des Romans ist buchstäblich das Ulrichs, der das Gesetz der „erzählerischen Ordnung" gleichzeitig als das seines Lebens definiert. Eine Selbstanwendung ist die Form, in der Musil den Faden jener Poetologie, an der der Text hängt, in den Text verwebt.[2]

2.

2.1.

„[...] einen Trottel so darstellen, daß der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst." (M.o.E., 1939) Nicht nur im Begriff der „konstruktiven Ironie" hat die Musil - Sekundärliteratur Verfahren der Selbstanwendung beschrieben, ohne sie auf diesen Begriff zu bringen.

Sie hat vor allem gezeigt, mit welcher Konsequenz sich Musils theoretische Aussagen auf seine Texte anwenden lassen. Woran zeigt sich die Anwendung einer im Text formulierten Regel auf den Text selbst? In einem Verhältnis der Analogie, in das Textpassagen zueinander gebracht werden, die eigentlich auf unterschiedlicher theoretischer Ebene zu stehen scheinen. Dieses Verhältnis gehört zu den im „Mann ohne Eigenschaften" am häufigsten beschriebenen Stilphänomenen, in der Diskussion des „Analogischen" im Roman, in der Diskussion der Einbindung seiner essayistischen Passagen in die „Fiktion".

[2] Zur Verbindung von Poetologie, Gewebs- und Fadenmetaphorik vgl. auch Musils Rilkerede, 894: „[...] sind die Dinge wie in einem Teppich verwoben; wenn man sie betrachtet, sind sie getrennt, aber wenn man auf den Untergrund achtet, sind sie durch ihn verbunden. Dann verändert sich ihr Aussehen, und es entstehen sonderbare Beziehungen zwischen ihnen." Sowie seine Kritik von Döblins „Manas": „Denn episch im eigentlichen oder alten Sinn sind im Roman nur noch das Breite, Malende, Verweilende, Fädenspinnende und jenes schwer zu beschreibende 'Leserische an sich' [...]"

Was der Begriff der „Selbstanwendung" dem zunächst hinzufügen möchte, ist eine Hypothese darüber, wie diese Stilphänome entstehen, letztlich also eine über das Verhältnis des Geschriebenen zur Arbeit des Schreibens. Wie zum Beispiel bezieht sich jener Satz über die „Verwobenheit" des Erzählens auf sein Entstehungsumfeld im Nachlaß?[3]

> Leben wie man liest, ohne bestimmtes Gesetz, ohne bestimmtes Ergebnis u. doch gelenkt, \ u.[nd] zw.[ar] nicht durch „Phantasie" gelenkt!| hat sich bei Überlegung von Z4/ als die Hauptsache herausgestellt. Es ist der Beschluß, der I mit II verbindet, u.[nd] soll das eigentliche Problem werden. Pendant dazu: Seinesgleichen geschieht.
> Material dazu A[nders] E[inzelblatt] 2 u 3, Moral der Dichtung. Bl Bl Neuaufnahme bei y, Af 18/19/19r ib.
> Der intellektuelle Abschluß erfolgt y (Heimweg), da Z\+1| nur noch die emotionale Reaktion bringt.

[3] Es gibt bisher nur wenige Versuche, Musils auf CD-Rom verfügbaren Nachlaß systematisch für die Arbeit am „Mann ohne Eigenschaften" zu nützen. Einer der prominentesten unter ihnen ist: Pennisi 1991.
Die Nachlaßedition auf CD-Rom ordnet zwar einzelne Texte dem Gesamtkomplex des „Mann ohne Eigenschaften" zu - die meisten aber nicht spezifischen Kapiteln des Romans. Das bedeutet, daß sich meine Suche nach den Vorstufen des Kapitels zunächst über einen Suchlauf nach spezifischen Formulierungen der Endfassung orientierte. Ein solches Verfahren kann nie sicher sein, wirklich alle einschlägigen Vorstufen zu einem Text aufzufinden, auch dann, wenn es anschließend von den so aufgefundenen Vorstufen ausgehend zusätzlich Musils eigenem Verweissystem innerhalb der Nachlaßtexte folgt. (Vgl. zu diesem Verweissystem innerhalb Musils „Archiv" Pietsch 1988, S. 82 f.)
Die skizzierte Organisation der Nachlaßedition hat dazu geführt, daß sie eher für das Nachzeichnen einzelner, durch Schlüsselwörter repräsentierter und so durch Computersuchlauf leicht auffindbarer Themenkomplexe des „Mann ohne Eigenschaften" verwendet wird als zur Klärung von Fragen nach der Romanstruktur. Dies gilt auch für die Arbeit Pennisis. Die Verfügbarkeit des Nachlasses verstärkt dabei eine Tendenz, die schon vorher Interpretationen des „Mann ohne Eigenschaften" bestimmt hat, hier aber nicht fortgeschrieben werden soll.

Die Grundlage dieses y ist das ältere 45 (GM) (=Af 18/19/19, #S# \Z| u Af 17/18, S 15, Ü 87 u. :: -> Ü 89 (RM) ::
Neuaufnahme B, mit Hinweis auf Ü 86 u Ergänzung durch Ü 85, dzt. „Anstelle AE 14-1" GM.)[4]

Dieser Anfang von „Anders-Einzelblatt 19" visiert die Idee des „Lebens nach der Art der Literatur" - und damit eine Einheit von Ethik und Ästhetik - als integrierendes Prinzip des Romans an. Gleichzeitig gibt er eine erste Vorstellung von jenem „Gewebe" von Texten, die im Nachhinein dem Kapitel „Heimweg" zugeordnet werden können. Mit den „Anders-Einzelblättern 2 und 3" werden Überlegungen zur Frage nach einer beweglichen Moral Grundlage des Kapitels. Ohne Musils Verweis wären diese Überlegungen nicht spezifisch auf das Kapitel „Heimweg" zu beziehen. Sie enthalten zwar seine thematischen Schwerpunkte, aber nichts von seiner szenischen Gestaltung.

Das oben zitierte „Anders Einzelblatt 19" scheint nun anfangs für das Kapitel „Heimweg" dieses Material entlang eines theoretischen „Fadens" entwickeln zu wollen. Indem es dem Schreiben ein Ziel in einer integrierenden Idee gibt, gelangt es zu einer Art Schreibanleitung dadurch, daß es diese Idee auf den erreichten Stand des Romans bezieht: „Was davon kann in y [= Heimweg] bleiben, was kommt früher? - y wird determiniert durch w, d.h A.[nders] geht nach Hause u. weiß sofort, daß er den Vorschlag [für Arnheim zu arbeiten] nicht annehmen wird." (AE 19, II/4/76,1) Der Nachlaßtext mit Musils Kennung „Ü 87" und dem Titel „Zu 45" nimmt auf das Erarbeitete folgendermaßen Bezug:

[4] Musil CD-Rom Nachlaß II/4/76, Seite 1. Kennung AE 19, in der Seitendokumentation datiert zwischen 1926 und 28; **„::" bedeutet in der Transkription des Nachlasses eine Randbemerkung Musils, „\...|" eine Einfügung, „#" eine Streichung; Ergänzungen in runden Klammern sind die Musils, in eckigen die von mir zur Erleichterung der Verständlichkeit.**

Also: II = Moral der Dichtung. Mit ev. Einschaltungen vorangegangener Gespräche mit A[rn]h.[eim]. Dem geht voraus:? Wo?: Die theoret.[ischen] Versuche. [...]

1. Zusammenstellen (Berücksichtige A[nders]E[inzelblatt]
2. Plazieren. Bzw. Teilen u auslesen. Zunächst handelt es sich darum, den Typus anzugeben. Atomistisches zB. kommt erst viel später. (Zunächst: Moral d. Dichtung zusammenstellen; bei A[nders]E[inzelblatt], Moral. Dann theoret. Versuche Das gleiche. Böse das gleiche. Zwischendurch 45/II bzw. III weitermachen Für Aufbau der übrigen Szenen mitsorgen) ::Eines der vielen kleinen spitzen Gespräche mit A[rn]h.[eim] fällt ihm ein::[5]

Die Geste des Suchens und Aufnehmens eines „Fadens der Erzählung" scheint kennzeichnend für viele Teile der frühesten Entwürfe des Kapitels zu sein: Unter diesem „Faden" ist dann allerdings nicht die Gestaltung des Kapitels im Ganzen, sondern die einer theoretischen Richtschnur[6] zu verstehen, entlang der das Kapitel entworfen werden soll - sowie die Vergewisserung über ihren Anknüpfungspunkt in den schon entwickelten Teilen des Romans.

2.2.

Meine Darstellung der Nachlaßblätter hat zwar einen der Ansätze für die Erarbeitung der Endfassung in ihnen zitiert, aber nur unzureichend ihre Form insgesamt beschrieben.

Nicht nur ist das Material der Anders-Einzelblätter 2 und 3, auf das sich eine vereinheitendliche Arbeitsmethodik richten soll, in sich divergent. Auch jene Nachlaßblätter, die die Arbeitsmethodik skizzieren, werden es in ihrer Fortsetzung, und zwar auf ähnliche Weise: Sie durchkreuzen die Skizze eines theoretischen (Arbeits-)Programms

[5] Musil CD-Rom Nachlaß VII/8/70, Seite 2. Kennung: Ü 87 (1/2), in der Seitendokumentation datiert nicht nach dem 27.08. 1927, von Musil betitelt mit: „Zu 45". „45" war der Kurztitel Musils für eine hier nicht ausführlicher zitierte Skizze zum Kapitel „Heimweg" im CD-Rom Nachlaßblatt VII/17/22, Seite 3.

[6] Vgl. die allgemeine Formulierung für den Roman von Hochstätter 1972, S.192: „Der Stoff ist der Gedanke, und die traditionellen epischen Gegenstände erscheinen als abhängige Funktionselemente des Gedanklichen."

durch eine Fülle teilweise später eingefügter Randbemerkungen und Verweise. Sie enthalten Bemerkungen über die anvisierte Grundstimmung des Kapitels[7], aber auch „Atomistisches", sehr konkrete Bruchstücke der späteren Gestaltung. Sie knüpfen in Randbemerkungen und unterbrechenden Einschüben einen anfangs sehr lockeren Bezug von Fäden der theoretischen und Fäden der szenischen Konzeption.

Zwei Nachlaßblätter, die die Bruchstücke späterer szenischer Gestaltung ihrerseits entlang des ihr entsprechenden „Fadens" ordnen, zeigen dieselbe Tendenz, vice versa: Die Skizze der Handlung des Kapitels und seiner Personen wird durchkreuzt durch Bruchstücke eines theoretischen Programms:

1. Anfang
2. Er überlegte während des weiteren Wegs. - Moral d. Dichtung
3. Einschaltung vorangegangener Gespräche mit A[rn]h.[eim]
4. Was wäre, wenn lesen statt leben: am Beispiel D.[iotima]
5. Begegnung Prostituierte od. Einbrecher. - Elementarste Sicherungen - Verlust der Erfindungskraft - Ohne Böses keine Bewegung ::Dieses böse sein ist noch zu verfolgen!::
6. Ev: ::Oder: Man ist Moe., weil das Zentrale eine Utopie ist Af 18/19/19r:: Ungewisser Ausgang. Zu Ausgang s. Ü 85.[8]

Auf die frühe Entstehungsgeschichte des Kapitels insgesamt übertragen bedeuten die hier gemachten Beobachtungen, daß auch sie keinem Faden folgt, entlang dem weniger ausgearbeitete Fassungen jeweils durch ausgearbeitetere und der Endfassung ähnlichere Fassungen abgelöst würden. So ist es (m. E.) nur mit großen Einschränkungen möglich, die in der Computeredition sehr ungenaue Datierung der Nachlaßblätter durch das Herstellen einer eindeutigen Abfolge der Entwürfe zu verbessern: Ein solches Vorgehen müßte den Zusammenhang der einzelnen Nachlaßblätter in sich auflösen und in jedem einzelnen einen „Grundtext" postulieren, der durch später hinzugefügte Notizen ergänzt würde; Notizen, die ihrerseits manchmal Weiterentwicklungen von Passagen „späterer" (weil in ihrem „Grundtext" „ausgereifterer") Entwürfe wären. Eine solches Vorgehen müßte, mit anderen Worten, die Struktur des Nachlasses selbst leugnen und als „Faden" darstellen, was in Wirklichkeit ein „Gewebe" von wechselseitig bezogenen Fäden ist.

[7] Vgl. z.B.: „Vor 45: A hat ein großes Gefühl der Festigkeit; der Teilhaftigkeit; ohne alle Gründe angeben zu können (Neben dem Nicht-Ich-sein)." (Nachlaß, VII/8/70, S2)

[8] Musil, CD-Rom Nachlaß VII/8/71, Seite 1, ohne Kennung in der CD-Rom Seitendokumentation, im Handbuch dazu mit der Kennung „Ü 87 (2/2)", in der Seitendokumentation datiert nicht nach dem 27.08.1927. In Zusammenhang mit den in der Mappe vorausgehenden und hier vorher zitierten Seiten aus VII/8/70 zu sehen. Das andere erwähnte Blatt VII/17/55, Seite 1, ist im Nachlaß ohne Kennung, in der Seitendokumentation datiert nicht nach 1930. Sein Text wird in der Fußnote Nr. 21 zitiert.

Das in der Endfassung Geschriebene wird als Kommentar zu seiner Entstehungsgeschichte lesbar und umgekehrt die Entstehungsgeschichte des Kapitels als Kommentar zum Geschriebenen: Auch Musils Schreiben am Kapitel ist wie das öffentliche Leben im Kapitel „unerzählerisch geworden [...]" (M.o.E., 650). Die an den Leser adressierte Utopie, „Leben wie man liest [...]" meint die Übertragung der Verknüpfungsstrukturen von Theoretischem und Szenischem aus der Literatur ins „wirkliche" Leben. Sie läßt sich aus der Form gewonnen denken, die diese Utopie für Musil, den Schriftsteller selbst hatte: „Leben wie man *schreibt*, ohne bestimmtes Gesetz, ohne bestimmtes Ergebnis u. doch gelenkt, u.[nd] zw.[ar] nicht durch „Phantasie" gelenkt! hat sich [...] als die Hauptsache herausgestellt."[9]

[9] Vgl. eine (auf die Endfassung des Romans) bezogene Formulierung von Weiss 1981, S.584. Sie faßt den Zusammenhang von Romanstruktur und Utopismus in der Art, wie divergentes Material integriert wird, folgendermaßen: „Das meint nicht etwa Auflösung, Verzicht auf alle Ordnungen, wie man auch gemeint hat, sondern einerseits den modernen „Simultanroman" [...]. Auf der anderen Seite - und das wurde bisher zu wenig beachtet - paßt das Bild von der „unendlich verwobenen Fläche" zu dem utopischen Verfahren, welches den Roman als „ein geistiges Abenteuer, eine geistige Expedition u[nd] Forschungsfahrt" auffaßt, wofür „Partiallösungen nur ein Ausdruck" sind. (M.o.E, 1940)"

2.3.

Der Versuch bisher war der, eine Perspektive auf die Vorstufen zum Kapitel „Heimweg" zu entwickeln, die die Form dieser Vorstufen im Nachlaß ernst nimmt: Die gerade in den Einfügungen und Streichungen, in den Zeichen der Arbeit am Material, die Analogie zum dann „Fertigen" sieht und nicht primär die Unform des Vorläufigen.

> Er überlegte/ Gedanken, actualiter. :: Form Ü84 r, ro. ::/ denkt er - kann man usw. #/# abwechselnd subjektiv u obj. darstellen. | während des weiteren Wegs."[10]

Der Nachlaßtext stellt die Form dar, von der er spricht. „Er überlegte", „denkt er" sind Markierungen des dargestellten Gedankens als „subjektiv". „Objektiv" meint zunächst im Gegensatz eine Darstellungsform der Gedanken „actualiter", die diese Gedanken keiner fiktionalen Person zuordnet. „Objektiv" meint dann aber auch eine Perspektive, die das subjektive Denken „während des weiteren Wegs" lokalisieren kann. Die abstrakteste Fassung dieser auktorialen Perspektive ist diejenige, die das Prinzip der Textformung selbst formuliert. Sie steht quasi in Parenthese gesetzt als Einfügung im Zentrum. Die „unfertige" Form der Nachlaßbemerkung enthält im Kern die Form des fertigen Kapitels. Der Nachlaßtext insgesamt, in den diese Bemerkung eingebettet ist und der zu den frühesten Vorstufen zum Kapitel „Heimweg" gehört, scheint dabei noch wenig von der konkreten Ausformung des Kapitels zu wissen.

„Abwechselnd subjektiv und objektiv darstellen" stellt zunächst das Kapitel unter ein Formgesetz der Perspektivierung. Der Perspektivismus „markiert die Scharnierstelle, an welcher sich Form und Inhalt des Romans verbinden."[11]

Nach diesem Kompositionsprinzip wird das lose Gewebe in den Nachlaßtexten zunehmend verdichtet, die theoretische Entwicklung der Problemstellung und die Bruchstücke der Szenerie werden aneinandergeknüpft: Wenn Musil sich vornimmt, theoretische Skizzen zur Moral der Dichtung zusammenzustellen und, wie oben zitiert, in einer Randbemerkung ergänzt: „Eines der spitzen Gespräche mit Arnheim fällt ihm ein", so meint das: Eine mögliche Perspektivierung des Problems ist die, Ulrich bei seiner Darstellung an Arnheims Moral des Großschrifstellers denken zu lassen.[12]

[10] Musil, CD-Rom Nachlaß, VII/8/70, Seite 1

[11] Menges 1982 , S. 210.

Einem anderen Nachlaßblatt zu „Heimweg" wird ein Absatz vorangestellt, der gleichsam von vorne beginnt und das persönliche Lebensproblem betont „subjektiv", nämlich in der „Ich-Form" faßt: „Was habe ich also zu tun? (Damit mein *Leben* / *Handeln* / in Einklang mit mir selbst steht?) Damit ich meine älteren Bilder lieben kann?"

Dieser Text wird in einer Randbemerkung mit seiner „objektiven", auf das zugrundeliegende gesellschaftliche Problem orientierten Fassung konfrontiert: „In der Welt ereignet sich alles, aber es hat nie eine ganze Systematik gegeben. Mann aller Möglichkeiten, M[ann].o[hne].S[ystem]. in W[elt].o[hne].S[ystem]. -> Wenn die Bindung fällt, bleiben nur die Bilder übrig."[13]

In der Bestimmung des modernen Erzählens durch Ulrich sind die beiden Fassungen leztendlich in eins genommen: Ulrich sieht das Problem des Erzählens deshalb in Analogie zu seinem privaten Lebensproblem, weil „öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem Faden mehr folgt [...]." (M.o.E., 650)

Im selben Nachlaßtext beginnt Musil, Gedankengängen Ulrichs bestimmte Stationen seines Heimwegs zuzuordnen. „Das Gewährenlassen mit Ge[rda]. überwältigt ihn. Jetzt ist der Augenblick der Antwort." Randbemerkung dazu: „Als er nahe bei seiner Wohnung in seine Straße bog ... Man darf nicht gewähren lassen!" „Und nun, seinem Hause sich nähernd." ergänzt als Randbemerkung die Feststellung

[12] Auch Diotima als Vertreterin der Moral der „schönen Literatur" sollte ursprünglich im Kapitel eine Rolle spielen.

[13] Musil, CD-Rom Nachlaß, VII/15/187, 1, in der Seitendokumentation ohne Kennung, undatiert

„Und zum 1x weiß U, warum ihn M.[oosbrugger] lockt." Vor allem am letzten Beispiel zeigt sich, wie die Dichotomie von „abwechselnd subjektiv und objektiv" darstellen, die zugleich auch eine von Randbemerkungen und Bezugstext in den Nachlaßblättern ist, sich für die beginnende Gestaltung der Satzsyntax in der Endfassung auswirkt. Nicht, daß der Satz unter Streichung des vorangestellten „und" dort stehengeblieben wäre, aber die Abfolge der Lokalisierung Ulrichs auf seinem Heimweg und die Schilderung seiner Gedanken in ein und demselben Satz bildet ein Darstellungsmuster, dem viele Sätze noch in der Endfassung folgen.

3.

Man wird meiner Darstellung bis zu diesem Punkt mit Recht vorwerfen, daß sie die Gewebsmetapher und ihren Zusammenhang mit dem Begriff der Selbstanwendung strapaziert und vielleicht punktuell gezeigt, aber nicht wirklich geklärt hat. Gemeint ist schließlich mehr als nur die Analogie von Schreiben und Geschriebenem. Musils Kurzformel vom „abwechselnd subjektiv und objektiv darstellen" soll mir helfen, diese Lücke etwas zu schließen. Denn genau das ist ein Kern des Begriffs „Selbstanwendung": Daß ein Subjekt sich selbst zum Gegenstand seiner Theorie, also gleichzeitig zu deren Objekt macht. Diese Überlegung endet in einer Verwobenheit dadurch, daß der veränderte Status des Subjekts nicht ohne Rückwirkungen auf die Theorie bleibt, die Theorie ihrerseits aber wieder durch den veränderten Status des Subjekts betroffen ist und so fort.

Machs „Analyse der Empfindungen" wird mit ihrem Satz von der „Unrettbarkeit des Ich" immer wieder als Bestimmung der Befindlichkeit des Subjekts in der Moderne zitiert. Dieses Diktum ist dem Anschein nach Konsequenz einer Selbstanwendung innerhalb der Machschen Theorie: Wenn erkennendes Subjekt und erkanntes Objekt sich aus denselben psycho-physischen Monaden aufbauen, so ist die Vorstellung eines „Ich" erkenntnistheoretisch unrettbar. Eines der Argumente Musils in seiner Mach-kritischen Dissertation (lange vor Habermas' „Erkenntnis und Interesse") bezog sich genau auf die Scheinhaftigkeit dieser Selbstanwendung: Denn wie erkläre ich, so Musil in seiner Dissertation sinngemäß, innerhalb einer solchen Theorie den Status der Theorie selbst und den Status dessen, der sie formuliert?

Nun ist der Einfluß von Mach auf Musil immer wieder betont worden, und das mit gewissem Recht. Machs Angriff auf eine starre Entgegensetzung von Subjekt und Objekt setzt einen erkenntniskritischen Impuls. Mach hebt diesen Impuls aber gleichzeitig auf, indem er, so glaubt wenigstens Musil, ein Zusammenfallen von Subjekt und Objekt in seinem Monismus ontologisch fixiert.

Musil hingegen begründet mit der Aufgabe einer starren erkenntnistheoretischen Dichotomie von Subjekt und Objekt weder einen Monismus noch die Forderung nach einer allgemein gültigen Synthese, die diese Dichotomie ein für allemal aufhebt. Er macht sich vielmehr die Formulierung unterschiedlichster möglicher Synthesen zur Aufgabe, die sich gegenseitig beleuchten. Musil verteidigt den ursprünglich erkenntniskritischen Impuls der Machschen Theorie gegen ihren Autor und wendet ihn zugleich ins Gesellschaftskritische: Er fundiert seine Eigenschaftskritik nicht im Gedanken einer Einheit von Materie und Psyche, sondern in dem einer Einheit von persönlicher „Eigenschaft" und sozial-ideologischer „Allerschaft".

„Abwechselnd subjektiv und objektiv darstellen [...]": Was wie die vorläufige Formulierung eines gestalterischen Verfahrens mit Perspektiven erschien, ist für Musil erkenntnistheoretisch begründet.

4.

4.1.

Für welche Eigenarten der Textstruktur in der Endfassung schärft das bisher Ausgeführte den Blick? Musil stellt das Kapitel unter ein Titelwort, das die Vorstellung einer zielgerichteten Handlung impliziert. Eine strukturalistische Tradition hat den Ansatz formuliert, daß solche Wörter Texte gliedern, indem sie mit der Nennung einer Handlung Vorstellungen eines ganzen Handlungsablaufs und damit bestimmte Erwartungen an den Textverlauf wecken, die dieser dann

einlöst oder unterdrückt. Musil strukturiert das Kapitel nach einem solchen Raster, indem er jeweils verschiedenen Stationen des äußeren Heimwegs Ulrichs mit dessen „Gedankengängen" überkreuzt.

Der Zusammenhang von „Heimgehen" und „Gedankengang" ist dabei wörtlich zu nehmen: So zeigt der scheinbar „objektive", „wirkliche" Weg die Obstruktion seiner linearen Gerichtetheit durch Ulrichs „subjektive" Gedankengänge: Der Weg wird richtungslos, indem er in einen Platz mündet, bevor Ulrich seine Kindheit und die Selbstenfremdung des „Seinesgleichen" einfällt. Eine amorphe „Lacke" „sperrt" Ulrichs Gang durch die ausgerichtete Allee, bevor er unter dem Überthema der „Abstraktion" an den Gegensatz von Stadt und Land sowie an den Zusammenhang von Leben und Literatur denkt. Ulrich hat sich auf dem Heimweg verirrt, als sich ihm die Prostituierte als amorpher „Schatten" in den Weg stellt, der ihn an Moosbrugger denken läßt und jenes „heilige Verbrechen", das den thematischen Kern des zweiten Bandes bilden wird.

In den Druckfahnen hatte sich der Verlag erlaubt, einen vermeintlich vermeidbaren Austriazismus Musils zu tilgen: „Lache" statt „Lacke". Um die durch den Kotext ausgeräumte homophone Doppeldeutigkeit hatte sich der Lektor nicht gekümmert, obwohl sie das perspektivische Spiel von „abwechselnd subjektiv und objektiv darstellen" ungewollt karikiert hätte. Musil exzerpiert zur Korrektur der Korrektur aus dem Wörterbuch: „Lacke - Lache Lake auch Grimm"[14]. Bestärkt durch die englische Assoziation, die seinen motivischen Absichten viel genauer entspricht, kommentiert Musil dann lakonisch: „Lacke statt Lache ist beabsichtigt."[15]

[14] Musil, CD-Rom Nachlaß, VI/1/195, Seite 1, in der Seitendokumentation mit der Kennung „Grimm", undatiert.

[15] Musil, CD-Rom Nachlaß, Druckfahnen/131, Seite 1, in der Seitendokumentation ohne Kennung, undatiert.

4.2.

Der erste Absatz des Kapitels führt den Leser in das perspektivische Strukturprinzip ein, indem es sukzessiv den Weg von einer „objektiv"-auktorialen Erzählhaltung zur Wiedergabe der „subjektiven"Gedanken Ulrichs geht. In den ersten zwei Sätzen nennt Musil zunächst noch getrennt das Subjekt, das er zunehmend für seine Darstellung benützen wird, und die Heimwegszenerie. Die Vermengung der beiden Bereiche beginnt damit, daß der scheinbar statischen Kulisse ein unbestimmtes, formloses Geschehen zugeschrieben wird, das gleichzeitig im Verb die Tätigkeit Ulrichs als ungerichtete wiederholt: Es „geht" „etwas, Finsternis, Wind oder Wolken" in ihr vor.

Der nächste Schritt ist die Anthropomorphisierung dieser Heimwegkulisse, die zunehmende Beschreibung von Leblosem als Lebendigem. Die Verstärkung des Eindrucks vom Leben der Kulisse durch sprachliche Metaphorisierung fällt dabei mit der gleichzeitigen Rücknahme der auktorialen Perspektive zusammen. Das anonyme „man" wird zum sprachlichen Träger des Bewußtseins[16], aus dem heraus erzählt wird. Der letzte Satz kehrt mit dem Personalpronomen „er" zum anfangs auktorial eingeführten Ulrich zurück, um ihm endlich ganz „subjektiv" einen Gedanken zuzuschreiben, der die Entwicklung zusammenfaßt: Das scheinbare Verschmelzen von „subjektiver" und „objektiver" Sphäre im Vorhergehenden bedeutet für Ulrich zunächst „Glück", wird später aus der Distanz aber zum Auslöser einer Erinnerung an das „Seinesgleichen".

4.3.

„Abwechselnd subjektiv und objektiv darstellen" beinhaltet: etwas dem „Subjektiven" und „Objektiven" Gemeinsames von jeweils wechselndem Standpunkt aus darstellen. Das „Seinesgleichen" besteht aus einem Zusammenfallen von persönlicher und allgemeiner Geschichte, begründet in der Einheit vermeintlich persönlicher „Eigenschaften" und den „Allerschaften" ideologischer Konvention. Die Ku-

[16] Zur Bedeutung des Pronomens im Roman vgl. Hochstätter 1972, S.81ff..

lisse von Ulrichs Heimweg meint nicht Natur, sondern Kultur, die Abgrenzung von und die Übereinstimmung mit ihr bedeutet die von und mit sozialen Rollen.[17]

> Schloß, Parlament usw. Als Kreuzung dieser Linien ich, ein Punkt. Wildes Freiheitsgefühl. Was war diese (von Ah. bewunderte) Wirklichkeit ringsum andres als erstarrte Versuche des Lebens? Verdorbnes, stehengelassenes Konzept von Ideen, die viel größer u reicher gewesen sind als das, was aus ihnen wurde? Die aus ihrer Wirklichkeit hinausgeschlüpft u. verraucht sind?! Ich aber, Mensch, Phantast, Revolutionär, Unbefriedigter, bin der ewige Versuch, die immer erneute Aufgabe! Dachte ich zugleich, wie lächerlich klein ich zw. den historischen Gewalten dastand, so würde die Welt spannend wie der Geruch von Theaterkulissen [hier macht Musil einen Haken mit Blaustift] od. eine Holzwand, durch die man eine Frau im Bad beobachtet.[18]

In der Hausmetaphorik kann etwas abgehandelt werden, was anderswo Gegenstand einer subjektiven Reflexion Ulrichs ist:

> ::\Sein Haus ist bald ein Palais, bald ein Gartenhaus.| :: Er denkt so oder entgegengesetzt :: Darstellerisch heißt das wohl, alles was er denkt, fühlt usw. #substanti#\objekti|vieren. Er fühlt die Welt muschelartig. D.h.: Die Welt ist jetzt eine Muschel.:: über die selbe Sache.[19]

[17] Eine immer wieder vertretene These der Musil Forschung sieht dem entgegen die Verschränkung von „subjektiv" und „objektiv" in der Metaphorik einseitig gerichtet: Vgl. z.B. schon Michel 1954, S.24 „[...] die Wirklichkeit des Inneren sucht die des Äußeren zu überformen durch das Ordnungsprinzip des Gleichnisses oder der Metaphorik." Zur Betonung des „Subjektivismus" Musils in der Sekundärliteratur vgl. die Zusammenstellung entsprechender Zitate bei Wicht 1984, S.143.

[18] Musil, CD-Rom Nachlaß, I/1/18, Seite 2, in der Seitendokumentation mit der Kennung „*IE 9", datiert nicht nach 1928, unter der Überschrift: „Die Wirklichkeit ein verpatztes Ideenkonzept". Merkwürdigerweise kann ich auch hier keine „Zwischenstufen" im Nachlaß nachweisen, die diese Stelle hin zur Haus- und Theatermetaphorik der Endfassung des Kapitels entwikkeln würden: Dies trotz des Gewichts, das das Kapitel auf diese Metaphorik legt, und obwohl Arbeiten zu anderen Texten Musils gezeigt haben, daß sein Hauptaugenmerk beim Überschreiben der Metaphorik galt. Vgl. dazu Weiss 1993, S.129-141. Sowie: Reichensperger 1990.

[19] Musil, CD-Rom Nachlaß, II/4/43, Seite 2, Kennung AE 10, Unterstreichung Musils

Das Prinzip des „abwechselnd subjektiv und objektiv darstellen" strukturiert das Kapitel nicht nur in seiner Abfolge, sondern auch daduch, daß es in der Textabfolge des Kapitels getrennte Abschnitte aufeinander verweist. Die Entfremdung des Subjekts von seinen „Eigenschaften" als sozialen Rollen etwa und sein Nicht - Sein ohne sie wird, allein im Kapitel „Heimweg", aus noch zwei anderen Perspektiven zum Thema gemacht: In der Erinnerung Ulrichs an seine Kindheit und in seiner Begegnung mit der Prostituierten.

Die Kindheitserinnerung Ulrichs verweist auf den Beginn seines Heimwegs im ersten Absatz zurück: „Sein weiches, leeres Kindergesicht mit dem etwas verstörten Ausdruck des Stillhaltens" ist auf den alten Photos umgeben von der „sichtbaren Unsichtbarkeit" der sozialen Erwartungen, die an dieses Kind gerichtet sind. Eine ganz ähnliche „sichtbare Unsichtbarkeit" kennzeichnete das Geschehen über der Straße im ersten Absatz. Bei der Prostituierten nun ist es umgekehrt ihre Kindlichkeit, die etwas durch die soziale Rolle sichtbar Unsichtbares geworden ist:

> Ihre Schultern fielen wie die eines Kindes ab, unter dem Hut quoll ein wenig blondes Haar hervor, und im Laternenschein war von ihrem Gesicht etwas Blasses, unregelmäßig Liebliches zu sehen; unter der Nachtbemalung mochte die Haut eines noch jungen Mädchens mit vielen Sommersprossen verborgen sein." (Moe, 651)

Zweimal ist das Thema das „Seinesgleichen" der sozialen Rolle. In der Erinnerung an die Kindheitsphotos findet es sich in einer Mischung aus „subjektiver" Perspektive und „objektivem" Abbildungscharakter der Bilder formuliert, in der Begegnung Ulrichs mit der Prostituierten szenisch „verhandelt". Das Ergebnis ist jeweils das selbe: Jenseits der Konvention der sozialen Rolle, die wohl nicht nur in der Begegnung mit der Prostituierten etwas Geschäftliches hat, bleibt alle Bedeutung „leer" wie das Kindergesicht.

Ulrichs Gefühl der „Verbundenheit" mit der Prostituierten hat seinen Kern in der Gemeinsamkeit einer offensichtlichen Nicht-Identität von sozialer Rolle und Person. Trotzdem muß Ulrich, „unge-

schickt genug", dieses Gefühl in der Konvention des Geschäftlichen ausdrücken, indem er Geld schenkt. Dadurch verliert dieses zwar seine konventionelle Bedeutung im Tauschgeschäft. Die Prostituierte aber, die mit ihrer Existenz von dieser Bedeutung abhängt, fühlt sich durch die Geste verunsichert: Sie hat keine andere Wahl, als sie wieder in die Konvention ihrer Rolle einzubinden, um sie (miß)zu verstehen.[20] Was die Szene als abhängig von der Kritik „ideologischer" Konvention entwickelt, ist die Konsequenz dieser Kritik für die Bedeutung von Zeichen im allgemeinen und die Sprache im besonderen.

5.

Die Wichtigkeit des Prinzips der Simultanität für die Textur des Kapitels schließt das Prinzip der Sukzession nicht aus: Beide Prinzipien, Entwicklungslosigkeit und Entwicklung, sind nicht nur in ihrer Entstehungsgeschichte miteinander verflochten - sondern auch im strukturellen Aufbau der Endfassung. Einerseits hat das Kapitel eine Art Rahmen, der die Reflexionen Ulrichs nicht nur im Einzelnen, sondern auch im Ganzen des Kapitels mit der Schilderung seines äußeren Heimwegs umgibt. Von dieser Rahmenstruktur aus wird das „ideelle" und strukturelle Zentrum des Kapitels besonders markiert, eben die romanpoetologische Reflexion. Andererseits ist das Kapitel auf eine Pointe hin konzipiert und hat insoferne eine Entwicklung, die besonders den Schluß des Kapitels betont. Die Pointe ist die, daß Ulrich Clarisse als „Einbrecher" im eigenen Haus antrifft.[21]

[20] Die Szene aktualisiert dabei gleichzeitig die zwei Kapitel vorausgehende mit Gerda: Auch in ihr war Leidenschaft als „Theater" gespielt worden, als Theater des Erwachsenseins, das schizophren neben Gerdas „Kindlichkeit" herlief.

[21] In den Vorstufen des Nachlasses ist sie wahrscheinlich eine der am frühesten fertig konzipierten „Szenen" des Kapitels überhaupt. Der Ansatzpunkt zu ihr findet sich in jener zweiten, weiter oben nicht wiedergegebenen, Verlaufsplanung:
„I. Warum tut er nichts für M.[oosbrugger] u wird beschäftigt ? [...]
Rührt an alle mögl.[ichen] Zustände :: <-Prostituierte Noch einmal Stadt::
II. In der Welt ereignet sich alles - Sinnfällig

Wofür stehen Moosbrugger und Clarisse im Roman? - Sie stehen für fehlschlagende Versuche einer Utopie des „heiligen Verbrechens", für Versuche, den Kreislauf des „Seinesgleichen" durch „motivierte Handlung" zu durchschlagen. Ulrich selbst fühlt auf seinem Heimweg beim Gedanken an Moosbrugger „das Bild eines Handelns, worin das Zugreifen, wie es aus höchster Erregung folgt, und das Ergriffenwerden in einem unbeschreiblichen gemeinsamen Zustande eins wurden, der Lust von Zwang, Sinn von Notwendigkeit, höchste Tätigkeit von seligem Empfangen nicht unterscheiden ließ" (Moe, 652/653). Auch für dieses „Bild" des Handelns sind die fließenden Übergänge der Kategorien von „objektiv" und „subjektiv" kennzeichnend, nicht nur für die Wiederkehr des Immergleichen.

Die Konzeption eines solchen mystischen Handelns bedeutet allerdings, das Verschwimmen dieser Kategorien radikal auf den eigenen Erkenntnisstandpunkt anzuwenden: Sich nicht mehr auf einer Erkenntnisposition zu befinden, die gleichsam von einem jenseitigen Standpunkt aus Subjektives und Objektives in Analogien zusammen-

Mann aller Möglichkeiten
Es hat nie eine Systematik gegeben
:: Seinesgleichen::
M[ann]o[hne]S[ystematik] in W[elt]o[hne]S[ystematik]
III Das nicht Durchkommen (zT. schon II) Fehlschlag seines Lebens
Verzicht auf das Bemühen um feste Form.
Da käme das Kann man Verbrechen ..? usw
übergehend in D[iotima]
IV Beleuchtetes Haus - Diener Ausgang (VII/17/55, Seite 1)"
Auf diesen Ansatzpunkt bezieht sich eine (später hinzugefügte?) Randbemerkung in jenem anderen Nachlaßblatt, das von Musil mit „Zu 45" betitelt wurde: Hier ist Clarisse als Pointe der Idee zum Schluß des Kapitels festgehalten:
„Vermeintlicher Einbrecher: Er tut alles geg. ihn trotz vorangegangener Gedanken. Ist sehr aktiv u doch o[hne] E.[igenschaften]. Trauer. Skepsis
::Ev: Er kommt von diesem Weg, wo er an M[oosbruggers] Prostituierte usw. gedacht hat, nachhause, sieht Licht, ein Einbrecher? Soll er sich bewaffnen? Es ist Cl.[arisse]!::"(VII, 8, 70, Seite 1)

sieht.[22] Diese Selbstanwendung führt zur Rehabilitierung der verächtlich gemachten zeitlichen Sukzession: „Wohl dem, der sagen kann >als<, >ehe< und >nachdem<!" (Moe, 650) denkt sich Ulrich noch in der Mitte des Kapitels von einem Standpunkt aus, der sogar die eigene Geformtheit als Literatur überblickt. Am Ende des Kapitels unterdrückt er zwar die konventionelle Romanhandlung, eine Pistole zu ziehen, liefert sich aber einem Geschehen aus, das die Ereignisse wörtlich am „Faden" der erst ausgeschlossenen zeitlichen Bestimmungen ordnet.

Clarisses Ankunft im Haus Ulrichs markiert die Aufgabe jener Beobachterposition, die das „Gewebe" des Seinesgleichen nachzeichnet, zugunsten des Versuchs eines „heiligen Verbrechens" mit Agathe. Genau das Bild des „Fadens des Erzählens", das Ulrich als Bestimmung seines „Lebensfadens" ausschloß, verwendet Musil im Nachlaß selbst immer wieder: als positive Strukturbestimmung ausschließlich für das zweite Buch des Romans.[23]

[22] Vgl. die Kennzeichnung des „anderen Zustands" bei Menges 1982, S.59: „Der >andere Zustand< markiert demgegenüber jenen Punkt, wo aus der schwebenden Unendlichkeit der perspektivischen oder eben >essayistischen< Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt eine neue Unmittelbarkeit erwächst, eine Unmittelbarkeit, die der vorgängigen Vermittlungen zwar nicht entbehren kann, sie aber - und man kann dies nur noch metaphorisch formulieren - derart in sich aufhebt, daß eine Identität von Ich und Welt entsteht, die als absolute Entäußerung zugleich radikale Verinnerung ist."

[23] Vgl. Musil, CD-Rom Nachlaß, II/3/18, Seite 3, in der Seitendokumentation mit der Kennung „Zu NR 4, a), datiert zwischen 1933 und 1935; CD-Rom Nachlaß, II/3/45, Seite 2, in der Seitendokumentation mit der Kennung „NR 11", datiert zwischen 1933 und 1935.
Vgl. aber vor allem einen publizierten und häufiger zitierten Brief (Briefe I, 498) und seinen Entwurf im CD-Rom Nachlaß, VIII/3/4, Seite 1, in der Seitendokumentation mit der Kennung „*Über: Der Mann ohne Eigenschaften", datiert nicht vor dem 31.01. 1926: „Wie Sie wissen, kommt dieser Versuch im 2ten Band. Vorher gibt es kein Geschehen für ihn. Was so aussieht, ist Gespenst. Es gibt keine zureichenden Motivierungen, also auch nur einen kausalen Ablauf, der ihn nichts angeht, wenn er ihn auch mitmacht, und in diesem Vorher ist darum auch die Zeit keine inhaltliche Folge für ihn. [...] Ich sage einmal sogar (S. 1043) daß sein u. unser Leben

Das Kapitel „Heimweg" gestaltet den Übergang zwischen den Büchern[24]. „Anders-Einzelblatt 24" resumiert noch einmal im Nachlaß, wie im Rückblick auf das Kapitel:

> Möglichkeitssinn (aktive Fassung des Ahnens), Passivismus, Gleichnis u Symbol, Genauigkeit, Liebe, Seinesgleichen, Für - In, Essayismus, MoE, Persönliche Folgen, Verhältnis zur Wissenschaft, Moral u. Moral der Dichtung sind gegeben. [...] Um aber nicht wieder in die „Flechttechnik" des I. Bdes. zu verfallen, als Ausgangspunkt für das Weitere aufgegeben.[25]

6.

6.1.

Ulrich formuliert den Zusammenhang einer Ordnung des Erzählens und einer Ordnung des Lebens unmittelbar verbunden mit satzsyntaktischen Konsequenzen: Die gleichzeitig simultane und sukzessive Struktur des Heimwegkapitels führt dazu, daß der Schluß des Kapitels nicht jenen Regeln folgt, die Ulrich in dessen Zentrum für die Verwendung temporaler Junktoren formuliert. Wie stellt sich der Zusammenhang von Satzsyntax und Makrostruktur des Kapitels an den anderen Junktoren dar, die Ulrich explizit bespricht?

> Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig „Weil" und „damit" hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben

den „Faden der Erzählung" verloren hat u. füge #s# \e|iniges darüber bei. Ich darf also sagen, daß ich auch im 1. Band die erzählerische Dimension Zeit nicht vergesse, sondern sie bewußt, durch den Kunstgriff der geschaffenen Situation, bloß ausschalte. In dem Augenblick, wo sich das ändert, und das geschieht auf der ersten Seite des 2ten Bandes, in dem Augenblick, wo das Geschehen für A. Sinn gewinnt, kommt auch das erzählerische Rinnen in den Roman, u. der 2. Bd. wird eine beinahe regelrechte Erzählung, ohne daß ich, wie ich hoffe, das geistige Niveau zu senken brauche, ja ich hoffe, daß ich es noch heben werde."

[24] Vgl. Hochstätter 1972, S.266, 267.

[25] Nachlaß, II/4/106, 1, Kennung AE 24, Unterstreichung Musils.

das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil [!!] es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen „Lauf" habe, irgendwie im Chaos geborgen.(Moe, 650)

Immer wieder ist die These vertreten worden, daß Musils Stil ein parataktischer sei, aber auch die entgegengesetzte: Musils Stil sei einer der komplexen, in sich verschachtelten Satzgefüge.[26] Sogar innerhalb des Heimweg- Kapitels, das verglichen mit dem Roman insgesamt doch nur einen Bruchteil der Perspektivenvielfalt enthält (z.B. kaum direkte Figurenrede), läßt sich Belegmaterial für beide Thesen finden: Häufigste Junktoren im Kapitel sind etwa neben dem parataktischen „und" (ca. 50 mal) Relativpronomina (ca 50x) und „daß" (ca. 30x).

Vielleicht ist es richtiger zu sagen: Der hypotaktische Musil ist der der differenzierenden abstrakten Argumentation, aber auch der der motivischen Aufladung (Relativsätze, Komparativsätze (ca. 10) und Perspektivierung (nach dem Muster: Ulrich dachte, daß). Der parataktische Musil ist der, der die einmal eingeführten Motive nicht fest entlang dem Faden einer linearen Erzählung verknüpft, sondern sie innerhalb des Textes zu Einheiten fügt, die nach allen Richtungen semantische Verbindungen schlagen oder, anders formuliert: der die Kategorie der Kausalität innerhalb der Erzählung auflöst zu einem Funktionalismus[27].

[26] Hochstätter 1972, S.1, kritisiert in der Einleitung seiner sonst nicht so Musil-kritischen Arbeit: „[...] verwickelte, manchmal labyrinthische Satzsyntax [...] Auch die Fehler, Ungereimtheiten, schiefen Konstruktionen, ebenso die zahlreichen Austriazismen können dem kultivierten Leser und dem kultivierten Lektor mißfallen."

[27] Vgl. M.o.E, 748: „Das war seine Theorie, daß die moralischen Werte nicht absolute Größen, sondern Funktionsbegriffe seien." Vgl. auch Fuder 1979, S.68: „Ulrich erfährt ebenso wie alle anderen Figuranten des Romans die Wirklichkeit als >Krisis der Kausalität<." Ebenda, S.74, 75: „Die „Webfläche" ist für Musil eine Totalitätsmetapher, an die zugleich eine Kritik an historischer Ursachenforschung gebunden ist: >Mit anderen Worten: die Ursachenkette ist eine Weberkette, es gehört ein Einschlag zu ihr und alsbald lösen sich die Ursachen in ein Gewirk auf.<".

Freilich gibt es eine Ebene, auf der auch Musil nicht ohne die Verknüpfung einer direkten Kausalität auskommt: das ist die der Poetologie, die der Begründung des Funktionalismus. Es ist kein Zufall, daß Ulrichs Angriff auf die Verknüpfungen des „weil" im täglichen Leben selbst den kausalen Junktor verwendet und Musil den „Faden der Erzählung" in der Arbeit an seinem Kapitel zunächst auf der Ebene der Poetologie sucht.[28]

Kennzeichnend für alle anderen Ebenen des Textes ist aber das Zurückdrängen expliziter kausaler Abhängigkeiten. Dies betrifft sowohl solche zwischen Umwelt und Perspektivträger, "Objekt" und "Subjekt", als auch Abhängigkeiten zwischen einzelnen Gedankengruppen. Diese Hypothese läßt sich unter anderem an der Art der Auswahl überprüfen, die das Kapitel aus der Gruppe der Konzessiv-,

[28] Vgl. dazu den Beginn von Anders-Einzelblatt 4 und seine Antworten auf die Frage: „Warum hat der Geist keine Ordnung?" Musil, CD-Rom Nachlaß, II/4,19, Seiten 1, 2, in der Seitendokumentation mit der Kennung AE 4-1, datiert zwischen 1926 und 1928:
„Weil das rein Faktische eine Rolle spielt (Gewalt, Vorurteile, Mimetik...)
Weil Historisches und Gegenwärtiges planlos ineinandergreifen [...]
Weil das Leben unüberblickbar geworden ist.
Weil die alten Rangordnungen zersetzt sind.
Weil sich der wissenschaftl[iche] Geist mit dem alten nicht verträgt.
Weil wissensch.[aftlicher] Geist auf Vollständigkeit nicht tendiert.
Weil das Gefühl geg.[en] Ordnung ist (letztlich a.[nderer] Z.[ustand]
Weil die Verwirklichung der wichtigsten Weltbilder ein Chaos ergeben würde.
Weil der Geist nicht sich selbst überlassen sein darf; er braucht Einengung; das Hirn bringt unablässig Gedanken wie Fliegen hervor.
Weil das Ganze vor der Einzelheit geht.
Weil das Große unbegründet ist.
Weil es den Essayismus noch nicht gibt. - Weil es keine neue Ordnung gibt.
Weil die Seele in einem sonderbaren Verhältnis zum Verstand steht.
Weil man das Geistige nicht ernst nimmt.
Weil man sich totschlagen müßte, wenn man es ernst nähme.
Weil alle alle Gedanken haben.
Weil sie deshalb pessimistisch sind."

Konditional-, Kausal- und Finalsätze trifft[29]: Während letztere zwei weitgehend gemieden werden, sind erstere zwei häufiger Nebensatztyp in der letzten Fassung des Kapitels.

Musil betont oft das logisch Trennende mit dem Verbindenden. Die "unzureichenden" und "möglichen" Gründe sind zumindest explizit grammatikalisch wichtiger als die "wirklichen". Auch hier ist ein für die syntaktischen Strukturen wesentlicher Gestus der des Ein- und Ausschließens, der präzisierenden Einschränkung, Begrenzung, des Umschreibens von Konnotationen.

Gleichzeitig drückt Musil gerne eine an sich „logische" Kausalverbindung sprachlich nicht durch den Kausalsatz, sondern durch das parataktische „und" aus.[30] Während das Kapitel „Heimweg" eine Polemik gegen die kausale Ordnung formuliert und in der Formulierung selbst gegen sie verstößt, findet sich die theoretische Polemik gegen eine „Beschränkung auf das einfachste Binde-Wort, das hilflos aneinanderreihende >Und<" im zweiten Buch des Romans:

[29] Vgl. Erben, Deutsche Grammatik, Ein Abriß, § 364 - 369. 364: "Bindewörter des "unzureichenden Grundes", Konzessivsätze einleitend [...] Diese räumen als "irrelevante Möglichkeit" [...] ein, daß ein gewisser, im abhängigen Satze genannter Umstand besteht, der aber nicht geeignet oder wirksam genug ist, das Hauptsatzgeschehen zu beeinflussen [...] oder daß ein solcher Umstand eintreten könnte." 365: Bindewörter des "möglichen Grundes", Konditionalsätze einleitend [...]. Diese nennen eine Bedingung, d.h. einen 'Sachverhalt', dessen Existenz Voraussetzung für die Existenz eines andern (im Hauptsatz geschilderten) Sachverhaltes ist, ohne diesen notwendig hervorzubringen. [...] Durch wenn eingeleitete Konditionalsätze stehen, sofern sie sich auf eine möglicherweise gegebene Bedingung beziehen, oft Temporalsätzen sehr nahe.

[30] Beispiele: "Er hatte keine Freude mehr an seinem Schatten und Hall, und die geisternde Musik in den Mauern war erloschen." Vgl. * Er hatte keine Freude mehr an seinem Schatten und Hall, weil die geisternde Musik in den Mauern erloschen war.* "[...]die Gedanken lösen sich voneinander wie Wolken nach bösem Wetter, und mit einemmal bricht ein leerer schöner Himmel aus der Seele" Vgl. * [...]weil sich die Gedanken voneinander wie Wolken nach bösem Wetter lösen, bricht mit einemmal ein leerer schöner Himmel aus der Seele*

> und [!!] es darf behauptet werden", ergänzt diese Polemik, „daß sich auch die Welt [...] in einem solchen der Imbezillität verwandten Zustand befindet, ja es läßt sich gar nicht vermeiden, wenn man die Geschehnisse, die sich in ihr abspielen, aus dem Ganzen verstehen will. (M.o.E., 1015)

6.2.

„Sie sah zu ihm empor und war viel kleiner als Ulrich, trotzdem sagte sie noch einmal >Kleiner< zu ihm [...]" (MoE, 651). So beginnt ein Satz, der aus auktorialer Perspektive das Zusammentreffen mit der Prostituierten noch einmal resumiert, bevor die Perspektive in die personale Ulrichs wechselt. Das in den ersten zwei Teilsätzen implizierte logische Verhältnis ist ein kausales, wie es durch die naheliegende alternative Version deutlich wird: *„Sie sah zu ihm empor, weil sie viel kleiner als Ulrich war [...]"*.

Selbst unter der Voraussetzung, daß der Ausdruck einer logisch kausalen Abhängigkeit durch eine „und" Verknüpfung gerade in poetischen Texten häufig ist, bleibt immer noch die Feststellung, daß eine umgekehrte Stellung der beiden Teilsätze „natürlicher" wirkt: also die Nennung des Grundes vor der Wirkung.

Die stilistische Betonung der parataktischen Verknüpfung der beiden Teilsätze gegen eine „natürliche" Hierarchie von Grund und Folge ist trotzdem eine mehrfach motivierte: Innerhalb des ganzen Satzes, weil mit dem realen Größenverhältnis der zwei Personen der thematische Gegensatz von konventionalisierter Redeweise der Prostituierten und Wirklichkeitserkenntnis betont wird. Gleichzeitig dient diese stilistische Markierung aber auch einer Betonung der Isotopienketten um die Wörter „Kindheit" und „klein": Sie verweisen in der Abfolge des Kapitels getrennte Abschnitte aufeinander, wie zu zeigen war.

Die in den Nachlaßtexten lose Verknüpfung von unterschiedlichen Textebenen wird auch in der Endfassung nicht vollkommen fest: Statt "logische" Beziehungen zwischen Satzteilen durch die Semantik von hypotaktischen Junktoren zu definieren, setzt Musil oft einen semantisch unspezifischeren parataktischen Junktor als strukturelle Achse, über die hinweg sich die "Bedeutungen" der Satzteile mit allen

Konnotationen und weniger "logisch" aufeinander beziehen. Die Achse markiert den Bezug, schränkt aber entweder semantisch nicht die Art des Bezugs ein - oder bestimmt ihn auch als adversativ.[31]

Das Bild der "Achse" trifft dabei noch besser als die Junktoren „und", „aber", „oder" die überdurchschnittliche Häufigkeit der Satzzeichen Strichpunkt und Doppelpunkt, die Musils syntaktische Verfahrensweisen nicht nur im Kapitel "Heimweg" kennzeichnen: Auch sie markieren gleichzeitig die Trennung und Verbindung von Satzteilen, zwischen denen man häufig Junktoren erwarten würde.[32] Diese

[31] Auch gegen diese Art der sprachlichen Verknüpfung findet sich eine auf die zugrunde liegende Geisteshaltung verallgemeinernde Polemik: T I, : „Es liegt in jedem Entweder - Oder eine gewisse Naivität, wie sie wohl dem wertenden Menschen ansteht, aber nicht dem denkenden, dem sich die Gegensätze in Reihen von Übergängen auflösen."

[32] Beispiele: "Er hatte keine Freude mehr an seinem Schatten und Hall, und die geisternde Musik in den Mauern war erloschen." Vgl.:*Er hatte keine Freude mehr an seinem Schatten und Hall: die geisternde Musik in den Mauern war erloschen.* "Er durchschritt einen Torbogen in einem etwa zehn Schritte lang neben der Straße laufenden steinernen Gang, der von ihr durch dicke Gewölbepfeiler getrennt war; Dunkelheit sprang aus Ecken (vgl.*dabei sprang Dunkelheit [...]*; *und Dunkelheit sprang*; *. Ihm schien dabei Dunkelheit [...] zu springen* usw.), Überfall und Totschlag fackelten in dem halberleuchteten Durchlaß: (vgl. *deshalb faßte*; *darum faßte*; *und [...] faßte*) heftiges altertümlich und blutig feierliches Gefühl faßte die Seele an." "Die äußerst eindringliche Vorstellung eines braven, liebevollen, klugen kleinen Jungen, die man sich von ihm gemacht hatte; (vgl. *und*) ungewisse Erwartungen einer ehrenvollen erwünschten Zukunft, die wie die offenen Flügel eines goldenen Netzes nach ihm langten - : obgleich alles das seinerzeit unsichtbar gewesen war, hatte es sich nach Jahrzehnten [...]." "Eine Wolke mag, hindurchwandernd, das gleiche über der ganzen Gegend tun: (vgl. *deshalb, *darum wird*) das Gras wird dunkel.
Das Trennende kann dem Verbindenden auch durch die Verwendung des Doppelpunktes vor "und" hinzugefügt werden. Die Folge von "Doppelpunkt" und "und" impliziert gleichermaßen "Abhängigkeiten", die logisch definierendere Alternativvarianten zuließen. Als Leseanleitung verdeutlicht: "Nimm all das Vorhergehende in seinen Konnotationen zusammen, so folgt daraus [...]."
Beispiele: "Die Gefühle schläfern; (vgl. *und die*) Gedanken lösen sich voneinander[...]" "Ein alter Mann verliert seinen letzten Zahn: und dieses

Struktur der Trennung und der gleichzeitigen Verbindung ist dabei die satzsyntaktische Entsprechung zu Musils vieldiskutierter metaphorischer Vorliebe für den „wie"-Vergleich.

6.3.

Es ist schon bemerkt worden, daß Musil ungeheures Gewicht gerade auf scheinbare Kleinigkeiten legt, auf Junktoren, Satzzeichen und Präpositionen etwa:[33] Diese „Kleinigkeiten" haben gemeinsam, daß sie Ordnungsverhältnisse sprachlich definieren. So schlägt Musil noch in seiner Arbeit an den Druckfahnen nach bei Grimm, auch in Fällen, in denen ein muttersprachliches Vorverständnis sofort zu entscheiden scheint: „Am" oder „auf"? ist eine der Fragen und in Beispielen etwa: „An oder auf der Erde liegen? An 'oder auf' das Dach fliegen?" Musil notiert sich dazu als Schluß: „Also eher auf aber an nicht falsch" und verbessert nochmals: „nicht \gerade| falsch".[34]

> Einer jeden Interpunktion [...] läßt sich anmerken, ob sie eine Intention trägt oder bloß schlampt; und subtiler, ob der subjektive Wille die Regel brutal durchbricht oder ob das wägende Gefühl sie behutsam mitdenkt und mitschwingen läßt, wo er sie suspendiert.[35]

„Literarische Dilettanten", schreibt Adorno weiter vorne im selben Essay, „sind daran kenntlich, daß sie alles miteinander verbinden wollen. Ihre Produkte haken die Sätze durch logische Partikeln ineinander, ohne daß die von jenen Partikeln behauptete logische Beziehung waltete." (Adorno, Ebenda, 108)

kleine Ereignis bedeutet [...]" "sie in Beziehung zu sich zu bringen: und so beginnt ja wohl das berüchtigte Abstraktwerden des Lebens."

[33] Vgl. Schröder 1982, S.388: „Er [Musil] erzielt die weiteste Wirkung, indem er den Satz an seinen unscheinbarsten Stellen ernst nimmt. Grammatisch betrachtet, handelt es sich durchweg um Partikel, Konjunktionen und Doppelformen, um Weisen des Sprechens wie Konjunktiv und Negation, also um sekundäre, abhängige Wortarten und Sprechmerkmale." Vgl. Freij 1972, vor allem S.52 - 60.Vgl. ferner Pietsch 1988, S. 44-46; 147.

[34] Musil, CD-Rom Nachlaß, VI/1/195, Seite 1, Kennung: „Grimm".

[35] Adorno 1994 [6] ,S.112.

In den Druckfahnenkorrekturen arbeitet Musil bei (fast) schon feststehendem Text immer noch umfangreich an Schnittstellen zwischen Textblöcken, die durch die Mittel von Satzzeichen und Konjunktionen in die Schwebe von Getrenntheit und Verbundenheit gebracht werden sollen. Auch die Markierung der thematischen Perspektive wird entsprechend neu formuliert und gewichtet.

Die Stelle, die von der Sehnsucht nach der Einfachheit erzählerischer Ordnung handelt, wird in ihrer Fahnenüberarbeitung besonders kompliziert.

> #Wohl aber# ::\Dagegen|::fiel ihm #zum ersten# :: mit einem|::mal ::s.u.:: auf, daß #das# ::jenes|:: seelische Gesetz :: \des einfachen Lebens,|:: wonach man sich #in# ::überlastet#er Gegenwart# ::\und|:: von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes #ist# ::\sei|:: als das der erzählerischen Ordnung! Jen#e#::\er|::einfache::\n|:: Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: „Nachdem das geschehen war, hat sich jenes ereignet"#.# ::\!|::[36]

Dabei verzichtet Musil auf die expressionistische Zeichensetzung des „Törleß" und der „Schwärmer", in der Sätze gleich mit mehreren Rufezeichen und Fragezeichen oder einer Kombination aus beidem abgeschlossen werden konnten. Während es im „Törleß" noch vor allem die Reihung von Gedankenstrichen war, die Pausen auffällig markieren konnten, fällt die Zeichensetzung im Kapitel „Heimweg" zunächst gar nicht auf - bis man die Aufmerksamkeit etwa auf die Häufung von Doppelpunkten lenkt, die keine direkte Rede einleiten.[37]

Für den Leser bildet der Doppelpunkt eine Art Damm für den Sinn: Er hemmt etwas, das zu verströmen droht, staut es, bündelt seine Kraft und lenkt sie in andere Bahnen. „Alles das muß entschieden

[36] Musil, CD Rom Nachlaß, Druckfahnen /131, S.2, in der Seitendokumentation ohne Kennung, undatiert.

[37] Vgl. Freij 1972, S.52, 53: „Gedankenstriche, Auslassungspunkte und Strichpunkte haben die Eigenschaft gemeinsam, eine längere oder kürzere Pause andeuten zu können. [...] Der Strichpunkt markiert eine ganz kurze Pause; diese ist aber länger als beim Komma, und sein wiederholtes Vorkommen im gleichen Satzgefüge führt den eigenartigen Stakkatoeffekt herbei [...]."

werden!" Zu diesem Ergebnis kommt Ulrich nach einer Häufung von Doppelpunkten in seinen Gedanken:

> Sein Zwiespalt war ein anderer und gerade der, daß er nichts unterdrückte und dabei sehen mußte, daß ihn aus dem Bild eines Mörders nichts Fremderes anblickte als aus anderen Bildern der Welt, die alle so waren wie seine eigenen alten Bilder: halb gewordener Sinn, halb wieder hervorquellender Unsinn! Ein entsprungenes Gleichnis der Ordnung: das war Moosbrugger für ihn! Und plötzlich sagte Ulrich: >Alles das-!< und machte eine Bewegung, als würde er etwas mit dem Handrücken zur Seite schleudern.(M.o.E., 653)

Am Vortrag Musils fiel Zeitgenossen der „überraschend scharf akzentuierte" Ton seiner Stimme auf. Musil las „den Satz so vielfältig gliedernd, daß seine Einheit sich den Hörern nur schwer herstellte."[38] Gerade das bewußte Setzen von Pausen, die Verdeutlichung der Verknotungen im „Faden des Lesens" war wohl etwas, das Musil auch mit seinen Satzzeichen verband - nicht nur bei Doppelpunkten und Semikola.[39]

> >Aber, das ist rührend!< dachte Ulrich. >Das ist menschliche Komödie auf der Schmiere gespielt!< Und ohne Rücksicht auf das Gewicht des schon eingerichteten Bleisatzes insistiert Musil beim Verlag, wieder einmal eine Korrektur zurückzunehmen: „Der Beistrich nach Aber hat zu bleiben."[40]

7.

Eine gestrichene Randbemerkung in jenem Nachlaßblatt, das noch am ehesten die Lücke zwischen ersten Skizzen und Druckfahnen schließt, hatte gefragt: „Der Mensch, der denkend mit sich in

[38] Frisé 1994, S. 19

[39] Bachmann 1969, S.177, rügte übrigens Musils Essays für deren „schlampige Satzkonstruktion und mangelhafte Interpunktion".

[40] Musil, CD-Rom Nachlaß, Druckfahnen/132, Seite 1, in der Seitendokumentation ohne Kennung, undatiert.

O.[rdnung] kommen will stellt sich außerhalb der O.[rdnung]?"[41] Das ist Problematik und Aufgabe des Schreibens für Musil, ausdrücklich als Frage nach der Selbstanwendung gestellt. Seine Theorie der Dichtung ist eine, die im Schreiben den sinnentleerten ideologischen Kreislauf des „Seinesgleichen" durchbrechen will, letztlich aber weiß, daß das eigene Schreiben im Material der Sprache und in der Person seines Autors von diesem Kreislauf abhängt. Die Folge ist die extreme Belastung der Struktur dieses Schreibens.

Weniger in der Begründung der ideologiekritischen Ausrichtung, wohl aber in der Konsequenz hat diese Grundhaltung eine Parallele in Wittgensteins Sprechen über die Ethik. Gemeinsame Grundlage ist die Sprachkritik des Wiener Kreises: „Ein Phantasiemensch, den die Phantasielosigkeit der W[iene]r Schule verletzt, hat zu wenig Phantasie", notiert Musil im Tagebuch (T I, 530).

> Es drängte mich, gegen die Grenzen der Sprache anzurennen, und dies ist, glaube ich, der Trieb aller Menschen, die je versucht haben, über Ethik oder Religion zu schreiben oder zu reden. Dieses Anrennen gegen die Wände unseres Käfigs ist völlig und absolut aussichtslos. Soweit die Ethik aus dem Wunsch hervorgeht, etwas über den letztlichen Sinn des Lebens, das absolut Gute, das absolut Wertvolle zu sagen, kann sie keine Wissenschaft sein.[42]

„Ich habe von Jugend an das Ästhetische als Ethik betrachtet" (T I, 777), schreibt Musil in sein Tagebuch. „Ethik und Ästhetik sind eins" lautet der Satz aus Wittgensteins „Tractat", zu dem sich sein „Vortrag über Ethik" wie ein Kommentar liest. „Es kommt auf die Struktur einer Dichtung heute mehr an als auf ihren Gang", kennzeichnet Musil das moderne Erzählen (M.o.E., 1937): Wittgenstein leitet seinen Aufsatz über die Ethik mit der Bitte ein, dem strukturellen Gang seiner Argumentation ebenso zu folgen wie ihrem Inhalt.[43]

[41] Musil, CD-Rom Nachlaß, VII/15/188, Seite 4, in der Seitendokumentation ohne Kennung, undatiert.

[42] Wittgenstein: Vortrag über Ethik. 1989. S.18, 19.

[43] „Mein drittes und letztes Problem ist eines, das im Grunde den meisten

Den eigentlichen Kern der Ethik möchten Wittgenstein wie Musil in einem jenseits der Sprache stehenden Erlebnis sehen, wie er es ausdrückt, in einem Erlebnis des „Staunens".[44] Um es zu beschreiben, behauptet Wittgenstein, müßte man sich eigentlich jenseits der Sprache aufstellen, um es mitzuteilen, muß man es „zeigen". Die dem Ethischen gemäße Redeweise ist die gleichnishafte.[45]

Obwohl sich für Wittgenstein aus einer Selbstanwendung der eigenen Sprachtheorie heraus Ethik als Gegenstand wissenschaftlichen Sprechens ausschließt, ist dieses Sprechen über Ethik, so gesteht er, ein persönliches und zentrales Anliegen seines Denkens. „Die einzige Frage, über die sich nachzudenken lohnt, ist die des rechten Lebens", schreibt Musil.

„Der Mensch, der denkend mit sich in O.[rdnung] kommen will stellt sich außerhalb der O.[rdnung]?" Direkt unter einem Absatz, in dem von Goethe die Rede war und in unmittelbarer Nähe zu der Stelle, in der Ulrich bemerkt, daß ihm das primitiv Epische abhanden gekommen sei, konzipiert Musil das erste Mal detailliert Teile des Satzes über die „einfache" Ordnung im Leben wie im Erzählen:

> welche die Geschehnisse \ #als solch# schätzen | #lieben, ob sie *dumm sind* *es .. seien*| oder nicht, # u # die einfache# \ #machen# sich in der | Tatsache, daß #ihr# \ das | Leben \#von G zu G#| einen #Lauf# hat#te#

längeren philosophischen Vorträgen anhaftet, nämlich daß der Hörer außerstande ist, zugleich den Weg zu erkennen, auf dem er geleitet wird, und dabei das Ziel im Auge zu behalten, zu dem der Weg hinführt." (Wittgenstein 1989, 10)

[44] „Am ehesten läßt sich dieses Erlebnis, glaube ich, mit den Worten beschreiben, daß ich, wenn ich es habe, *über die Existenz der Welt staune*." (Wittgenstein 1989, 14, Kursivsetzung Wittgenstein.)

[45] „In der ethischen und religiösen Sprache verwenden wir also, wie es scheint, ständig Gleichnisse. Doch ein Gleichnis muß ein Gleichnis *für etwas* sein. Und wenn ich eine Tatsache mit Hilfe eines Gleichnisses beschreiben kann, muß ich ebenfalls imstande sein, das Gleichnis wegzulassen und die Fakten ohne es zu beschreiben. Sobald wir nun in unserem Fall versuchen, das Gleichnis wegzulassen und schlicht die zugrundeliegenden Tatsachen wiederzugeben, merken wir, daß es gar keine derartigen Tatsachen gibt." (Wittgenstein 1989, 16, 17. Kursivsetzung Wittgenstein.)

##mag es #unangenehm# \belanglos| gewesen sein oder nicht als eine ::\#Grundsicherung# \\Erfüllung|| der Ordnung empfinden:: tiefe Beruhigung über seine \Ganzheit u| Einheit empfinde.##[46]

„Man weiß von der mühevollen und bisweilen quälerischen Sorgfalt, mit der Musil an seinem Roman arbeitete"[47] - das scheint eine beinahe euphemistische Beschreibung. Jede Selbstverständlichkeit des Erzählens ist bei diesem Versuch verloren, „endgültig", ins „Reine" zu schreiben. Fast jedes Wort, jede grammatische Form wird widerständig. Hinter jeder stilistischen Einzelentscheidung steht eine umfassende ethische Fragestellung und Konsequenz.

„Liebt" dieses Leben Geschehnisse oder „schätzt" sie nur? Das Problem ist dann aber genauer nicht, ob es irgendein vereinzeltes Geschehnis „lieben" oder „schätzen" kann, sondern überhaupt die Idee des Geschehens an sich, des Geschehens, das dem „Seinesgleichen" folgt. Sollte es also heißen: „Geschehnisse als solche"? Was sind „Geschehnisse als solche"? - Wie konjunktivisch ist die verstandesmäßige Bedingung zu setzen, unter der Leute solche Geschehnisse wahrnehmen, wenn man davon ausgeht, daß diese Bedingung vor dem umfassenden „Seinesgleichen" eigentlich irrelevant ist.

Stellt das Unglück einfach nur eine „Tatsache" dar oder eine „einfache Tatsache"? Das dazugehörige Leben, mit welchem Adjektiv - also aus welcher Perspektive - ist es zu beschreiben: „unangenehm" oder „belanglos"? Die Wahl eines internen oder externen Standpunkts läßt sich aber auch in der Frage stellen: Wem gehört dieses Leben: Sich selbst oder den Leuten, die es doch nicht nach ihrem Willen führen?

Der Lebenslauf gibt dem Leben seinen „Lauf", das Präsens steht für die Regel. Aber erst im nachhinein kann man feststellen, daß es,

[46] Musil, CD-Rom Nachlaß, VII/15/188, 4

[47] Menges 1982, 62. Menges verweist als Quellen zusätzlich auf Bernhard Guillemins Briefe über Musil. In: Musil-Forum 2 (1976,1), 22 (Brief Nr.8) sowie auf Karl Corino: Probleme des späten Musil. In. Literatur und Kritik 66/67 (1972). 337f..

„von G[eschehnis] zu G[eschehnis]" einen hatte, Präteritum. (Und hätte man hier vor dem Verb das Wort „Lauf" nicht nochmals wiederholen sollen?).

Rückblickend bildet sich nach allgegenwärtiger Regel des Seinesgleichen eine Einheit. Ist „Einheit" aber nicht ein falscher Ausdruck für das Bild einer „ideologischen" Abgerundetheit der unterschiedlichsten Geschehnisse eines Lebens, müßte es nicht heißen: „Ganzheit"? Und das Gefühl der „Beruhigung" das von dieser „Ganzheit" ausgeht, worauf beruht es eigentlich? Einfach auf der „Erfüllung der Ordnung" oder nicht genauer auf der „Grundsicherung", sich mit der erfüllten Ordnung darauf verlassen zu können, daß alles einen Sinn gehabt hat?

Literatur

Primärliteratur

Musil, Robert (1978): Gesammelte Werke in acht Bänden, hg.v. A.Frisé, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt

Musil, Robert (1992): R.M. Der Literarische Nachlass, hg.v.Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl und Adolf Frisé, Reinbek b.Hamburg: Rowohlt

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. (1994 [6]): Satzzeichen. In: Noten zur Literatur. Suhrkamp. Frankfurt a. Main. (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 355). 106-113.

Bachmann, Dieter (1969): Essay und Essayismus. Benjamin - Broch - Kassner - Heinrich Mann - Musil - Rychner. Kohlhammer. Stuttgart.

Barthes, Roland (1978): Über mich selbst. Matthes & Seitz Verlag. München.

Freij, Lars W. (1972): „Türlosigkeit." Robert Musils „Törleß" in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters. Wicksell. Stockholm (=Acta Universitatis Stockholmiensis 12).

Frisé, Adolf (Hg.) (1994): Robert Musil. Briefe – Nachlese. Dialog mit dem Kritiker Walther Petry. Internationale Robert Musil Gesellschaft. Saarbrücken, Wien.

Fuder, Dieter (1979): Analogiedenken und Anthropologische Differenz. Zu Form und Funktion der poetischen Logik in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften". Wilhelm Fink Verlag. München. (= Musil-Studien, 10)

Hochstätter, Dietrich (1972): Sprache des Möglichen. Stilistischer Perspektivismus in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften." Athenäum Verlag. Frankfurt a. M..

Menges, Martin (1982): Abstrakte Welt und Eigenschaftslosigkeit. Eine Interpretation von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften" unter dem Leitbegriff der Abstraktion. Peter Lang. Frankfurt am Main, Bern (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, 458)

Michel, Karl Markus (1954): Die Utopie der Sprache. Zu Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften". In: Akzente 1. 23-35

Pennisi, Francesca (1991): Auf der Suche nach Ordnung. Die Entstehungsgeschichte des Ordnungsgedankens bei Robert Musil von den ersten Romanentwürfen bis zum ersten Band von „Der Mann ohne Eigenschaften". Röhrig. Saarbrükken (=Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 20).

Pietsch, Reinhard (1988): Fragment und Schrift. Selbstimplikative Strukturen bei Robert Musil. Peter Lang. Frankfurt a. M. (=Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Bd. 1082)

Reichensperger, Richard (1993): Robert Musils >Nachlaß zu Lebzeiten<: Metaphorik, Ästhetik und Lebenswelt. Dissertation. Salzburg.

Schröder, Jürgen (1982): Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils >Vereinigungen<. In: Renate v. Heydebrand: Robert Musil. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt (=Wege der Forschung 588). 380-411.

Weiss, Walter (1993): Musils Sprachstil, an einem Beispiel seiner Kurzprosa, und Ausblick auf eine Sprachstilgeschichte. In: Linguistik und Textinterpretation. Hg. von Hans Wellmann. Winter. Heidelberg. 129-141.

Weiss, Walter (1981): Ausklang der Utopien. Das ist aber noch nicht alles. Von Musil zur österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Literatur und Kritik 16. 580-592.

Wicht, Gérard (1984): „Gott meint die Welt keineswegs wörtlich." Zum Gleichnisbegriff in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften." Lang. Bern, Frankfurt a. M., New York. (=Europäische Hochschulschriften I, 792)

Wittgenstein, Ludwig (1989): Vortrag über Ethik. In: Ders.: Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Joachim Schulte. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 9-19.