

MARIA KOFTA

Poznań

ZUR ÄSTHETIK DES MODERNEN ROMANS BEI ROBERT MUSIL*

Die dichterische Tätigkeit des Österreichers Robert Musil (1880) ist einerseits an die Tradition des deutschen Schrifttums gebunden, andererseits ist seine Originalität auf dem Gebiet seines dichterischen Werkes und seiner theoretischen Einsichten, seiner Laufbahn als Ingenieur und seinen Studien der höheren Mathematik, der Philosophie und der experimentalen Psychologie zuzuschreiben. Er bereitete schon eine Habilitationsschrift vor, verzichtete dann aber auf die akademische Laufbahn, um sich der Literatur zu widmen.

Wenn wir den Dichter Musil vom Standpunkt der literarischen Tradition des deutschen Sprachraums betrachten, so stellt er den weitgehend theoretisch bewusst schaffenden Autor dar, wie Lessing, Schiller, Goethe, Heine, Thomas Mann, der nach der Terminologie von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ den „sentimentalischen“ Typus darstellt, der zum „naiven“ bewusst strebt durch eine theoretische Auseinandersetzung mit der Struktur der literarischen Gattungen, was besonders für die Entwicklung der deutschen Literatur charakteristisch ist. Heinrich Deiters drückt sich über Goethe folgendermassen aus: „Betrachtet man Goethes Schaffen im ganzen, so sieht man, dass seine Kritik dem eigenen dichterischen Werk diene, dem Durchbruch zu neuen künstlerischen Positionen und später ihrer Sicherung im Urteil der Welt. Dichtung und Kritik blieben auch in der folgenden Periode in Deutschland eng verbunden, Dichter wie Otto Ludwig, Hebbel, Fontane, sind auch als Kritiker auf einzelnen Gebieten vorzüglich“¹.

Musils naturwissenschaftlich geschultes Denken hat im Bereich der Literatur dazu geführt, nach dem Modell zu suchen, die Struktur des Erzählens, der Gestal-

* R. Musil, *Werke*, herausg. von Adolf Frise, Rowohlt Verlag, Hamburg: I. *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1952. II. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, 1955. III. *Prosa, Dramen und späte Briefe*, 1957.

(In den Anmerkungen werden die Bände in dieser Reihenfolge mit römischen Ziffern bezeichnet. Grundsätzlich wurde Band II benutzt).

¹ H. Deiters, *Sainte Beuve*, S. 4.

tung zu ergründen. Dadurch wird er in der Generation, die im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts geboren ist, zu einem der Väter des modernen Romans, wie André Gide, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Hermann Broch, Ernst Hemingway und andere.

Gerda Zeltner-Neuk bespricht Paul Sartres Einleitung zur Natalie Sarrautes *Portrait d'un inconnu* folgendermassen: „Paul Sartre bezeichnet ihn als Antroman, weil es ein Werk sei, das äusserlich den Anschein des Romans wahre, uns also erfundene Gestalten vorstelle und deren Geschichte erzähle... aber es tue dies, um uns desto sicherer zu enttäuschen. Denn in Wahrheit gehe es darum, den Roman durch sich selber zu widerlegen, ihn unter unseren Augen zu zerstören, in der Masse, als man ihn auszubauen vorgibt; und damit also den Roman eines Romans zu schreiben, der nicht stattfindet und auch nicht stattfinden kann. Diese seltsamen und schwer einzureihenden Werke bezeugen nicht die Schwäche des Genres, sie markieren lediglich, dass wir in einer Epoche der Reflexion leben und der Roman daran ist, über sich selber nachzudenken. Gemeinsam [für diese Generation] ist auch das Bewusstsein, dass der gegenwärtige Wandel der Welterfahrung nur als Problematik der künstlerischen Form zu erfassen sei und dass diese Probleme nicht radikal und tief genug gestellt werden können, wenn allmählich eine umfassende Basis für ein zukünftiges Schaffen errungen werden soll“².

Diese Ansicht über den modernen Roman wurde von Sartre 1948 ausgesprochen und wird immer wieder vielseitig kommentiert, bei Robert Musil sehen wir dieselbe Frage in seinen Notizen, in den Tagebüchern, in den einzelnen Aussagen seiner Essays und auch in seinem Lebenswerk *Der Mann ohne Eigenschaften* erörtert. Seine Entwicklung geht in dieser Richtung als eine dramatische Auseinandersetzung mit den literarischen Strömungen seiner Jugend von seinem 18. Lebensjahre an.

Weil er den modernen Roman für einen Beitrag zur Bemeisterung des Lebens hält, diese Bemeisterung in Zusammenhang mit Deutung, Sinngebung bringt, betrachtet er die Formprobleme, die Fragen der literarischen Technik, als Sinn-Probleme, als Modelle, die die Fragen „der Seele“ des modernen Menschen zum Ausdruck bringen. Die Welt ist aber für Musil eine, sich in Widersprüchen entwickelnde Realität, die man durch eine unendliche Reihe von Teillösungen bemeistern soll.

Durch die Entwicklung der Naturwissenschaften, die nach ihm auf dem Gebiete der Literatur unbedingt in Betracht gezogen werden müssen, kommt er zur Überzeugung, dass die Stellung des Individuums im 18. und 19. Jh. in der sie umgebenden Realität jetzt eine grundsätzliche Veränderung erfahren hat, und diese neue Situation formuliert er folgenderweise: „An die Stelle des tragischen Widerspruchs eines Einzelnen zum Gesetz, der geoffenbarte Widerspruch in den Gesetzen irdischer Existenz, der oft unlösbar, aber immer zu überwinden ist; Unterschied zwischen Aufklärungszeit, welche an die Autonomie des Sittengesetzes und der Ver-

² G. Zeltner-Neuk, *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, S. 16.

nunft glaubte, und der Zeit des Empirismus, für den die Welt eine unendliche Aufgabe mit fortschreitenden Teillösungen ist"³.

Von dieser neuen geistigen Situation des modernen Menschen ausgehend, will er zuerst die Rolle der Dichtung, der Kunst auf dem Gebiete der Entwicklung des modernen Menschen festlegen und dann ihre Wirkungsmöglichkeiten ergründen. Charakteristisch für sein intellektuelles Profil ist sein Bestreben, bewusst alle möglichen Widersprüche in einem Problem aufzudecken, auch an seiner eigenen Kritik wieder Kritik zu üben, nicht nur herkömmliche Wahrheiten zu bezweifeln, sondern die daraus entstandenen Urteile wieder in Zweifel zu ziehen, bis sich im Spiel der Widersprüche das Unbezweifelbare herausstellt. Es geht ihm grundsätzlich um das Durchbrechen von Denkgewohnheiten, was von der literarischen Kritik nach dem II. Weltkrieg als eine der wichtigsten Errungenschaften des neuen Romans angesehen wird, das kommt schon Musil als achtzehnjährigem als eine wichtige Lebensaufgabe zum Bewusstsein. In einer Tagebuchbemerkung vom 8. 6. 1898 notiert er: „Wie wir Kant lesen. Wir sind mit seinen logischen Fussangeln sehr rasch fertig. Wir urteilen einfach sprachkritisch — so hier wie überall. Gegen dieses billige Vergnügen, Kant (entwicklungsgeschichtlich) zu kritisieren, muss man jedoch aus zwei Gründen misstraurisch sein.

Erstens ist die entwicklungsgeschichtliche Erklärung, Begründung, Analyse etc. unsere Denk-Gewohnheit. Sie liegt in den letzten Jahrzehnten in der Luft. Und Denkgewohnheiten sind die unsichtbarsten und starrsten Schranken.

Zweitens haben wir eben nichts von unserer Kritik, wenn wir aus unserer Denkgewohnheit nicht heraustreten, um mit ihr einfach Kant kritisieren. Wir müssen vielmehr unsere Art zu denken vom Standpunkte Kants aus zu kritisieren, wenn wir etwas davon haben wollen"⁴.

Mit dieser Denkmethode versucht er, nacheinander und von vielen Seiten die Probleme der Dichtung zu behandeln. Den Unterschied zwischen dem Dichter und dem praktischen Menschen sieht er darin, dass der letztere das Leben gestaltet und der erste „über Gestaltung nachdenkt"⁵. Die Literatur ist für ihn „ein kompliziertes soziales Produkt“, so wie „der Mensch ein soziales Tier ist“. In einer Notiz schreibt er: „Überwindung der Urraubtiere nur durch Menschenhorde. Denken — Folge der Sprache. Individuelle Leistung gering neben Kenntnissen und Fertigkeiten, welche die Gesellschaft besitzt und vermittelt. Der Einzelne ganz hilflos ohne eine Gesellschaft"⁶.

An anderer Stelle stellt er fest: „Dichtungen sind nur in einer Wurzel Utopien, in einer anderen aber wirtschaftliche und soziale Produkte. Sie haben nicht nur Pflichten, sondern sind Fakten und die Pflichten haben sich mit ihnen abzufinden"⁷.

³ II. *Symptomen-Theater*, 1922, *Theater und Bildungskrisis*, S. 737.

⁴ II. *Tagebücher*, S. 40 (Alte Unterstreichungen in Musils Zitaten sind von mir — M. K.).

⁵ *Op. cit.*, S. 212.

⁶ *Op. cit.*, S. 262.

⁷ II. *Literarische Chronik*, 1915, S. 685.

Die Dichter im Zeitalter der technischen Zivilisation kennen die naturwissenschaftlich-technische Welt fast alle nur von aussen. Musil kennt sie von innen und daher war sein Verhältnis zu ihr ohne Pathos. Sie war für ihn kein Gegenstand naiver Bewunderung, aber auch nicht, wie für so viele, eine feindliche „dämonische“ Gegenwelt. Sie war für ihn eine vertraute, nicht eliminierbare Realität, die er einbezog in die Weltkonzeption seines Werks, und zwar nicht unmittelbar faktisch, aber essentiell. Die Genauigkeit, wie sie sich in der Mathematik manifestiert, war für ihn ein Grundwert des XX. Jahrhunderts, eine Möglichkeit, mit deren Hilfe man die „irrationalen“ Elemente des Lebens bewältigen könnte. Schon 1898 notiert er für sich. „Mein Leben — die Abenteuer und Irrfahrten eines seelischen Vivisektors zum Beginn des XX. Jahrhunderts!... Was ist *monsieur le vivisecteur*? Vielleicht der Typus des kommenden Gehirnmenschen?“⁸ Als Beweis dafür, dass dergleichen Ideen um die Jahrhundertwende einfach in der Luft hingen, könnte die Tatsache dienen, dass in demselben Jahre Paul Valery als 27-jähriger seine Erzählung *Monsieur Teste* herausgibt, wo eben der Held ein Modell des zukünftigen Gehirnmenschen darstellt. Die Gestalt des reinen Gehirnmenschen Monsieur Teste wird von Valery später in der Richtung des Emotionellen ausgebaut (erschienen 1948). Bei Musil erfährt die Idee des *monsieurs vivisecteurs* als des reinen Gehirnmenschen, im Ulrich, dem Helden des *Mannes ohne Eigenschaften* (beendet 1941), auch eine vielseitige Gestaltung in der Richtung der rationalen und auch „irrationalen“ Gesetze des Lebens. Und es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass sowohl Musil als Valery Mathematiker gewesen sind und ähnliche Probleme erfassen.

Sich mit der Theorie Zolas auseinandersetzend, die verlangt, „die literarische Methode auf das Experiment und die Anwendung der Naturwissenschaften auf die Vorgänge im Gemüt und Geist des Menschen zu stützen“⁹, findet er Frage als richtig gestellt, nur die Lösung wäre falsch gewesen. Zola habe sich eine unvollständige Vorstellung vom Wesen der Naturwissenschaft gemacht und diese noch dazu unrichtig übertragen. „Aber die Problemstellung war richtig, dass der Literatur die Anpassung an das naturwissenschaftliche Weltbild nicht erspart bleiben wird. Jedoch mit Naturalismus könnte man hier nichts erreichen, dagegen etwa mit Realismus“¹⁰. Deshalb schätzt er bei Alfred Kerr, dass dieser niemals die Literatur an der Literatur geprüft hätte, sondern „immer am Urmass des Lebens“¹¹.

„Was wir Leben und was wir Literatur nennen, sind zwei verschiedene, verwandte geistige Gestaltungen des gleichen Materials, und die des Lebens ist zwar die unbeweglichere als härter geprüfte und weniger sentimentale. Diesen Sinn hat es, Literatur am Leben zu prüfen; es heisst, sich von der sentimentalen Konvenienz frei machen und sein eigenes Lebensbild nach dem Original zu malen“¹².

⁸ II. *Tagebücher*, S. 25.

⁹ II. *Heute spricht Alfred Kerr*, S. 763.

¹⁰ *Zu Kerrs 60. Geburtstag*, S. 758–759.

¹¹ II. *Heute spricht Alfred Kerr*, S. 763.

¹² *Op. cit.*

Diese Richtung seiner literaturkritischen Anschauungen einhaltend, die Errungenschaften seiner zeitgenössischen Literatur betrachtend, drückt er gelegentlich folgende Anschauungen aus: „Die Wertvollen der seelischen Leistungen aus den letzten dreissig Jahren sind fast alle gegen die herrschende gesellschaftliche Ordnung und Gefühle gerichtet, auf die sie sich stützt; selten als Anklage, sehr oft aber als gleichgültiges Darüberwegschauen zu den Problemen für vorausgeartete Menschen, als Enthaltung vom Gefühlsurteil und desillusionierende Konstatierung dessen, was ist. Das Wenden, Durchblicken und zu diesem Zweck Durchlöchern überkommener eingesessener und verlässlicher seelischer Haltungen... Dichtung ist im Innersten der Kampf um eine höhere menschliche Artung; sie ist zu diesem Zweck Untersuchung des Bestehenden und keine Untersuchung ist etwas wert ohne die Tugend des kühnen Zweifels¹³.

Robert Musil wertet die Dichtung seiner Zeit nicht vom Standpunkt der direkten Anklage einer gesellschaftlichen Ordnung, sondern ihre Bedeutung sieht er auf dem Gebiet des „Durchlöcherns überkommener eingesessener und verlässlicher seelischer Haltungen“, die die Grundlage der schlechten herrschenden gesellschaftlichen Ordnung bilden. Eine solche seelische Haltung ist nach ihm das erstarrte formelhafte Denken und Fühlen, das eine Ideologie des Staates ermöglicht, die von „deutschen Denkern bis zur Idolatrie“¹⁴ getrieben wurde. Diese Staatsmaschinen findet er 1919 als rückständig und stellt fest, „wie weit der Geist des Staates fast stets hinter dem Geist zurück ist, der in den besten seiner Bewohner lebt, wie er Dostojewski nach Sybirien geschickt hat, Flaubert vors Zuchtgericht, Wilde ins Bagno, Marx ins Exil, Robert Mayer ins Irrenhaus, und dass er in dieser Hinsicht sogar weiter hinter dem Durchschnittsmenschen zurückbleibt“¹⁵.

Im Zusammenhang mit seinen Kriegserlebnissen im I. Weltkrieg entwickelt sich seine Anschauung in einer anderen Richtung. Wenn es ihm vorher grundsätzlich um die Elastizierung des Denkens und Fühlens ging, um eine neue „Artung“ des Menschen zu entwickeln, damit er fähig wäre, die Widersprüchlichkeit der Realität, wenn nicht durch komplexe Lösungen, dann wenigstens durch Teillösungen zu überwinden, so sieht er jetzt die Moral als typisches Gebiet des Dichters. Es erhärtet sich in ihm die Überzeugung, dass der Mensch ethisch nahezu etwas Gestaltloses, unerwartet Plastisches, zu allem Fähiges ist. „Gutes und Böses schlagen bei ihm gleich weit aus, wie der Zeiger einer empfindlichen Wage... Immerhin fordert schon das Bewusstsein des Übergangs weder Staat noch Nation als Ideale zu behandeln, sondern einfach als Gegenstände, welche ihren Zwecken zu entsprechen habe... Dieses Wesen ist ebenso leicht fähig der Menschenfresserei, wie der Kritik der reinen Vernunft. Man soll nicht immer denken, dass er das tut, was es ist, sondern es wird das, was es — aus Gott weiss welchen Gründen — tut. Die Leute

¹³ II. *Europäertum, Krieg, Deutschtum*, 1914, S. 597.

¹⁴ *Der Anschluss an Deutschland*, 1919, S. 599.

¹⁵ *Op. cit.*

machen sich ihre Kleider, aber auch die Kleider machen Leute, und die Physiognomie ist eine unter dem Druck von innen und aussen bewegliche Membran¹⁶.

Seine Kriegserfahrungen bringen Musil vom schmalen Weg der individuellen Entwicklung, die typisch ist für die Errungenschaften des deutschen Romans¹⁷ auf die breite Strasse der gesellschaftlichen Zusammenhänge und er kommt zur Überzeugung, dass die Vielheit der menschlichen Möglichkeiten unter dem Druck der gesellschaftlichen Umstände ins Positive oder Negative umschlagen können. Er glaubt nicht, dass man gegen den Verfall der Werte nach dem ersten Weltkrieg mit den üblichen moralisierenden Stellungnahmen kämpfen könnte. „Mit den Forderungen von mehr Verantwortung, Güte, Christentum, Menschlichkeit, kurz: mit irgendeinem Mehr, von dem, was vorher zu wenig war, die Situation bessern könnte, denn es fehlt nicht an der Idealität, sondern schon an den Vorbedingungen für sie“¹⁸. Das Wichtigste seiner Meinung nach wäre, Hindernisse aus dem Weg zu räumen für die „Schaffung gesellschaftlicher Bedingungen, unter denen ideologische Bemühungen überhaupt Stabilität und Tiefgang haben“¹⁹. Er ist der Meinung, dass diese neue „Artung“ des Menschen, die aus dieser gestaltlosen liquiden Masse geformt werden soll, schon teilweise in der heutigen Wirklichkeit existiert und als ein bestimmtes Modell der Verhaltensweisen des modernen Menschen sieht er im mathematischen Menschen, worüber in seinem Essay 1913 zu lesen ist. Die Mathematik als Wissenschaft ist für ihn „eine geistige Idealapparatur... mit dem Zweck und Erfolg alle überhaupt möglichen Fälle prinzipiell vorzudenken“. Und bei den Menschen, die sich mit dieser Wissenschaft befassen, sieht er einen „Tapferkeitsluxus des reinen Ratio“, der durch die Entwicklung der Mathematik in den letzten Jahrzehnten bedingt wird. „Die Pioniere der Mathematik hatten sich von gewissen Grundlagen gewisse Vorstellungen gemacht, aus denen sich Schlüsse, Rechnungsarten, Resultate ergaben“²⁰. Derselben bemächtigten sich die Physiker und die Techniker und es entstanden die Maschinen. „Und plötzlich, nachdem alles in schönster Existenz gebracht war, [kamen die Mathematiker darauf] dass etwas in den Grundlagen der ganzen Sache absolut nicht in Ordnung zu bringen sei. ...dass das ganze Gebäude in der Luft stehe. Aber die Maschinen liefen. Man muss daraufhin annehmen, dass unser Dasein bleicher Spuk ist; wir leben es eigentlich nur auf Grund eines Irrtums ohne den es nicht entstanden wäre... Diesen intellektuellen Skandal trägt der Mathematiker in vorbildlicher Weise, d. h. mit Zuversicht und Stolz auf die verteilte Gefährlichkeit seines Verstandes“²¹. Diese

¹⁶ II. *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit*, 1921, S. 620.

¹⁷ Siehe E. R. Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa*, S. 100: „Es bestätigt sich an Proust, dass der französische Roman seinem Wesen nach Gesellschaftsroman ist, wie der deutsche Entwicklungsromandort Mechanik sozialer Formen, hier Dynamik individuellen Werdens“.

¹⁸ II. *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, 1922, S. 637.

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ II. *Der mathematische Mensch*, S. 593.

²¹ *Op. cit.*, S. 594.

Haltung den unlösbar erscheinenden „Widersprüchen in den Gesetzen des Lebens“ gegenüber verlangt er auch von den Humanisten, die nach der Aufklärungszeit den Mut sinken liessen. „Ein kleines Misslingen, uns vom Verstand abzubringen und wir gestatten jedem öden Schwärmer das Wollen eines d'Alembert oder Diderot eitlen Rationalismus zu schelten. Wir plärren für das Gefühl gegen den Intellekt, wir haben damit unsere Dichtkunst ruiniert...“²²

Mit dem Scheinwiderspruch in der zeitgenössischen Literaturbetrachtung zwischen Gefühl und Verstand befasst sich Musil immer wieder von einem anderen Standpunkt sein ganzes Leben lang. Schon am 27. 5. 1902 finden wir folgende Bemerkung in seinem Tagebuch: „Mit dem Intellektuellen hat es seine sonderbaren Wege. Man kann nämlich sagen: der Intellekt hat im Laufe der Entwicklung die grössten Fortschritte gemacht, man kann dasselbe aber auch so ausdrücken: der Intellekt hat im Laufe der Entwicklung die geringste Stabilität bewiesen. Der intellektuelle Fortschritt hat nämlich bisher nur stets darin bestanden, dass man in jedem Stadium Irrtümer verbesserte, welche man sich aus der vorhergegangenen Stufe geschaffen hatte.“

Andererseits — wenn man sich umschaute — zeigt gerade das Verständliche das meiste Talent, ein Menschenleben zu gestalten und auszufüllen... Und mit dem Sinnlichen ist das Fiasko schwer zu verfehlen. Es ist mit einer gewissen Unfruchtbarkeit behaftet“²³. Andererseits kommt ihm das Gefühl wieder „als das einzig Feste, Eindeutige“ vor, während ihm der Verstand als „das ewig Irrende“ erschien. Teilweise aber wäre es richtig, dass das Fühlen evident sei. „Dass ich etwas fühle, wenn ich zum Beispiel eifersüchtig bin, ist evident. Dass ich aber «Eifersucht» fühle, ist gar nicht evident, das ruht auf Vorstellungen und ist mit allen Unsicherheiten solcher behaftet, die bis zum Traumidealismus ausgedehnt werden können“²⁴. Es interessiert ihn in seiner weiteren Entwicklung immer mehr, auf welche Weise diese Vorstellungen sich mit einem Gefühl verbinden, so dass eine gefühlvolle Vorstellung entsteht, eine beseelte Vorstellung, so dass das Gefühl die verschiedensten „Inhalte“ annimmt und sich dadurch verändert, und welche Bedeutung diese Möglichkeiten für die Wirkung der Dichtung hätten. In seinem Essay *Das hilflose Europa* 1922 befasst er sich noch einmal grundsätzlich mit der Kategorie des Verstandes. „Nun mag man dem Verstand alle möglichen Einseitigkeiten und schlimmen Nebenwirkungen nachsagen, wenn man aber behauptet, dass er zersetzend wirke, so meint man damit nie etwas anderes als dass er Werte, die ehemals ohne Riss und gefühlssicher galten, allmählich auflöst: aber das kann er nur dort, wo sie in ihren Gefühlsvoraussetzungen ohnedies schon gespalten sind; es ist nichts was in seiner Natur läge, sondern es liegt in ihrer! Er selbst ist seinem

²² *Op. cit.*, S. 595.

²³ II. *Tagebücher*, S. 37–38.

²⁴ *Op. cit.*

Wesen nach ebenso bindend wie zerlegend, ja er ist wohl die stärkste bindende Kraft in den menschlichen Beziehungen..."²⁵

Dann charakterisiert er die Eigenschaften des discoursiven objektiven Denkens und arbeitet die Unterschiede zwischen dem unpersönlichen Denken der Wissenschaft und dem persönlichen Erleben der Kunst heraus. „...es geht der Gewohnheitsweg unserer Gedanken unter Ausschaltung des Ich von Gedanke zu Gedanke und Tatsache zu Tatsache... Darin liegt ja das Wesen unserer Objektivität, sie verbindet die Dinge untereinander... Es gibt die Objektivität gewissermassen das Innerliche an den Dingen preis, das Allgemeingültige... Objektivität stiftet daher keine menschliche Ordnung, sondern nur eine sachliche“²⁶. Diese objektive sachliche Ordnung der Dinge entsteht unter Ausschluss der Persönlichkeit und sie ruft dann den Protest „des Gefühls, Willens, Lebenden, Wechselbaren insgesamt der Menschlichkeit“ hervor, was seiner Meinung nach die Triebfeder aller Mystik gewesen ist. „Alle jene Worte, wie Liebe, Schau, Erweckung und ihresgleichen in ihrer tiefen Unbestimmtheit und zarten Fülle, bezeichnen nichts als eine tiefere Einbettung des Denkens in die Gefühlssphäre, eine persönlichere Beziehung zum Erlebenden“²⁷. Dieses Gebiet der menschlichen Psychik nennt er das nicht-ratioide Gebiet, um es vom ratioiden, wo der objektive Verstand waltet, zu unterscheiden. In seinem Tagebuch macht er noch 1920 die Bemerkung: „Reich des Nicht-Ratioiden begründen: Umfang, Wichtigkeit zeigen: nennen wir es Seele, ohne vorauszusetzen, dass es eine Seele gibt“²⁸. Musil benutzt den Begriff Seele als Bezeichnung für diesen psychische Bereich, wo Gefühlsregungen sich mit Vorstellungen verbinden und dadurch imstande sind, die ganze Persönlichkeit in Bewegung zu bringen, d. h. Erlebnisse zu gestalten. Er benutzt diesen Begriff der Seele als Arbeitshypothese, um die Reaktivität des Individuums auf die Bilder, Klänge, beschwingte poetische Worte der Kunst genauer feststellen zu können. Er will damit das Verhältnis zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Denken — Erleben, aufklären und erfahren, inwiefern und auf welche Weise dieses Erleben auch Kenntnisse vermittelt und worauf diese besondere Art der Erkenntnisse beruht. Diesen Weg der „erlebenden Erkenntnis“ betreten seiner Meinung nach nicht ausschliesslich die Mystiker, sondern die Vertreter eines ganz unmystischen Schrifttums der Lebensweisheit von Kungfutse bis Emerson. Das moralische Erlebnis, das für ihn das Hauptgebiet der Literatur darstellt, spaltet er wieder für seine weiteren Ausführungen in zwei Begriffe auf: in Moral und Ethik. „Moral ist ihrem Wesen nach als Vorschrift an wiederholbare Erlebnisse gebunden... So besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen dem zivilisatorischen Charakter der Moral und des Verstandes...“²⁹ Unter Ethik, ethischem Erlebnis, versteht er das

²⁵ II. *Das hilflose Europa*, 1922, S. 638.

²⁶ *Op. cit.*, S. 639.

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ II. *Tagebücher*, S. 249.

²⁹ II. *Geist und Erfahrung*, 1921, S. 657.

Persönliche, Exemplarische, das ins Gefühl eingebettete Erlebnis der Moral, wie „das der Liebe oder der Einkehr, oder der Demut“ und dergleichen. Dieses ethische Erlebnis ist selbst dort, „wo es sozial ist, etwas sehr schwer zu Übertragendes, ganz Persönliches...“³⁰ Musil ist der Meinung, dass das „was es tatsächlich heute an Ethik gibt, das lebt sehr unzulänglich in der Kunst, in der Essayistik und Chaos privater Beziehungen“³¹. Er sieht diesen Zustand der modernen Seele als eine dumpfe „sich zu unbeständigen Erscheinungen überspitzende Unzufriedenheit, eine gärende Masse, in der immer wieder die gleichen Brocken an die Oberfläche stossen, ohne dass der Chemiker käme und die Mischung klärte“³². Diese Aufgabe des Chemikers auf dem Gebiet des Seelischen käme dem Dichter zu. Und diesem Erfahrungsbe- reich widmet er einen grossen Teil seiner Untersuchungen, die er dann in den struk- turellen Fragen des Romans konkret zu lösen versucht. Er sagt: „Wenn man Emmer- son oder Maeterlinck oder Novalis liest... erfährt man stärkste geistige Bewegung, aber Erkennen kann man das nicht heissen, es fehlt die Konvergenz zur Eindeutig- keit. Der Eindruck lässt sich nicht komprimieren und zum Niederschlag bringen, es sind intellektuelle Umschreibungen von etwas, das man sich menschlich aneig- nen, aber nur in intellektuellen Umschreibungen wieder ausdrücken kann. Diese Erfahrungen lassen sich nun mit erkenntnistheoretischen Mitteln erfassen, da sie mehr oder minder individuelle Erlebnisse sind, die man nur so weit versteht, als man sich an ähnliche erinnert“³³. Zu diesem Bereich der Erfahrung rechnet er auch die Äusserungen des praktischen Lebens, jede Unterredung, jedes Überzeugen, jeden Entschluss, jede Beziehung zwischen zwei Menschen, die, wie man zu sagen pflegt, auf „Imponderabilien“ ruhen. Derart persönliche Meinungen, Überzeugungen kommen auch im Essay zum Ausdruck und wenn er auf einem hohen künstlerischen Niveau ist, sind es sehr komplizierte Gebilde, die ebenso leicht zerfallen, wie hochzusammengesetzte Atomgruppen. Hier erweist sich seiner Meinung nach die logische Methodik als entthront. „Nämlich an Stelle des starren Begriffs tritt die pulsierende Vorstellung, an Stelle von Gleichsetzung treten Analogien, an die der Wahrheit — Wahrscheinlichkeit, der wesentliche Aufbau ist nicht mehr sys- tematisch, sondern schöpferisch“³⁴. Obwohl Musil überzeugt ist, dass auf diesem Gebiet die Methoden der Logik nicht imstande sind, das Wesen der „Seele“, ihre Reaktionen auf die sie umgebende Realität in Gesetzen zu erfassen (weil sie mit Begriffen arbeitet), wirft er der Wissenschaft vor, dass sie keine Versuche unter- nimmt, die Logik des Analogischen und Irrationalen zu untersuchen. Diese exemp- larischen Erlebnisse und diese „seelischen Erkenntnisse“ sind, obwohl sie den

³⁰ *Op. cit.*

³¹ II. *Das hilflose Europa*, S. 639.

³² *Op. cit.*

³³ II. *Geistige Erfahrung*, S. 657; Vergleiche H. Boesenstein, *Deutsche Gefühlskultur*, S. 9 und 183.

³⁴ II. *Geistige Erfahrung*, S. 657.

wissenschaftlichen Begriffen entgleiten, nicht willkürlich, sondern besitzen auch ihre eigene innere Gesetzmässigkeit.

„Gestalt und Gesetz, Gleichnis und Begriff, Symbol und Formel haben sehr verschiedenes Organ... Der Verstand, der Begriff tötet, indem er «erkennt»³⁵. Er macht das Erkannte zum starren Gegenstand, der sich messen und teilen lässt, das Anschauen beseelt. Es verleibt das Einzelne einer lebendigen innerlich gefühlten Einheit ein. Dichten und Geschichtsforschung sind verwandt, Rechnen und Erkennen sind es auch... Der Künstler, der echte Historiker schaut, wie etwas wird”³⁶. Robert Musil nimmt hier einen Gedanken auf, den der alte Goethe im Gespräch mit Eckermann auf eine andere Weise formuliert hat³⁷.

Im Zusammenhang mit den vorherigen Auseinandersetzungen, mit dem festgestellten Unterschied zwischen Anschauen und Erkennen, formuliert er auch den Unterschied zwischen Kausalität und Motivation. Die Kausalität ist nach ihm charakteristisch für den Prozess des Erkennens durch das diskursive Denken und erlaubt, die Zusammenhänge der sachlichen Welt zu erklären. „Kausalität sucht die Regel durch die Regelmässigkeit, konstatiert das, was sich immer gebunden findet”³⁸. Darum taugt die kausale Konstruktion nicht für die dichterische Gestaltung, sondern das entsprechende Werkzeug wäre die Motivation. „Motivation macht das Motiv verstehen, indem sie den Impuls zu ähnlichem Handeln, Fühlen oder Denken auslöst. Das fundiert die schon erwähnte Unterscheidung von wissenschaftlicher Erfahrung und Lebenserfahrung”³⁹.

Die Motivation ist also die entsprechende Methode für das Erfassen der seelischen Reaktionen, für das Gestalten der Dichtung, für das ganze Gebiet der zwischenmenschlichen Beziehungen, die auf Imponderabilien ruhen, was dann ungemain wichtig für das Verständnis seiner romantheoretischen Einsichten sein wird. Musil stellt ausserdem fest, dass „nicht nur unser Verstand, sondern auch unsere Seele intellektuell” sind. Bekanntlich sehen wir, was wir wissen: Chiffren, Siegel, Abkürzungen, Zusammenfassungen, die Hauptattribute des Begriffs; durchdrungen und getragen bloss von einzelnen, dominanten, sinnlichen Eindrücken und einer vagen Fülle der übrigen”⁴⁰.

An anderer Stelle bezeichnet er diese Intellektualität der Seele als einen mit Gefühlsfülle umgebenen Begriff. Das Intellektuelle der Seele von einer anderen Seite beleuchtend stellt er fest, dass die seelischen Erlebnisse in verschiedenen Menschen die Gestalt einer solchen Vorstellung annehmen, die sie sich vorher auf Grund

³⁵ *Op. cit.*

³⁶ *Op. cit.*

³⁷ J. W. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 25. III. 1828: „Die Vernunft ist auf das Werdende gerichtet, der Verstand auf das Gewordene angewiesen. Jene bekümmert sich nicht wozu, dieser fragt nicht woher? Die freut sich auf Entwickeln, jener wünscht alles festzuhalten, damit es nützen könne”.

³⁸ II. *Geist und Erfahrung*, S. 660.

³⁹ *Op. cit.*

⁴⁰ II. *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 675.

ihrer Lebenserfahrung von ihnen gemacht haben. „Dies geht so weit, dass ohne präformierte, stabile Vorstellungen, und das sind Begriffe, eigentlich nur ein Chaos bleibt und andererseits die Begriffe wieder von der Erfahrung abhängen“⁴¹.

Es entsteht also seiner Meinung nach ein Zustand des gegenseitigen Sich-Formens, wie zwischen Flüssigkeit und elastischem Gefäß. Das Denken stützt sich auf die Erfahrung und Erfahrung ist dort möglich, wo es um Wiederholbares geht und schon die Notwendigkeit der praktischen Orientierung in der Welt führt zur Formelhaftigkeit, und zwar nicht nur der Begriffe, sondern auch unserer Gebärden und Sinneseindrücke, die sich nach ein paar Wiederholungen genau so einschleifen, wie die am Worte geknüpften Vorstellungsabläufe“⁴². Durch Unterbrechungen, die in dem praktizistischen und auf Zweckhandlungen gerichteten Normalzustand des Menschen herbeigeführt werden, die bei den alten Mystikern als Entrückung bezeichnet werden und die auch ähnlichen Zustand bei Kunsterlebnissen hervorrufen, wird eine Möglichkeit geschaffen, die Formelhaftigkeit sowohl des Denkens als auch des Fühlens aufzulockern und der Gefahr, in Formeln zu erstarren, die der lebendigen Entwicklung der Umwelt nicht mehr entsprechen, zu entgehen. Durch eine besondere Begrenzung und Gruppierung des gewöhnlichen Lebensinhaltes, was durch die Form des Kunstwerks geschieht, wird das Leben bereichert durch „die Zwischentöne, Schwingungen, Schwebungen, Lichtstufen, Raumwerte, Bewegungsachsen [der Kunst] durch die irrationalen Simultaneffekte sich gegenseitig bestrahlender Worte, wie in einem alten Gemälde, wenn man es firnisst, Geschehnisse hervortreten, die unsichtbar waren, so sprengen sie das stumpfe, eingeschlagene Bild und die Formelhaftigkeit des Daseins“⁴³. Robert Musil hat also in seinen weit ausgreifenden und vielschichtigen Erörterungen, die hier nur angedeutet wurden, auf Grund seiner Studien der wissenschaftlichen Psychologie und seiner tiefgehenden Orientation auf dem Gebiet der Kunstgeschichte den Scheinwiderspruch vom Verstand und Gefühl aufgelöst. Seine Ausführungen, hinsichtlich der Erkenntnismöglichkeiten der Seele durch die Kunst, kommen zu dem Ergebnis, dass durch die exemplarischen Erlebnisse, die diese vermittelt, die Möglichkeiten zu einer Reflexion entstehen, die die erstarrten Denk und Gefühlsgewohnheiten, welche schon der Wirklichkeit in ihrer lebendigen Entwicklung nicht mehr entsprechen, durchlöchern und auflösen. Im Bereich der Seele hat die Kunst die Aufgabe der „unaufhörlichen Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt“⁴⁴. Was Literatur im Besonderen betrifft, macht sie es am aggressivsten und direktesten „weil sie unmittelbar mit dem Material der Formulierung

⁴¹ *Op. cit.*, S. 675.

⁴² *Op. cit.*, S. 676; vergleiche A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Der vorgeschichtliche Geometrismus*, Bd I, S. 9.

⁴³ II. *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 676.

⁴⁴ *Op. cit.*, S. 680–681.

[dem Wort] arbeitet... und die Klagen über die Intellektualisierung in der Kunst, welche sich vor allem gegen die Literatur richten, haben insofern recht, als diese von allen Künsten dem Denken am nächsten steht"⁴⁵. Musil drückt die Überzeugung aus, dass gegen die Erstarrung des Denkens in blutleerer Abstraktion sich die Tätigkeit des Forschers richtet. Gegen das Erstarren der Gefühle in unpersönlicher Formelhaftigkeit, das sich in der Kunst, im Kitsch, in moralischer Engstirnigkeit der Prinzipienreiterei im Leben ausdrücken kann, richtet sich das Schaffen des Künstlers. Dadurch wird die Welt nicht „als Zusammenhang dinglicher Beziehungen erlebt, sondern als eine Folge Ich-hafter Erlebnisse"⁴⁶ rezipiert.

Wenn also das von ihm sogenannte ratioide Gebiet die Domäne des diskursiven Denkens ist, das der Herrschaft der „Regel mit Ausnahmen“ so ist das nicht-ratioide Gebiet, das er auch als Seele bezeichnet, das der Herrschaft der „Ausnahme über die Regeln“. Er stellt sich aber sofort die Frage, ob das vielleicht nur ein gradueller Unterschied wäre, kommt aber zur Überzeugung, dass es jedenfalls polar ist, weil er eine vollkommene Umkehrung der Einstellung des Erkennenden verlangt, hier aber wiederholen sich Geschehnisse nicht, sondern sind unbeschränkbar und individuell. Das Bereich der Dichtung ist das „der Reaktivität des Individuums gegen die Welt und die anderen Individuen, das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee“⁴⁷. Den Begriff der Idee stellt er dem des Urteils gegenüber. Das Urteil wäre im hohen Grade unabhängig von der Art seiner Anwendung und von der Person. Die Idee hingegen ist in ihrer Bedeutung im hohen Grade von beiden abhängig, sie hat immer nur eine okkasionelle bestimmte Bedeutung und erlischt, wenn man sie aus ihren Umständen loslöst. Deshalb arbeitet der Dichter mit Gleichungen und mit variablen Lösungsmöglichkeiten. Die Aufgabe des Dichters ist also, immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehnisabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, also den inneren Menschen erfinden.

Was die Persönlichkeit des Dichters betrifft, ist er aber nur insofern „Ausnahmensch, als er Mensch ist, der auf Ausnahmen achtet“. Er ist weder der „Rasende“ noch der „Seher“ noch das „Kind“, noch irgendeine „Verwachsenheit der Vernunft“. Er wendet auch keine andere Art der Fähigkeiten des Erkennens an als der rationale Mensch. Der bedeutende Mensch wäre nach Musil der, welcher „über die grösste Tatsachenkenntnis und die grösste Ratio zu ihrer Verbindung verfügt“⁴⁸. Der Stil ist für ihn „exakte Herausarbeitung eines Gedankens in der schönsten Form, die nur erreichbar ist“. Die ethisch-ästhetische Aufgabe des Dichters sieht er darin, „einer grösseren Ungenügsamkeit der menschlichen Angelegenhei-

⁴⁵ *Op. cit.*

⁴⁶ *Op. cit.*

⁴⁷ II. *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, 1918, S. 783.

⁴⁸ *Op. cit.*, S. 784.

ten den Weg zu bahnen und das Erzählen vom Kinderfrauenberuf zu emanzipieren. Trotz alledem sind die entscheidenden Elemente Gedanken⁴⁹.

Das wird auf folgende Weise begründet: „starke, blosser Gefühlerlebnisse sind fast so unpersönlich wie Empfindungen; das Gefühl an und für sich ist an Qualitäten arm und erst der es erlebt, bringt die Eigenheiten hinein. Die paar Unterschiede, die es in der Art und im Ablauf der Gefühle gibt, sind unbedeutend, was der Dichter an grossen Gefühlen schafft, ist ein Ineinandergreifen von Gefühl und Verstand“⁵⁰. Was aber das Seelenerregende an der Kunst ist, ist „nicht mehr bloss sinnlicher Eindruck und es ist noch nicht Inhalt deutlicher Begriffe... es ist nicht ganz geistig gewordenes Körperliches... von diesem Standpunkt aus das Seelische zu definieren und sein Verhältnis zur Kunst wäre dieses: ein Mittleres zwischen Begrifflichkeit und Konkretheit“⁵¹. Und diesen Gedanken auf das Erzählen übertragend, sagt er: „es wäre eben die Fähigkeit des Künstlers, mit dem kürzesten und kühnsten Strich den geistigen Charakter von Menschen, Landschaften, Vorgängen, Problemen so scharf auszudrücken, dass man ihre Körperlichkeit atmet“⁵².

Auf dem Gebiete der Literatur gäbe es zwei Arten des Berichts, den anschaulichen und gedanklichen, die sich immer mischen müssen, oft aber begabungsweise auseinandertreten und es gibt seiner Meinung nach zwei Arten der Unmittelbarkeit: „Eine im Verhältnis zum Erlebnis und eine in seiner geistigen Verarbeitung... Dieses Bild ist ganz und gar dem ähnlich, das die Naturwissenschaft bietet, wo es experimentelle und theoretische Begabungen gibt, die beide gleich notwendig sind, aber sich schon dem Wesen der Sache nach so gut wie nie zu gleichen Teilen in einer und derselben Person mischen... Es gibt auch keinen Tatsachenbericht, der nicht ein geistiges System voraussetzt, mit dessen Hilfe der Bericht aus den Tatsachen «geschöpft» wird“⁵³.

Da er aber unter den literarischen Gattungen eben dem Roman die Aufgabe einer „intellektuellen Bemeisterung des Lebens“ zuschreibt, deshalb verlangt er vom Romancier sowohl die anschauliche als die gedankliche Art des Berichts, sowohl die Unmittelbarkeit zum Erlebnis als auch im Verhältnis zu ihrer geistigen Verarbeitung, d. h. eine „experimentelle“ und „theoretische“ Begabung.

Er untersucht immer wieder die Möglichkeiten der Technik des Erzählens und es geht ihm um die richtige Mischung zwischen Untersuchung und „gläubigem Erzählen, dessen Reiz in seiner Ungebrochenheit besteht“. Nach ihm gewöhnlich erzähle man in Handlungen und die Bedeutungen liegen schattenhaft am Horizont, liegen sie aber klar, denn waren sie schon mehr als halbbekannt. Also solle

⁴⁹ *Op. cit.*, S. 787.

⁵⁰ *Op. cit.*, S. 779.

⁵¹ II. *Über Robert Musils Bücher*, 1913, S. 777.

⁵² II. *Robert Müller*, 1924, S. 747.

⁵³ II. *Literat und Literatur*, S. 703.

man den sachlichen Zusammenhang der Gefühle und Gedanken ausbreiten und nur das, was sich nicht mehr rational ausdrücken lässt, „durch jenen vibrierenden Dunst fremder Leiber andeuten, der über einer Handlung lagert“⁵⁴. Dadurch würde ja bloss das Verhältnis einer technischen Mischung verkehrt. Im Roman werden „die Personen ja doch nur geschaffen, um Gefühle, Gedanken und andere menschliche Werte in sie hineinzulegen, die man mit der Handlung aus ihnen herauszieht“⁵⁵. Die literarische Fiktion dient also zur Gestaltung eines Modells, das den Lesern darstellt, auf welche Weise man in den verschiedensten Situationen Mensch sein kann, auf welche Weise die Imponderabilien menschlicher Verhaltensweisen in der sachlichen Welt des XX. Jahrhunderts neu fundiert werden können.

Ungemein interessant sind seine Anschauungen über psychologische Dichtung. „Um 1900 wollte jeder Dichter ein «tiefer Psychologe» sein, um 1920 gilt Psychologie als Beschimpfung. Das ist ein Kampf mit Einbildungen, denn kausale Psychologie war stets ein selten angewandtes Kunstmittel; was man aber sonst Psychologie nennt, ist einfach Menschenkenntnis und Fähigkeit der Motivation“⁵⁶. Er kritisiert immer wieder das sogenannte kausale Erzählen, das nur die Konsequenzen des Handelns gibt, nicht aber diese selbst. „Dann bleibt alles undeterminiert, wie alles, wo bloss aus Folgen auf Ursachen geschlossen werde. In diesem Falle hat man, streng genommen, keine Handlung, noch seelische Stringenz, und als ganzes betrachtet, steht alles unerschöpflich um die neuen Wendungen still“⁵⁷.

Eine derartige Dichtung käme nicht an den Kern der Persönlichkeit heran und gäbe nur Gewordenes und nicht das werdende. Das wären nach ihm Vorstellungen aus dem überlieferten rationalistischen und unwillkürlich dem logischen Denken nachgebildeten Seelenschema, das sich heute noch zum Teil in der juristischen und theologischen Denkweise erhalten hätte, „eine zentralistische Obrigkeitspsychologie“⁵⁸, und heute wäre es bekannt, dass jederman die meisten seiner Entscheidungen nicht rational, nicht zweckbewusst, ja, überhaupt kaum bewusst vollziehe, was jedoch nicht die Depräzierung des Bewusstseins bedeutet, „sondern es nimmt auf der Lebensreise durchaus die Mittelstellung zwischen Kapitän und Passagier ein“⁵⁹.

„Und diese eigentümliche Stellung zwischen Körperlichkeit und Geist zeigen auch Gestalt und Form“⁶⁰. Darum ist Robert Musil gegen das kausale Erzählen, verlangt aber eine genaue Motivation jeder Handlung. „Kausalität sucht die Regel durch die Regelmässigkeit, konstatiert das, was sich immer gebunden findet; Mo-

⁵⁴ II. *Über Robert Musils Bücher*, 1913, S. 777.

⁵⁵ *Op. cit.*

⁵⁶ II. *Geist und Erfahrung*, 1921, S. 660.

⁵⁷ II. *Über Robert Musils Bücher*, 1913, S. 780.

⁵⁸ II. *Literat und Literatur*, 1913, S. 715.

⁵⁹ *Op. cit.*, S. 716.

⁶⁰ *Op. cit.*

tivation macht das Motiv verstehen, indem sie den Impuls zu ähnlichem Handeln, Fühlen oder Denken auslöst. Das fundiert die schon erwähnte Unterscheidung von wissenschaftlicher Erfahrung und Lebenserfahrung⁶¹.

Fast von seinem 18. Lebensjahr an, macht er sich Gedanken darüber, wie sich die Idee, der Gedanke, zum Bild, zur Gestalt im schöpferischen Prozess verhalten, wie das Erzählen entsteht. 1910 findet er, „dass im gedanklichen Teil der Kunst ein dissipatives Moment liegt... Der Gedanke geht nach allen Richtungen weiter, sofort immer weiter die Einfälle wachsen auf allen Seiten auseinander heraus, das Resultat ist ein ungegliederter, amorpher Komplex. Im exakten Denken nun wird er durch das Ziel der Arbeit, die Beschränkung auf das Beweisbare, die Trennung in: Wahrscheinliches und Gewisses u. s. w., kurz: durch die aus dem Gegenstand kommenden methodischen Forderungen verschnürt, begrenzt, artikuliert. Diese Auslese fehlt hier. An ihrer Stelle tritt die durch die Bilder, den Stil, die Stimmung des Ganzen⁶².

Es müssten zwei antagonistische Kräfte ins Gleichgewicht gesetzt werden, dass Dissipative, Formlose, Gedankliche und das Einengende, Leichtleere und Formale der rethorischen Erfindung. Die ersten Bilder, die aus der Idee heraus geschaffen werden, die einem für das Ganze vorschwebt, werden zum stringierenden Element für den Verstand und dadurch entstehe die Einheit von Form und Inhalt, aber das Denken wirkt dann dissipativ, wenn der Inhalt gesondert ausgedacht wird, ohne dass sofort das bildliche Vorstellen eintritt. Die Bildlichkeit wird zum ordnenden Element der einzelnen Ideen und der Grundgedanken. In anderen Fällen des Erzählens, besonders bei der Ich-Form entsteht die Vereinheitlichung durch ein dramatisches Element. „Eine Persönlichkeit ist der Ausgangs- und Fluchtpunkt alles dessen, was gesagt wird, und dessen, wie es gesagt wird. Der Dichter hat ein Gefühl von einem Menschen und spricht, wie es dieses Gefühl diktiert ... Das, wie es gesagt wird, wird diktiert ... in gewissem Sinne durch das, was gesagt wird⁶³. Sartre sagt 1948, „dass der Roman daran ist, über sich selber nachzudenken“. Robert Musil notiert am 20. I. 1911: „Man kann nicht alles Wesentliche herausarbeiten (alles, was wesentlich in Kunstwerken erstrebt wird) ohne in manchen Fällen ... die Art der Herausarbeitung mit zum Wesentlichen zu machen⁶⁴. Literatur ist für ihn schon 1910 „ein kühner, logischer kombiniertes Leben, ein Erzeugen oder Herausanalysieren von Möglichkeiten⁶⁵. Und darum stellt er dem Breiten, Spannenden der alten Erzähler die geraffte, straffe, intellektuell durchgearbeitete moderne Struktur entgegen. Es widerstrebt ihm, Stimmungen zu malen, sondern „aus der Sachgestaltung der Tatsachen muss das erstrebte Mass von Lyrik

⁶¹ II. *Geist und Erfahrung*, 1921, S. 660.

⁶² *Tagebuch*, 1910, S. 117.

⁶³ *Op. cit.*

⁶⁴ *Tagebuch*, 1911, S. 119.

⁶⁵ *Tagebuch*, 1910, S. 128.

erwachsen"⁶⁶. Er lehnt das vage Gestammel über „orphanische Angelegenheiten“ ab, und verlangt einen an wirkliche Situationen, an revelante Innerlichkeiten anknüpfenden Gedanken, der für den Autor persönlich wichtig als Ausdruck seiner wachen Persönlichkeit wäre. Er sucht nach den „wahren Determinanten des Handelns, nach der Motivation, die den Menschen dazu verleiten, im konkreten Einzelfall gegen seine Überzeugung zu handeln.

Besonders bezeichnend ist seine Bemerkung von 13. 10. 1911. im Zusammenhang mit der Lektüre von *Anna Karenina*: „Nie sieht ein Mensch irgendwie aus, sondern immer bemerkt ein anderer, dass er so aussieht. So streng, dass von Karenins Händen als von groben und knochigen gesprochen wird, wenn Anna sie ansieht, von weichen weissen, wenn dies Lydia Iwanowna tut. So entsteht der starke Eindruck des Nebeneinanderbestehens der verschiedenen Weltbilder...“⁶⁷ Diese Vielheit der Möglichkeiten, die er bei den Klassikern entdeckt, wird zur Richtlinie seines eigenen Schaffens und zur Grundlage seiner Anschauungen über die Möglichkeiten der Entwicklung des modernen Romans.

Musil, der Ingenieur-Konstrukteur dringt schon 1911 folgendermassen zum Modell, zum Prototyp der Gestaltung des Erzählens vor. „Man muss Gefühle erfinden, neue, das Nette daran ist, dass man dadurch die Handlung erfindet. Ausser der Selbstanalyse, dem Gespräch, ist die Situation der einzige Ausdruck für das Gefühl. Das Gefühl muss bestimmte Situationen schaffen (das heisst auch Menschen, die besonderer Gefühle fähig sind, schaffen eben solche Situationen)... der erste Schritt, das man sich fragt: welche Gefühle und in welchen Situationen gerät man mit ihnen, welche sucht man mit ihnen...?“ Er ist der Meinung, dass man möglichst oft Tatsachen aussprechen lassen solle, statt Gefühle und dass dadurch die „gewisse schöne Trockenheit“ entsteht, die Anspruch „auf objektive nicht bloss auf subjektive Geltung“⁶⁸ erheben.

Den Unterschied zwischen der Erzählergeneration von Balzac und seiner eigenen sieht er 1912 darin, dass sie an die Bedeutung der Atmosphäre glauben, in der sich diese „politisch ehrgeizigen Jünglinge“ bewegen. Die Gestalten sind mit dem Autor verbunden durch die „gleiche Sicherheit der besten Gesellschaft anzugehören“. Autor und Werk verbände also das identische Lebensgefühl. Über sich selber sagt Musil: „Ein solches Lebenswerk fände diesen Motor heute nicht mehr, an seiner statt gehört die subjektive philosophische Formel des Lebens“⁶⁹, die Musil statt des alten Widerspruchs zwischen dem Individuum und dem Gesetz in den Widersprüchen zwischen den Gesetzen des Lebens sieht, die durch eine unendliche Reihe von Teillösungen bemeistert werden müssen.

In der zeitgenössischen Literatur kritisiert er die „künstliche Naivität“, denn „das Geheimnisvolle ist nur etwas wert, wenn es trotz Präzisionsatmosphäre eines

⁶⁶ *Op. cit.*, S. 128.

⁶⁷ II. *Tagebücher*, S. 139.

⁶⁸ *Op. cit.*, S. 135.

⁶⁹ *Op. cit.*, S. 186.

Ingenieurs sich ergibt"⁷⁰. Bei seinen Zeitgenossen sieht er nur „das kausale Erzählen, die Ammen und Schauergeschichten“⁷¹ oder das ästhetisierende als „das Gepränge“, ausserdem gäbe es noch „in Prosa verirrte Lyrik“.

Das Erzählerische, Dramatische, die sogenannten dichterischen Einfälle seien begrenzt und würden nur immer wieder von Anfang an variiert. Zu dieser Einsicht kommt er 1918. Um 1937 herum beleuchtet er diese Frage von einer anderen Seite: „Der faktische Grundsatz der Literatur ist Wiederholung... aber eine Wiederholung ist schon im Gebrauch der Sprachwendungen und im Sprachgeist... Offenbar sagt man auch unendlich seltener Neues als man etwas neu gestaltet... Der Begriff der Neugestaltung dürfte von grösster Wichtigkeit sein. Was ist die Gestalt eines Gedankens?“⁷² Seine Vorstellung über die Neugestaltung ist mit seiner früheren Analyse des Realismus verbunden, und zwar vom Standpunkte der Aneignung des dichterischen Erbes. „Wie wichtig ist die Rückkehr der Kunst zur Natur, der nackte Realismus, mit anderen Worten: jede Überlieferung muss sich von neuem die Abkürzungen zur Wiedergabe der Natur schaffen; in dieser Manier geht es dann schliesslich und wird sie wieder aufgegeben, ohne schon von einer neuen abgelöst zu werden, ist ein überraschendes Unvermögen da. Es muss eine Strasse da sein, dann können die Wagen fahren; geht das Fahren voran, entstehen die Wüsten, trostlosen wirren Spuren, die wir aus weglosen Ebenen kennen“⁷³. Diese Verkürzungen sind für ihn der gestaltete Ausdruck der persönlichen Gesinnung des Autors, wozu nach Musil der Dichter verpflichtet ist. Dieses gestaltende Denken, das an Stelle des rein Rationalen tritt, macht eben das Erzählerische aus. Wann aber der Umschwung vom rationalen Denken zum gestaltenden eintritt, diese Entscheidung. ...fällt beim Schreiben. Ich glaube, vorher, manches zu glauben, aber im Augenblick der Darstellung wird es mir unmöglich“⁷⁴. Diese Einsicht notiert er ungefähr 1937. Zwei Jahre später stellt er fest: „Dichtung ist nicht bloss Schilderung, sondern in erster Linie Ausdeutung des Lebens; es kommt darauf an, in welchem Sinne es geschieht“⁷⁵. Dann aber schliesst er seine Formuntersuchungen so weit zusammen, dass Form bei der dichterischen Gestaltung der Wirklichkeit gleichzeitig Inhalt ist. „Form schliesst aus, indem sie sich schliesst. Sie schliesst versuchte Formteile aus, oft mit Verlust, sie schliesst Gedanken, Einfälle aus, die sich nicht «unterbringen» lassen. Damit ist auch gesagt, dass Form etwa wie Zufall, wie Schicksal ist. Es hängt mit dem überraschenden des Formeinfalls zusammen. Es gibt ihm das Glück einer Entscheidung“⁷⁶.

Musil befasst sich auch mit dem Zeitproblem im Roman, auf diese Weise, wie

⁷⁰ *Op. cit.*, S. 186.

⁷¹ *Op. cit.*, S. 186.

⁷² *Op. cit.*, S. 440.

⁷³ *Op. cit.*, S. 411.

⁷⁴ *Op. cit.*, S. 450.

⁷⁵ *Op. cit.*, S. 496.

⁷⁶ *Op. cit.*, S. 504.

es erst nach dem zweiten Weltkrieg in der Literaturwissenschaft üblich ist, analysiert vielseitig die Frage des Entwicklungsromans, erörtert auch andere literarische Gattungen wie das Drama, die Lyrik und konzentriert sein Augenmerk besonders vielseitig auf die Modellerforschung der poetischen Metapher, auf die Möglichkeiten des Wortes. Schon als 18jähriger bemerkt er, dass Worte Doppelsinn und Nebensinn, Doppelerfahrung und Nebenempfindung ausdrücken können und dass sie eigentlich nur ein Siegel auf einem Pack der Vorstellungen sind. Seine Auseinandersetzung mit dem Naturalismus, Realismus, Expressionismus, Ästhetizismus, seine Analyse solcher ästhetischer Kategorien wie Ironie, Humor, sein vielschichtiges Studium des Essays als Gattung und des Essayismus als Gestaltung des gedanklichen Elements im Roman, seine Einsichten in die Problematik der gesellschaftlichen Psychologie (im Zusammenhang mit der Entwicklung der Dichtung), das alles sind Probleme, die hier nicht einmal angedeutet werden konnten und nur in Einzelstudien zu erfassen sind und hier nur aufgezählt werden, um den ungehobenen Reichtum im Musilschen Werk anzudeuten. In diesem Aufsatz konnten nur fundamentale Fragen der ästhetischen Prämissen seines dichterischen Werkes analytisch erörtert werden.

Die übliche Auseinandersetzung mit den Hauptrepräsentanten der Musilforschung (wenn auch nur in den Hauptzügen) überschreitet den Rahmen dieser Untersuchung.

UNSYSTEMATISCHER LITERATURNACHWEIS

1. Alleman B., *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956.
2. Baumann G., *Robert Musil, eine Vorstudie*, „Germanisch-romanische Monatsschrift“, Heidelberg 1953, Nr. 34, 3. NF.
3. Boesenstein H., *Deutsche Gefühlskultur*, Bonn 1954.
4. Becher H., *Jochen Klepper und Robert Musil in ihren Tagebüchern*, „Stimmen der Zeit“, Monatschrift für das deutsche Geistesleben der Gegenwart, Freiburg, 1956/1957, Nr. 160, S. 328–342.
5. Berghahn W., *Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils. Eine morphologische Untersuchung zu Organisation und Integration des Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Bonn 1956, Diss. (Masch.).
6. Berghahn W., *Robert Musils einsamer „Versuch“*, „Deutschunterricht für Ausländer“, Essen 4. Jahrg., 1954–1955, Nr. 2, S. 29–31.
7. Blei F., „*Der Mann ohne Eigenschaften*“. *Marginalien zur Literatur* (Über Robert Musil in Vergleich mit dem europäischen Roman seit Stendhal und Balzac), „Fähre“, München 1946, Nr. 1, S. 59–64.
8. Blöcker G., *Die neuen Wirklichkeiten*, Berlin 1957, S. 307–318.
9. Braun W., *The temptation of Ulrich: The problem of true and false unity in Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*, „German Quarterly“, 1956, Nr. 29, S. 29–37.
10. Braun W., *Musils „Erdensekretariat der Genauigkeit und Seele“ a Clue to the Philosophy of the Here of „Der Mann ohne Eigenschaften“*, „Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur“, Madison, 46. Band, 1954, S. 305–316.
11. Brion M., *Musil Robert*, „Revue des Deux Mondes“, Paris 1958, Nr. 9, S. 146–153.

12. Csokor F. Th., *Was bedeutet uns Robert Musil?*, „Freude an Büchern“, Monatshefte für Weltliteratur“, Wien, 3. Jahrg., 1952, S. 81–82.
13. Csokor F. Th., *Robert Musil*, „Der Monat. Internationale Zeitschrift für Politik und geistiges Leben“, München, 3. Jahrg. 1950, H. 26, S. 185–189.
14. Curtius E. R., *Französischer Geist im neuen Europa*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig.
15. Deiters H., *Sainte Beuve, Kritiker und Humanist*, Walter de Gruyter, Berlin 1947.
16. Diebold B., *Totentanz. Von Proust zu Musil*, „Neue Schweizer Rundschau“, Zürich, Neue Folge, 12, 1944–1945, S. 157–163.
17. Dinklage K., *Robert Musil, Leben, Werk, Wirkung*. Im Auftrag des Landes Kärnten u. d. Stadt Klagenfurt hrsg., Zürich 1960.
18. Engelhardt V., *Dichter Aspekte Wiens (Musil, Weinheber, Dederer)*, „Eckart“, 25 1955/1956, Witten u. Berlin, S. 295–302.
19. Eyssen J., „*Der Mann ohne Eigenschaften*“, „Deutsche Rundschau“, Darmstadt, 79. Jahrg., 1953, S. 211–214.
20. Fischer E., *Das Werk Robert Musils. Versuch einer Würdigung*. In: „Sinn und Form“, 9, 1957 Beiträge zur Literatur, Berlin, S. 851–901.
21. Hahn H. J., *Das Phänomen Robert Musil*, „Hochland“, München 49, 1956/1957, S. 426–436.
22. Hauser A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.
23. Hennecke H., *Höchstgesteigerte Intelligenz. Robert Musil*, in: H. Hennecke, *Kritik*. 1958, S. 203–209.
24. Hugh W., Puckett, *Robert Musil*, „Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur“, Madison (Wisc.), 44. Bd. 1952, S. 409–419.
25. Jaccottet Ph., *Musil R.*, „La Nouvelle Revue Française“, Paris, 5, 1957, S. 858–861.
26. Kaiser E., *Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Problem der Wirklichkeit*, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“, Stuttgart, 11, 1957, S. 669–687.
27. Kalow G., *Robert Musil und der Weltfriede*, in: G. Kalow, *Zwischen Christentum und Ideologie*, 1956, S. 82–109.
26. Kalow G., *Robert Musil*, in: „Deutsche Literatur im 20. Jh.“, 1954, S. 338–352, Nr. 2, 1956, S. 311–325.
29. Langer N., *Dichter aus Österreich*, 2. Folge, 1957, S. 91–96.
30. Maier A., *Franz Kafka und Robert Musil als Vertreter der ethischen Richtung des modernen Romans*, Wien 1949, Diss. (Masch.).
31. Meidinger-Geise I., *Robert Musil, und sein Werk*, in: „Die Erlanger Universität“, Beilage des Erlanger Tageblattes, Erlangen, 6. Jahrg., 1953 vom 29. 12.
32. Michel K. M., *Utopie de la langue ou de l'homme sans qualités de Robert Musil*, „Cahiers du Sud“, Marseille, 44, 1957, S. 266–276.
33. Mühlberger J., *Der Mann ohne Eigenschaften*, „Welt und Wort“, Literarische Monatsschrift, Tübingen, 8. Jahrg., 1953, S. 115–116.
34. Mühlher R., *Robert Musil oder Dichtung als Experiment. Zum 75. Geburtstag des Dichters*, „Wort in der Zeit“, Graz, 2, 1956, H. 1, S. 16–22.
35. Müller G., *Die drei Utopien Ulrichs im „Mann ohne Eigenschaften“*, Wien 1958, Diss. (Masch.).
36. Nadler J., *Der Mann ohne Eigenschaften oder der Essayist Robert Musil*, „Wort und Wahrheit“, 5. Jahrg., 1950, S. 688–697.
37. Rasch W., *Robert Musil und sein Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, „Universität“, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur, Stuttgart, 9. Jahrg., 1954, S. 145–151.
38. Rasch W., *Erinnerung an Robert Musil*, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“, Stuttgart, 9. Jahrg. 1955, Nr. 2, S. 148–158.
39. Requardt P., *Zu Musils „Portugiesin“*, „Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben“, Düsseldorf, 5. Jahrg. 1954/1955, S. 152–158.

40. Rismondo P., *Chiffrierschlüssel für Musil. Zu einem neuen Band der Gesamtausgabe*, „Wort und Wahrheit“, Monatsschrift für Religion und Kultur, Freiburg, 11. Jahrg. 1956, S. 292–294.
41. Riskamm K., *Robert Musils Leben und Werk*, Wien 1948, Diss. (Mach.).
42. Tank K. L., *Logbuch des bezwungenen Lebens. Bemerkungen zu den Tagebüchern, Aphorismen, Essays and Reden von R. Musil* (Bd 2. der Gesammelten Werke, 1955, „Wort in der Zeit“ 3. Jahrg. 1957, S. 91–96).
43. Zeltner G. *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, Rowohlt 1960.

PRZESŁANKI ESTETYCZNE TEORETYCZNYCH POGLĄDÓW ROBERTA MUSILA NA TEMAT NOWEJ POWIEŚCI

STRESZCZENIE

W powyższej rozprawie przeprowadzono analizę przesłanek estetycznych, na których opiera się cały gmach teoretycznych poglądów Roberta Musila na temat nowej powieści XX wieku. Autor jest reprezentantem tzw. antypowieści i należy do tej generacji twórców, co André Gide, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka i Hermann Broch. Należy on do tego typu pisarzy, typu bardzo rozpowszechnionego w tradycji literackiej niemieckiego obszaru językowego, którzy opracowują sobie pewne zasady teoretyczne dla własnego warsztatu literackiego, potem je sprawdzają na dziele i ponownie wracają do teoretycznych rozważań celem świadomego przedzierania się do nowych pozycji. Z drugiej strony Robert Musil jako inżynier konstruktor, zajmujący się teoretycznie matematyką, studium filozofii i pracą naukową w dziedzinie eksperymentalnej, wnosi z tych źródeł do twórczości literackiej tendencje myślenia modelem, strukturami. Wobec tego w jego rozważaniach teoretycznych następuje połączenie osiągnięć filozofii fenomenologicznej z inżynieryjno-matematyczną tendencją określenia znaczenia literatury w społeczeństwie, analizy literatury jako prototypu-modelu, który ma wykazać wielość możliwości rozwoju człowieka w dziedzinie takich spraw międzyludzkich, które opierają się na imponderabiliach.

Pokazano tutaj rozwój jednego z podstawowych estetycznych problemów u autora na temat pozornej sprzeczności pomiędzy intelektem a uczuciową stroną psychiki człowieka, którą Musil rozwiązuje niezwykle oryginalnie na podstawie dokonywanych prac doświadczalnych w dziedzinie psychologii eksperymentalnej, jak i znajomości ogólnego rozwoju sztuki.

Drugi problem centralny dotyczy zagadnienia różnicy pomiędzy myśleniem naukowym-dyskursywnym a obrazowym-literackim. Już w 1911 r. doszedł Musil do wniosku, że głównym zadaniem powieści w XX wieku ma być przyczynek do intelektualnego ujarznienia świata, i to poprzez przełamanie sformalizowanych nawyków myślowych i uczuciowych, które już stały się martwą konwencją i nie odpowiadają żywym przemianom rzeczywistości, a tylko przeszkadzają człowiekowi orientować się we współczesnym świecie.

W związku z tym wyłaniają się postulaty pod adresem narracji powieściowej, która ma być zdolna zarówno do wyrażania treści intelektualnej, jak i konkretnych sytuacji i charakterów. Krytykuje Musil narrację jednolinijsnie kausalną, która daje tylko zewnętrzną powłokę rzeczywistości, nie wnioskując w szczególności motywy zachowań i reakcji człowieka. Jest on zdania, że każde zachowanie może być spowodowane wieloma motywami i odwrotnie: że te pojedyncze motywy wcale nie muszą składać się na jednolity, jednokierunkowy łańcuch przyczynowy wydedukowanego, założonego z góry charakteru postaci. Żąda od pisarza, żeby mierzył swoją twórczość według rzeczywistości, a nie według aktualnych prądów literackich. Każde pokolenie musi sobie wypracować własne realistyczne skróty rzeczywistości, które są poniekąd osobistym poglądem na świat autora, skróty, na zasadzie których może dopiero opracować własny styl i własną problematykę literacką.

Żąda on również włączenia esencjonalnego zdobyczy nauk przyrodniczych do literatury. Jako jeden z nielicznych ojców antypowieści nie odnosi się do technicznej cywilizacji ani z naiwnym

patosem, ani jako do „demonicznego, wrogiego świata przeciwnego człowiekowi” — jak to czyni wielu innych — ponieważ jako inżynier jest on wielokrotnie zawodowo z nią związany. Wierzy on w zdolność intelektu ludzkiego i w możliwości jego humanistycznego rozwoju właśnie w ramach tej technicznej cywilizacji.

Musil uważa, że literatura XVIII i XIX wieku pomagała rozwiązywać sprzeczności pomiędzy jednostką a prawami społecznymi, natomiast centralnym zadaniem literatury współczesnej w wieku empiryzmu jest rozwiązywanie sprzeczności pomiędzy odkrytymi prawami nowej rzeczywistości jeżeli nie za pomocą rozwiązań zasadniczych, to przynajmniej na drodze nieskończonych ilości rozwiązań częściowych, tak jak to się dzieje w naukach przyrodniczych.

Przedstawienie całokształtu poglądów Musila sprawia wielką trudność, dlatego że kryją się one w poszczególnych uwagach zapisanych bądź w notatkach dziennika, bądź w różnych esejach oraz w jego wielkiej powieści *Człowiek bez właściwości*, a nie znalazły opracowania systematycznego w jakichś rozprawach o charakterze teoretycznym. Uwagi te odnoszą się do przeczytanych książek, do własnych trudności w procesie twórczym, do twórczości współczesnych mu pisarzy o charakterze naturalistycznym, ekspresjonistycznym i estetyzującym, potraktowanej krytycznie. Rezultaty teoretycznych rozmyślań Musila są wyrażone zarówno przy pomocy określeń pochodzących z różnych nauk, jak i poprzez tworzoną przez niego „terminologię” (wyjaśnione również w naszej rozprawie).

Pominęliśmy ze względu na wymiar rozprawy takie wielostronnie przez Musila rozważane problemy, jak problem eseju i eseizmu, ironii, humoru i satyry, problem potraktowanej czysto strukturalnie powieści i noweli, problem zależności zachodzącej pomiędzy dramatem a teatrem oraz jego niezmiernie interesującą teorię metafory.

Maria Kofia