

Musil und das Dispositiv der Moderne

Matthias Bauer (Mainz)

Die Moderne hat viele Gesichter. Ein einheitliches Profil zeigt sie nur dort, wo wesentliche Züge ausgeblendet werden. Wer der Moderne in ihrer irreduziblen Pluralität gerecht werden möchte, ist genötigt, heterogene Gesichtspunkte und ambivalente Einstellungen zu berücksichtigen. In diesem Sinn scheint das kubistische Gemälde so etwas wie der Inbegriff der Moderne und ihrer Darstellungsprobleme zu sein – führt es doch offensichtlich Aspekte und Perspektiven zusammen, die, von einem natürlichen Standort aus betrachtet, unvereinbar wären. Gerade durch die relative Künstlichkeit einer solchen Synopse stellt die moderne Kunst die Leitidee einer ganzheitlichen Erfassung von Welt und Mensch in Frage. Mit dem Eindruck, der kubistische Maler habe Wahrnehmungsmomente, die sich vielleicht von rechts oder von links, von unten oder von oben, von vorne oder von hinten ergeben, ineinander verschachtelt, entsteht freilich auch ein Bewußtsein für die Eigenart des Mediums, das so etwas vermag. Anstatt einen bestimmten Gegenstand naiv oder realistisch abzubilden, lenkt der Kubismus die Aufmerksamkeit auf die Rahmenbedingungen, unter denen Gegenstände einerseits im Alltag und andererseits in der Kunst erscheinen. Die alltägliche Sicht der Dinge bildet insofern die Fremdreferenz, ihre künstlerische Umgestaltung die Selbstreferenz des Gemäldes. Im Akt der Umgestaltung kommt die Autonomie der Kunst zum Ausdruck – im Gegenstandsbezug steckt ein Verweis auf die Unmöglichkeit, die Totalität der Welt zur Anschauung zu bringen.

Beim Übergang vom analytischen zum synthetischen Kubismus ergibt sich eine zusätzliche Paradoxie durch die Verwendung von Materialien, deren Herstellung keine autonome Leistung der Kunst ausmacht. Mit der Collage, der Montage und dem *ready-made* erfährt die Unterscheidung von Selbst- und Fremdreferenz eine Irritation und eine Iteration: Die vermeintlich trennscharfe Differenz von Kunst und Nicht-Kunst wird unterlaufen, doch der Realismus, der im formalen Gestus der Malerei verdrängt war, kehrt im Habitus der Materialien wieder. Nachdem sich die Ästhetik von fremden Vorschriften emanzipiert hat, um allein ihrer Eigengesetzlichkeit zu folgen, entdeckt sie mit Collage, Montage und *ready-made* eine neue Möglichkeit der Rückkopplung von Kunst und Welt. Diese Rückkopplung relativiert zwar die Autonomie der Kunst, verschafft ihr aber eine neue gesellschaftliche Relevanz als Modell einer Interaktion, bei der das Andere anders bleiben und doch in den eigenen Weltentwurf integriert werden kann.

An der Entwicklung des Kubismus wird somit deutlich, daß die moderne Kunst, so ungegenständlich sie sich in einigen ihrer Erscheinungsformen gibt, weder das Prinzip der Mimesis noch die Dialektik des Konkreten kategorisch und definitiv verabschiedet. Eher schon wird der Traditionsbruch zu einem Grundzug der modernen

Kunst, der immer wieder von neuem vollzogen werden kann. Das gilt für die Art und Weise, die den Kubismus vom Impressionismus oder vom Symbolismus abhebt, wie für den Expressionismus, den Surrealismus oder die abstrakte Malerei. Stets treibt eine Gestaltungsvariante andere aus sich hervor, wobei eine strenge Demarkationslinie zu- meist nur von den Theoretikern der Moderne gezogen wird, die im Gegensatz zu den Künstlern nicht mit dem Material, sondern mit abstrakten Ideen arbeiten.¹

Zu den bloß theoretischen Vorstellungen der Moderne gehört denn auch die Idee einer sich permanent überholenden Avantgarde. Es mag das historische Schicksal jeder Avantgarde sein, nach dem unvermuteten Vorstoß in neues Gelände im Ansatz stecken zu bleiben oder, schlimmer noch, durch Rückzugsgefechte als Arrièregarde zu enden. Für das Verständnis der Moderne in ihrer Breitenwirkung wesentlicher scheint, daß die Avantgarde die Ambivalenz der Innovation ins Bewußte hebt: Jede Erneuerung nämlich stellt mit dem Alten das überlieferte Grundverhältnis von Teil und Ganzem zur Disposition, schafft also ein Ordnungsproblem. Dessen Lösung erfordert eine Leitidee, die ihrerseits problematisch werden kann. Tatsächlich gerät die Leitidee der Totalität nicht nur in einen latenten Konflikt mit dem Autonomiebestreben der modernen Kunst, sondern in eine metaphysische und politische Krise. Während das produktive Bewußtsein besonderen Gefallen an dem Anderen findet, das eigenständig bleibt, neigt die Idee der Totalität dort, wo sie praktisch ratifiziert werden soll, leicht zu einer gewalttätigen Form der Assimilation, die den Wert des Anderen leugnet. Dieser Konflikt betrifft die moderne Lebenswelt insgesamt. Je weiter die Handlungsfelder der Philosophie und der Ökonomie, der Politik und der Moral auseinander driften und je deutlicher sie sich einer einheitlichen Ordnung entziehen, desto eher übersteigt die Komplexität der modernen Welt das Fassungsvermögen einiger Zeitgenossen. Bei ihnen schlägt die liberale Moderne in eine rigide Anti-Moderne um.

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, daß Robert Musil, 1937 im Rückblick auf seinen 1906 publizierten Debütroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, zu dem Urteil kam, Reising und Boineburg, die realen Vorbilder jener Figuren, die im Text Reiting und Beineburg genannt werden, seien "die heutigen Diktatoren in nucleo" (Musil 1983: I 914). Zwei Jahre später soll er in einem Gespräch bemerkt haben, sein Debütroman enthalte die "Triebgrundlage des Dritten Reichs" (zit. nach Freij 1972: 19). Selbst wenn man konzidiert, daß er es so erst unter dem Eindruck der Nazi-barbarei gesehen hat, darf man aus diesen Bemerkungen zwei Schlüsse ziehen. Erstens: Das Problembewußtsein, das sich in ihnen bekundet, ist für die intentionale Struktur jener Texte, an denen Musil in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gearbeitet hat, konstitutiv. Vor allem bei der Interpretation seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* gilt es folglich zu untersuchen, in welchem Verhältnis die Kapitel unter der Überschrift "Ins Tausendjährige Reich" zur Genealogie des Totalitarismus stehen. Gerade weil er von den Machthabern, die seine Bücher 1938 geächtet hatten, ins Exil getrieben wurde und "es nicht die Spur einer politischen Verdächtigung gibt, die Musil in die Nähe des Faschismus rücken würde" (Böhme 1986:

¹ Diese Kritik hat schon Georges Braque erhoben. Vgl. Walter Hess (1988: 90).

31), darf man sich von diesem Verhältnis Aufschluß über die Signatur der Epoche erwarten.

Ebenfalls interpretationsbedürftig ist, zweitens, die Rede von der "Triebgrundlage des Dritten Reichs", denn sie verweist auf jene "dunkle Geschichte des Gefühls" (Musil 1986: II 1020), die den *Mann ohne Eigenschaften* in eine Entwicklungsreihe mit dem Frühwerk stellt. Eine erste Ahnung von dieser Geschichte war bereits im *Törleß* anhand der sadomasochistischen Vorgänge in einem Internat aufgetaucht. Musil war es dabei nicht so sehr um die sexuellen Perversionen gegangen, sondern um das Fazit, das die Titelfigur aus ihren Verwirrungen zieht, wenn sie bemerkt: "Eine große Erkenntnis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt" (Musil 1981: VI 137). Damit ist Musil bei seinem Thema und den Schwierigkeiten, die es ihm als Schriftsteller bereitet. Auf diese Schwierigkeiten verweist auch das Motto zum *Törleß*, das Musil Maeterlincks *Trésor des Humbles* aus dem Jahre 1896 entnahm: "Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem es entstammt." Einerseits sind die ozeanischen Gefühle, die wie ein Schatz im Finstern schimmern, für Musil die verschüttete Grundbefindlichkeit des Daseins; andererseits entziehen sie sich der Sprache, dem Medium der Literatur.

Wenn Musil seine Aufgabe daher mit den Worten beschreibt, er beabsichtige "immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*" (1981: VIII 1029; Hervorhebung des Verfassers), so handelt es sich dabei in erster Linie um die Aufgabe, eine Sprache für die präverbale Impulse zu kreieren, die das menschliche Erleben grundieren. Ihre Ambivalenz kommt darin zum Ausdruck, daß sie zugleich etwas Kollektives und etwas sehr Persönliches sind, aber weder eine anthropologische Invariante noch eine Konstante des individuellen Erlebens darstellen. Vielmehr führt die emotionale Grundierung allen Erlebens, so intellektuell ihre diskursive Reflexion auch immer sein mag, zu wechselnden Empfindungs- und Bedeutungsgestalten. Musils Poetik bezieht sich mithin auf eine Plastizität des Menschlich-Allzumenschlichen, die den Rahmen der bloß rationalen Humanitätsidee sprengt, wie sie im Zeitalter der Aufklärung formuliert worden war. Das heißt nicht, daß Musil sich dieser Idee mit irgendeinem obskuren Irrationalismus widersetzt hätte. Vielmehr hält er sie für ergänzungsbedürftig. Folgerichtig stellt er dem Normalzustand der Selbst- und Welterfahrung in seinem Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* 1925 einen anderen Geisteszustand gegenüber,

[...] der historisch nicht minder nachweisbar ist, wenn er sich auch unsrer Geschichte weniger stark aufgeprägt hat; er ist mit vielen Namen bezeichnet worden, die alle eine unklare Übereinstimmung tragen. Man hat ihn den Zustand der Liebe genannt, der Güte, der Weltabgeklärtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr und vieler anderer Seiten eines Grunderlebnisses, das in Religion, Mystik und Ethik aller historischen Völker ebenso übereinstimmend wiederkehrt, wie es merkwürdig entwicklungslos geblieben ist. (Musil 1981: VIII 1144)