

## Erinnerungen an die Zukunft Europas

Österreich als utopische Vergangenheit in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“

Wolfgang Müller-Funk

### I. Mythos als methodische Falle.

Der Habsburgische Komplex beinhaltet eine systematische methodische Falle, insofern jene nachträglichen Sinnstiftungen, die sich auf ihn beziehen, als authentische Quelle gelesen werden.<sup>1</sup> Tatsächlich sind aber die meisten der großen Romane und Werke zu diesem Thema -in der historischen Spannweite zwischen Roths „Radetzky marsch“ und Doderers „Wasserfälle von Slunj“- fünfzehn bis (beinahe) fünfzig(!) Jahre nach dem Verlöschen des dynastischen Vielvölkerreiches geschrieben worden. Die synchrone und die diachrone Selbstbilder der Monarchie decken sich nicht nur nicht, sondern stehen in einem interessanten Kontrast zueinander: die zeitgenössischen Reaktionsbildungen, Gleichgültigkeit, Ablehnung oder spöttische Hinnahme der Monarchie, vertragen sich zunächst schlecht mit einem Selbstbild, das die utopischen Potentiale der Monarchie im Hinblick auf die historische Zukunft emphatisch hervorkehrt.<sup>2</sup> Es reaktualisiert eine narrative romantisch-universalistische Matrix, wie sie etwa in Novalis Christenheit- Fragment und beim späten Friedrich Schlegel aufscheint: Das vergangene Österreich wird zum utopischen Bild eines zukünftigen Europas. Dieses nachgereichte Selbstbild bezieht sich zwar thematisch auf die Monarchie, dient aber der Identitätsversicherung in einem ganz anderen Umfeld: der Abgrenzung von Deutschland, der im Kern konservativen Ablehnung des Nationalsozialismus

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Müller-Funk, Peter Plener, Clemens Ruthner (Hg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde in der österreichisch- ungarischen Monarchie*, Tübingen und Basel: Francke 2002 sowie auf die Internetplattform [www.kakanien.ac.at](http://www.kakanien.ac.at)

<sup>2</sup> Vgl. zum Beispiel Friedrich Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität*. Mit einem Vorwort von Brigitte Hamann, Esslingen und München: Bechtle 2. Auflage, 1998, S. 93- 163. Heer zitiert etwa aus einen Aufsatz des Journalisten Edmund Wengraf *Österreich im neunzehnten Jahrhundert*, in dem es unter anderem heißt: “ Die ganze hundertjährige Entwicklungslaufbahn Österreichs hat keine andere Stationen als solche, die Verluste bezeichnen,

und der Konstruktion einer Identität, die den schmerzhaften Verlust von Größe kompensiert. Größe verpflichtet, auch verlorene. Damit einher geht der melancholische Einspruch gegen den Lauf der Geschichte, melancholisch durchaus im Sinne Freuds: es bedeutet, die Unfähigkeit, sich von seinem kollektiven Liebesobjekt, der Monarchie also, zu trennen.<sup>3</sup> Eine mögliche Antwort auf Verlust und Niederlage ist stets: Melancholie. Melancholie bedeutet stets Surplus an Erinnerung, Unfähigkeit zu vergessen, Überhang an Geschichte. An dieser Stelle tritt nebenbei die tiefe Ambivalenz des Wechselspiels von Erinnern und Vergessen zutage.<sup>4</sup>

So unterschiedlichen Autoren wie Musil, Werfel, Roth, Zweig und Doderer ist eines gemeinsam: daß ihr Bild der Monarchie mit den Erinnerungstableaus von Jugend und Kindheit verbunden ist; die eigene Erinnerung, deren transzendente Voraussetzung Maurice Halbwachs zufolge der soziale Bezugsrahmen eines kollektiven Generationsgedächtnisses darstellt<sup>5</sup>, ist mit den letzten Dekaden der Monarchie untrennbar verbunden. Kultur, Heimat und Kindheit besitzen eine erstaunliche Überschneidungsfläche: der Rückbezug auf die Kindheit geht Hand in Hand mit der Rekonstruktion einer symbolischen Welt, die Identität verbürgt und auf die Wertkrise reagiert, die von Horváth bis Broch einen durchgängigen Zug der österreichischen Zwischenkriegsliteratur ausmacht.<sup>6</sup> So wird die eigene "Welt von Gestern" zur Folie für die Konstruktion einer ganzen Epoche: die Kindheit, aus der man vertrieben ist, und die untergegangene Welt der Monarchie bilden dabei zwei Seiten einer Erinnerungsmünze: vorne die eigene Kindheit, hinten der Doppeladler:

---

militärische, politische, finanzielle, moralische Verluste. Marengo ist die erste, Königgrätz die letzte verlorene Schlacht des Jahrhunderts."

<sup>3</sup> Sigmund Freud, Trauer und Melancholie, in: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, eingeleitet von Alex Holder, Frankfurt/Main: Fischer 1992, S. 171- 198. "Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzhafteste Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfung äußert und bis hin zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert." (a.a. O., S. 174) Im Kern steckt dabei die Unfähigkeit, sich vom verlorenen Liebesobjekt zu trennen. Im Fall der Monarchie kommt indes eine merkwürdige >difference< hinzu: daß das Liebesobjekt erst eines im Gefolge der zeitlichen Verschiebung und der nachträglichen Repräsentation im Erinnerungsnarrativ wurde.

<sup>4</sup> Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C.H.Beck: 1997.

<sup>5</sup> Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt/Main: Fischer, 1985, S. 48- 55.

Wenn ich versuche, für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der ich aufgewachsen bin, eine handliche Formel zu finden, so hoffe ich am prägnantesten zu sein, wenn ich sage, es war das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der oberste Garant dieser Beständigkeit.

[...]

Niemand glaubte an Kriege, an Revolutionen und Umstürze. Alles Radikale, alles Gewalttätige schien bereits unmöglich in einem Zeitalter der Vernunft.<sup>7</sup>

Beide, Kindheit und Monarchie, werden erinnert, weil sie unwiederbringlich verloren sind. Die Vorstellung von der behüteten Kindheit schlägt auf die Monarchie zurück und läßt sich als *long duree* von Friedfertigkeit und Vernunft erscheinen. So ist etwa bei Zweig, Doderer und Roth die narrative Eigenwilligkeit erzählter Kindheit in ihre literarische Konstruktion, in ihr Narrativ der untergegangenen Monarchie eingeschrieben. Roth hat dies am radikalsten bewerkstelligt, indem er dem entrückten Kaiservater in Schönbrunn den Helden von Solferino zur Seite stellt: zwei imaginierte, entrückte Väter erzeugen zusammen das Bild von einer Welt, die unter sanfter patriarchaler Obhut steht und die symbolische Ordnung der Welt gewährleistet.<sup>8</sup> Roths Text läßt sich als ein später Gründungsmythos lesen: die Errettung des Kaisers erhält nicht etwa eine bestehende symbolische Ordnung, sondern stiftet eine neue: die Tat des tapferen slowenischen Militärs

---

<sup>6</sup> Vgl. Hermann Broch, Ethische Konstruktion in den Schlafwandlern, in: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie, Kommentierte Werkausgabe, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 726.

<sup>7</sup> Stefan Zweig, Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/Main: Fischer 1970, S.

<sup>8</sup> Joseph Roth, Radetzky marsch. Romane, Bd. 1, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1987, S. S. 347- 661. Roths Roman wird von zwei Motiven durchzogen, die für die beschworene Dauer der Monarchie stehen: dem allsonntäglich in der mährischen Bezirksstadt W. leise variiert eingeübten Radetzky marsch sowie vom Doppelbild des Kaisers und seines mythischen Retters, des Großvaters von Carl Josef. Am Ende stellt sich heraus, daß der Enkel zu >schwach< ist, diesem Vorbild zu entsprechen. Der Zerfall der symbolischen Ordnung ist hier weniger einer andrängenden Moderne, sondern der frühen Degeneration des Geschlechtes der Trotta geschuldet, das sich durch Carl Josephs liederlichen Lebenswandel und seine Obsession für die Frauen manifestiert. Zugleich aber ist dies Welt des Vaters, der symbolischen Nachlaßverwalters des Helden von Solferino, übrigens ganz ähnlich wie Sandor Marais *Glut* ein männlich- einsames Totenreich, der um dem Kult des Kaiser- und Ahnenbildes, dem österreichischen Parademarsch und anderen Reliquien kreist. Kritisch gesprochen ist die Monarchie in dieser retrospektiven Konstruktion schon >tot<, als sie noch existiert.

verwandelt diese und verleiht ihr ein völlig neues Gepräge: sie ist die entschiedene Tat zu historisch ungünstiger Stunde - *kairos* im *a-kairos*, die die Monarchie in einen Vielvölkerstaat verwandelt.<sup>9</sup> Wer anders sollte denn für diese zuständig sein als jene "Groß-Väter", die auch Freud und Lacan zufolge die Welt des Über-Ich und das Reich des Symbolischen repräsentieren<sup>10</sup>, eben jene Welt, in der die Frau "n'existe pas". Dies Konstruktion hallt noch in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* nach; zwar ist der Roman von einer stattlichen Anzahl weiblicher Objekte männlicher Begierde bevölkert, aber der traditionelle Ort der Frau, der Platz der Mutter bleibt leer<sup>11</sup>; der Inzest-Mythos<sup>12</sup>, das moderne kulturelle Material in der noch geordneten symbolischen Welt von Gestern, streicht dies grell heraus.

Vergangenheit als Kindheitsmärchen und Schuldgefühle gegenüber den 1918 symbolisch ermordeten Vätern: vielleicht sind das Momente, die es rechtfertigen, von einem Habsburgischen Mythos in der Literatur zu sprechen, dessen Anfänge Claudio Magris indes bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ortet, womit er eigentlich die oben angesprochene Differenz zwischen der synchron erfahrenen und der mythisch erinnerten Monarchie zum Verschwinden bringt. Denn für die Mehrzahl der Autorinnen und Autoren,

---

<sup>9</sup> Vgl. jüngst zum Gründungsmythos; Pierre Bourdieu, *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) und andere kulturtheoretische Schriften, hrsg. von Alfred Lorenzer und Bernhard Görlich, Frankfurt/Main: 1994., S. 88: "Man heißt diesen Zustand >schlechtes Gewissen<, aber eigentlich verdient er diesen Namen nicht, denn auf dieser Stufe ist das Schuldbewußtsein offenbar nur Angst vor dem Liebesverlust, >soziale< Angst. Beim kleinen Kind kann es niemals etwas anderes sein, aber auch bei vielen Erwachsenen ändert sich nicht mehr daran, als daß an Stelle des Vaters oder beider Eltern die größere menschliche Gemeinschaft tritt. Darum gestatten sie sich regelmäßig, das Böse, das ihren Annehmlichkeiten entspricht, auszuführen, wenn sie nur sicher sind, daß die Autorität nichts davon erfährt oder ihnen nichts anhaben kann, und ihre Angst gilt allein der Entdeckung." Vgl. in diesem Zusammenhang, wie die Geschwister auf Betreiben Agathes, die hier die Rolle der Eva spielt, das Gesetz des (toten) Vaters durch das Ritual der Obszönität und durch die Testamentsfälschung gleichsam außer Kraft setzen.

<sup>11</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, a.a.O., S. 680: "Das Urweib, das Bauernweib ist die Mutter. Seine ganze von Kindheit an ersehnte Bestimmung liegt in diesem Worte beschlossen. Jetzt aber taucht das Ibsenweib auf, die Kameradin, die Heldin einer ganzen weltstädtischen Literatur vom nordischen Drama bis zum Pariser Roman."

<sup>12</sup> Der Inzest, zur Jahrhundertwende vor allem in Gestalt der Geschwisterliebe, ist das von der patriarchalen Kultur Ausgeschlossene und Verbotene. In der Form der Geschwisterliebe manifestiert sich darin aber auch der Kampf gegen den Vater der Horde. In diesem Sinn sind Ulrich und Agathe "Verbrecher". Zugleich aber ist der Inzest das Symptom kultureller Auflösung, weil das Verbot Kultur konstituiert. Der Inzest ist die radikalste Form dessen, was Spengler "die Wahl der >Lebensgefährtin<" nennt (Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, a.a.O., S. 680).

die im Zeitraum zwischen 1866/67 und 1918 schrieben, war dieser Mythos keineswegs zentral, dominant oder irgendwie attraktiv. Das einzige Projekt, das universalistische Narrativ im Sinn einer Einheit in der Vielfalt zu präsentieren, das Kronprinzenwerk, krankt nicht nur an seiner offenkundig bemühten politischen Korrektheit sondern auch daran, daß es keine renommierten und repräsentativen Autoren der jeweiligen >österreichischen< Kulturen versammelt.<sup>13</sup> Während also das Werk von Autoren, deren Kindheit und Adoleszenz in die letzten Jahrzehnte des Kaiserreichs fallen, sich aus der großen Erzählung des untergegangenen Reiches speisen, das, wie Robert Musil schon im Dezember 1912 schrieb, ein "Weltexperiment sein könnte"<sup>14</sup> und gegen dessen unverdiente Auslöschung *post festum* historisch Einspruch erhoben wird, hat für die Zeitgenossen eine Generation zuvor diese Monarchie keinerlei hervorstechende symbolische und narrative Qualität. So wird der Untergang des österreichischen Abendlandes, das bislang in seiner Funktion als „Katechon“ (Schmitt)<sup>15</sup> den Prozeß der Geschichte aufgehalten hatte, zur negativen Folie für Herzls Zionismus.<sup>16</sup>

Man kann diese retrospektive und nostalgische Rekonstruktion der Monarchie mit dem Begriff des Mythos belegen<sup>17</sup>; solche Motive lassen sich durchaus finden, ebenso wie aus der Welt des Märchens: Roth, der die Monarchie vornehmlich aus dem Blickwinkel der Peripherie konstruiert, erzählt von ihr mit dem Gestus eines ironisch vorgetragenen Märchens, womit er auch dessen eigentlich historische Ortlosigkeit anzeigt.<sup>18</sup>

Die mythische Zuschreibung leidet darunter, daß der Begriff durch den Gebrauch moderner Medien, die von der Erfindung und Zerstörung von

---

Vgl. auch: Mario Erdheim, Heimat, Geborgenheit und Unbewußtheit, in: Wolfgang Müller-Funk, Neue Heimat, neue Fremden. Beiträge zur kontinentalen Spannungslage, Wien: Picus 1992, S. 39- 52.

<sup>13</sup> Christiane Zintzen (Hg.), Die österreichisch- ungarische Monarchie in Wort und Bild. Aus dem Kronprinzenwerk des Erzherzog Rudolf, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999

<sup>14</sup> MP, S. 993

<sup>15</sup> Carl Schmitt, Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung, Hohenheim: edition maschke 1981, S. 80.

<sup>16</sup> Theodor Herzl, Altneuland, Wien O.J. 1902, S. 5ff.

<sup>17</sup> zum Zusammenhang von Mythos und Erinnerung vgl. Wolfgang Müller-Funk, Die Kultur und ihre Narrative, Wien und New York: Springer 2002, S. 87- 145. Verknüpft gesprochen ist der Mythos eine Form des Erzählens, die dessen subjektives und zeitlich dynamisches Moment löscht und dadurch die Veränderung der Erinnerung entlang der historischen Zeitachse zu unterbinden trachtet.

<sup>18</sup> Claudio Magris verwendet den Begriff Mythos ebenfalls in diesem schwammigen und unpräzisen Sinn der Verklärung, vgl. Claudio Magris, Der habsburgische Mythos in der Literatur, Neuaufgabe,

Geschichten mit mythischen Motiven leben, selbst unspezifisch und unscharf geworden ist: Sissy an sich ist so wenig wie Marilyn Monroe ein >Mythos<. Wesentlich exakter ist es, diese literarisch zum Teil hochkarätige Literatur zum Habsburgischen >Komplex<, die keineswegs als >authentische< Dokumentation der Epoche zu lesen ist, als Erinnerungskonstrukte zu lesen, als Texte, deren ästhetische Eigenart an Mnemotechniken des Erinnerns geknüpft sind, die den Ausgangspunkt einer frei schweifenden historischen Phantasie bilden: die jüngste Vergangenheit neu und ganz subjektiv zu schreiben als die Welt von Gestern, aus der man vertrieben ist. Die Literatur zum Habsburgischen "Komplex" ist das Werk von Schriftstellern, die symbolisch heimatlos geworden sind und deren Produktivität aus der schmerzhaften Erfahrung herrührt, daß sie nicht nur aus der Kindheit vertrieben sind (was naturgemäß das Schicksal aller Erdenbürger darstellt), sondern auch aus dem symbolischen Umfeld, das dieser Sinn verlieh. Ihr spezifisch mythisches Element ist aus diesem doppelten Verlust gespeist und es hängt ganz offenkundig auch damit zusammen, daß Erinnerung nicht beliebig abrufbares Informationsmaterial darstellt, sondern selbst narrativ organisiert ist.<sup>19</sup> Literatur wird - etwa bei Roth und Zweig- zum Medium einer melancholischen Trauer, die nicht enden will und die durch sie am Leben erhalten wird.

## II. Arbeit der Erinnerung

Die Erinnerungskonzepte von Maurice Halbwachs und Sigmund Freud haben, ungeachtet ihrer gegenläufigen Ausgangspunkte, eines gemeinsam: so sehr diesen Theorien etwas Überholtes anhaftet, so sehr scheint es doch unvermeidlich, auf sie zu rekurrieren, wenn man den Diskurs eröffnen will. An ihnen vorbeizugehen, beschädigt den Zugang zum Thema und unterminiert eine Reflexion, die hier Rückbezug auf einen Diskurs meint.

Halbwachs konstruiert das kollektive Gedächtnis bekanntlich als ein synchrones konzipiert. Dessen Mündlichkeit verweist zum einen auf die

---

Wien: Zsolnay 2000. Zu Joseph Roth, vgl. ders., a.a.O., S. 303-314; Wolfgang Müller-Funk, Joseph Roth, München: C.H.Beck, München 1989.

<sup>19</sup> Wolfgang Müller-Funk, Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien, Heidelberg, New York: Springer 2002, S. 87-103.

Subjektivität und die Unmittelbarkeit des Erfahrenen, zugleich aber verbürgt die Sprachlichkeit den sozialen Rahmen des stets individuell Erinnerten, die Bedingung der Möglichkeit. Dieses kollektive Gedächtnis ist subjektiv und >objektiv<,, das heißt verlässlich, weil es an die Kontrolle der Zeitgenossenschaft geknüpft ist. Wie für Freud spielt auch für Halbwachs kaum eine Rolle, daß Erinnerung stets in Bewegung ist: eine narrative Konstruktion, die auf der Zeitachse operiert und sich immer wieder neu überformt, aktualisiert. Im Zeitalter von Szientismus sozialisiert, sind sie noch ganz von der Verlässlichkeit und Objektivität der Wissenschaft und ihrer Gegenstände überzeugt.

Freud mag in seiner Sichtweise des Menschen ein Skeptiker gewesen sein, er ist es nicht im Hinblick auf die begrenzten Möglichkeiten der Selbsterkenntnis selbst, als die sich die Psychoanalyse letztendlich erweist. Wie Halbwachs so geht auch der Autor des *Wunderblocks* davon aus, daß die Spuren der Erinnerung, wie schwach auch immer, so doch in einer stabilen Form in die Matrix der Erinnerung eingeschrieben ist.<sup>20</sup> Noch die Lacansche Auffassung des Unbewußten als einer Sprache huldigt einem solchen Objektivismus.<sup>21</sup>

Es geht um die Verlässlichkeit nicht nur der eigenen Methode, sondern auch der Gegenstände. Nicht zuletzt wollte Halbwachs das diachrone Gedächtnis auf den Raum familiärer Traditionen begrenzt wissen, weil es hier gleichsam empirisch verifizierbare Quellen gibt: die eigenen Erlebnisse im Medium oraler Narrativität. In das kollektive Gedächtnis hat er nämlich die beiden nachwachsenden Generationen einbezogen. Wessen Großeltern und Eltern etwa noch in der Monarchie aufwuchsen, der lebt, wenn auch indirekt, dank mündlicher Weitergabe von erlebter Lebensgeschichte im kollektiven Erinnerungsraum des alten Österreich, obschon er kein >eigenes< Erleben daran knüpfen kann, lediglich das höchst indirekte der Erzählungen seiner

---

<sup>20</sup> Sigmund Freud, Notiz über den Wunderblock (1925), in: *Das Ich und das Es*, a.a.O., S. 311-318. Der Vergleich mit Wachstafel und Wunderblock legt nahe, daß die Gedächtnisspur so unveränderbar ist wie jene im Wunderblock. Eine dynamische Auffassung des Gedächtnisses als narrativer Konstruktion muß hingegen davon ausgehen, daß die Spur sich im komplizierten Prozeß von Vergessen und Erinnern selbst noch einmal verändert.

<sup>21</sup> Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar XI*, Weinheim, Berlin 1987: Quadriga, S. 14.

Eltern und Großeltern.<sup>22</sup> Wie Jan Assmann aber auch andere kritisch angemerkt haben, verfährt Halbwachs nicht konsequent. Er setzt nämlich jene symbolische Ordnung der Dinge, die über ein kulturelles Gedächtnis vermittelt ist, das nicht an individuelle Rückerinnerung geknüpft ist, als gegeben voraus: die zeitgenössische Erinnerungsgemeinschaft erfindet die symbolischen Räume wie die realen niemals von einem Nullpunkt aus neu, sondern sie ist gleichsam in sie hineingeworfen, auch wenn sie an deren Modifikation aktiv mitwirkt.<sup>23</sup>

Umgekehrt aber kristallisiert sich das kollektive Gedächtnis der Zeitgenossenschaft medial aus. Seit den medialen Revolutionen verfügen wir über ein ganzes Waffenarsenal von materialisierten Erinnerungshilfen: schriftlich fixiertes Ego-Dokument, Tonband, Video, Bilderalbum - jede Familie ist so ein kleines kulturelles Archiv geworden. Aber diese Erinnerungshilfen sind selbstredend nicht neutral, sie stellen Formungen des Materials dar, die je nach der Logik des medialen Genres auch noch divergieren und den symbolischen Erinnerungsraum (oder auch das Feld der Erinnerung) dementsprechend ästhetisch unterschiedlich aufbereiten, auch wenn die narrativen Grundmuster dahinter einigermaßen stabil sein können.<sup>24</sup>

Literatur, das heißt publizierte Texte mit einem ausgewiesenen und allgemein anerkannten ästhetischen Wert, stellt dabei eine historische Form dar, solchen Erinnerungsräumen eine allgemeine Bedeutung zuzuweisen, die über den persönliche und damit begrenzten Rahmen hinausweist. In der Terminologie von Halbwachs ließe sich sagen, daß Literatur jenen unsichtbaren sozialen Rahmen sichtbar werden läßt, der Erinnerung ermöglicht.<sup>25</sup> Zugleich aber, und über Halbwachs hinaus- formt sie über das kollektive Gedächtnis im familialen Bereich hinaus einen historischen Bezugsrahmen für nachfolgende Generationen. Was die

---

<sup>22</sup> Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, a.a.O., S. 117- 121.

<sup>23</sup> Jan Assmann, *Kollektive Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp1988, S. 9-19.

<sup>24</sup> vgl. Vittoria Borsò, *Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität*, in: Vittoria Borsò, Gerd Krummeich, Bernd Witte (Hg.), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart: Metzler 2001, S. 23-53.

<sup>25</sup> Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, a.a.O., S. 3: "als ich zum ersten Mal in London war - vor Saint Paul und Mansion House , auf dem >Strand< oder in der Umgebung von Court 's of Law - brachten mir viele Eindrücke die Romane von Dickens in Erinnerung, die ich in meiner Kindheit gelesen hatte: so ging ich mit Dickens spazieren.

Kulturwissenschaften von den Sozialwissenschaften unterscheidet, ist, daß erstere die Gesellschaft stets - bereits seit Vico - als eine Einheit von Lebenden und Toten begreifen.<sup>26</sup> Das katholische Ritual, das jede Messe in diesem Sinn versteht, macht nur explizit, was jeder Gesellschaft, auch der modernen, traditionsentlasteten, zugrunde liegt, ein symbolisches Wechselspiel zwischen den Lebenden und den Toten.

Was nun die Literatur zum Habsburgischen Komplex charakterisiert, ist, wie schon erwähnt, die Engführung von Autobiographie und Geschichte: die Geschichte wird nach dem Muster der Autobiographie geformt, die mit dem Verlust des symbolischen Vaters endet (oder auch anhebt). Umgekehrt erhält die Autobiographie eine herausgehobene historische Position, weil sie mit einem dramatischen geschichtlichen Ereignis verknüpft ist.<sup>27</sup> Aus dieser spezifischen Gemengelage entsteht ein Typus von Erinnerungsliteratur, der zwar an kollektive Gedächtnisakte gebunden ist und zugleich doch darüber hinausweist, indem er einen symbolischen Erinnerungsraum etabliert, der weit über den Tod der biologischen >privater< Erinnerungsgemeinschaften hinausreicht und identifikatorisches Material für die Nachgeborenen liefert. Dieser Erinnerungsraum ist aber nicht –wie sollte es auch sein - auf die Monarchie bezogen- sondern auf die jeweilige Gegenwart, auf die sich laufend verschiebende „Erzählzeit“<sup>28</sup>: die erste Republik, Exil und innere Emigration, zweite Republik.

Daß die Erinnerung einer bestimmten Generation eine derartige kulturelle Bedeutung erlangen kann, ist wie der produktive Schmerz des Erinnerns, dessen Logik Freuds Konzept des Traumas und Nietzsches Idee von Verletzung und Narbe bis heute gültig beschrieben haben<sup>29</sup>, geknüpft.

---

<sup>26</sup> Giambattista Vico, Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker( 1744, Übersetzung von Erich Auerbach), Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 51 f

<sup>27</sup> Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis, a.a.O., S. 34-39.

<sup>28</sup> Paul Ricœur, Zeit und Erzählen. Bd. 1, München: Fink 1988.

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche,, Vom Nutzen und Nachteil der Historie fürs Leben, in: Ders., KSA 1, München: dtv. 1988, S, 248: “Betrachte die Heerde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zu Nacht, von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblickes und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig.

[...]

Er (der Mensch, A.d.V.) wundert sich auch über sich selbst, das Vergessen nicht lernen zu können und immerfort am Vergangenen zu hängen: mag er noch so weit, noch so schnell laufen, die Kette läuft mit.”

Erinnerung wird da zum Problem, wo Brüche auftreten, die im Privaten wie im Insgesamt der Gesellschaft auftauchen. Das republikanische Frankreich zwischen 1870 und 1914, das zutiefst verunsicherte und marginalisierte Österreich nach dem *finis Austriae*, das militärisch und moralisch geschlagene, gespaltene und geteilte Deutschland sind daher fruchtbare Untersuchungsfelder und – Zeiträume, an denen sich die konstruktive Logik des Bruchs und der Verstörung studieren läßt, jener Elemente der Diskontinuität, ohne die die schmerzhafteste Psychophysik der Erinnerungsarbeit nicht denkbar wäre. Im Fall von Halbwachs ist es eigentlich erstaunlich, daß ihm die prekäre Privilegierung seiner Zeit entging. Denn schon die Verlustanzeige, die Marcel Prousts Titel beinhaltet, weist zumindest in ihrem historischen Aspekt darauf hin, daß der Verlust, der eine scharfe Bruchlinie zwischen Gestern und Damals setzt, durch das Medium der Literatur- wie auch der Titel des letzten Buches sinnfällig macht- kompensiert und rückgängig gemacht wird. Elias Canetti hat das Schriftsteller als den Tod-Feind, den Feind des Todes, bestimmt, das mag ganz generell seine Gültigkeit besitzen. Im Fall des autobiographischen Narrativs meint es aber - und derlei "Rettung" ist verfänglich in ihrem tröstend- beschwichtigendem Gestus - die symbolische Rettung des real unwiederbringlich Verlorenen. So spiegelt die Rettung des Kaisers in Roths *Radetzky marsch* die symbolische Rettung der kaiserlichen Epoche und damit auch der Zeit der eigenen Kindheit.

### III. Das letzte Jahr: 1913

Robert Musil ist jener Autor aus diesem Erinnerungskomplex, der sich dieser Gefahr stets bewußt ist und dessen scharfe Beobachtung immer wieder die erinnerungslogische Nostalgisierung unterläuft. Pointiert gesprochen, ist sein Werk zunächst aus nicht als sinnstiftendes literarisches Rettungswerk der verlorenen Zeit konzipiert, sondern als eine Zeitdiagnose der Moderne, die ihr historisches Material aus den symbolischen Beständen der Monarchie bezieht. Aber die unbarmherzige Logik, die dem Zeitlichen inhärent ist,

verwandelt das Buch unaufhörlich in den Typus einer Suchgeschichte, die noch einmal eine untergegangene Epoche und ihre Prototypen ins Licht rückt. Das läßt übrigens ganz schön an einer Figur wie dem Grafen Leinsdorf verdeutlichen, der mit fortschreitender Dauer –trotz oder gerade wegen seiner Antiquiertheit- zum historischen Sympathieträger wird, weil er, anders als Ulrich aber doch an einem entscheidenden Punkt ähnlich wie dieser- die Haltlosigkeit und Gefährlichkeit der realen und symbolischen Weltverbesserer durchschaut.

Sich die zeitlichen Strukturen und Bezüge zu vergegenwärtigen, ist aufschlußreich. Diese sind im Hinblick auf die erzählte und erinnerte Zeit eindeutig durch das erste Kapitel gesetzt: "Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913."<sup>30</sup> Es lohnt sich darüber nachzudenken, warum im Roman dieser Zeitpunkt gewählt wurde. Ein Grund sticht in die Augen: dieses Jahr ist das Jahr, bevor der Krieg ausbrechen wird, und mit dem Kriegsausbruch sollte der Roman auch enden: denn er ist die im Doppelsinn "zündende" Idee, die der Parallelaktion immer gefehlt hat und die durch die immer gewichtigere Präsenz des Industriemoguls Arnheim und des Generals Stumm von Bordwehr vorbereitet wird. Aber diese Zeitwahl - der letzte friedliche Sommer vor der Katastrophe, die sich vielleicht auch in der Unglückszahl 13 ankündigt - setzt eine erzählstrategische Konzeption voraus und zugleich in Gang: denn ohne daß es explizit gemacht würde, ist doch ein heimliches Einverständnis in diese narrative Rhetorik eingeschlossen: der unscheinbare Erzähler und der Leser wissen bereits, wie die Geschichte ausgehen wird, nämlich katastrophal. Demgegenüber sind die Figuren im Roman mehr oder minder ahnungslos. Der Typologie Northrop Fries entsprechend<sup>31</sup> befinden wir uns in der ironischen Situation, in der der Leser den Helden an Weltwissen überlegen ist, wobei natürlich eine gewisse Hierarchie unübersehbar ist: Skeptiker wie Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, schneiden vor dem Hintergrund der späteren Ereignisse als die glühende Idealistin Diotima.

Während die erzählte Zeit als das letzte Jahr vor der Katastrophe benannt ist, bleibt die Erzählzeit unbestimmt. Damit der Roman funktioniert ist es indes

---

<sup>30</sup> MoE, S. 9.

<sup>31</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton :PUP 1957, S. 33f.

notwendig, daß sie auf 1918+ festgelegt ist. Tatsächlich beginnt Musil die ersten Arbeiten am Roman im Jahr 1919. Obschon die Schilderung des Großstadtlebens und die Statistiken zu Eingang des Romans aus der Ebene der Erzählzeit herrühren, schafft der erzählerische Duktus am Anfang mit der Wahl des Imperfekts und jenen bewußt eingesetzten retrospektiven Einlagen genug freie Zeit für den Akt des Schreibens verändert aber gleichwohl die Lesart des Romans, der mehr und mehr zum Erinnerungsmonument wird. Je länger der Schreibprozeß dauert, um so mehr erhöht sich der Druck, die ganze Geschichte von ganz vorn neu zu erzählen, weil sich der Standort des Erzählers verschoben hat.

Das Jahr 1913 könnte aber auch gewählt sein, weil der Akt der Sozialisation abgeschlossen ist und sich der Vater, der ähnlich absent ist wie der *pater patriarum*, nur schriftlich anwesend ist, als eine Stimme, die den erwachsen-unerwachsenen Sohn, der alle Schritte für seine gesellschaftliche Sozialisation unternommen hat und doch in innerer Rollendistanz verharrt<sup>32</sup>, mahnt. Parallel dazu auch die Abwesenheit der Mutter, und zwar auf beiden Ebenen: der politischen wie der privaten. Der Mann ohne Eigenschaft leistet der väterlichen Aufforderung, in den Kreis der patriotischen Projekteure, auch ohne weiteres Folge, ohne jedoch vom Sinn der Parallelaktion je wirklich überzeugt zu sein. Nur so erklärt sich die narrative Rhetorik des Textes, die Stimme des Erzählers und den Fokus der Hauptfigur aufeinander bezieht<sup>33</sup>. Aus der Perspektive des teilnehmenden Beobachters läßt sich distanziert und doch vor Ort berichten. Erst im Fall des Testaments erweist sich Ulrich - und auch nur wegen der energischen Intervention der plötzlich auftauchenden Schwester- als unfolgsamer Sohn seines Vaters. Der Protagonist des Romans ist also wie sein manifester Autor - im Unterschied zu Autoren wie Roth und Doderer – zum Zeitpunkt erzählten, d. erinnerten Zeit bereits erwachsen. Dem entspricht die mnemotechnisch wichtige Tatsache, daß das Ende der Adoleszenz und das Ende der Monarchie im Falle Musils nicht zusammenfallen.

---

<sup>32</sup> Wobei Ulrich sich auf Nietzsche beruft, der empfohlen habe, “um der Freiheit des Inneren willen gewisse äußere Regeln zu achten”: MoE, S. 794f

<sup>33</sup> Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2<sup>nd</sup> edition, Toronto: TUP 1997, S. 142- 160.

Im Hinblick auf das Gesamtwerk und auf die Biographie des Autors lassen sich Mutmaßungen anstellen, warum 1913 als erzählte Zeit gewählt wurde. Ein Blick in das veröffentlichte Werk Musils macht deutlich, welche bemerkenswerte Wende Musil um diese Zeit vollzogen hat, eine Wende hin zu den großen panoramischen Fragen von Kultur, Geschichte und Politik. Das frühe Prosawerk *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* steht unter dem Vorzeichen erzählter Jugend und läßt höchst indirekt die Welt der Monarchie anklingen, etwa in den Herkunftsmilieus der Prostituierten, in der spezifischen Atmosphäre des Internats und der Topographie des Bahnhofs, der eine Richtung markiert: "Eine kleine Station, die nach Rußland führt."<sup>34</sup> Im Frühwerk ist Musil peinlich darauf bedacht, Literatur - in Konkurrenz zu den aufstrebenden Psychowissenschaften - als Medium minutiöser Detailbeobachtung von seelischen Regungen und Konditionierungen einzusetzen. Das gilt im übrigen auch für die beiden 1908 fertiggestellten Frauenstudien (*Die Versuchung der stillen Veronika* sowie *Die Vollendung der Liebe*), die einen ganz ähnlichen exemplarischen und experimentellen Charakter besitzen. Aus Sicht des Autors besteht nach dem *Törleß* kein Bedarf, Kindheitserinnerungen in derart forciert Form fortzuschreiben. Es gibt zwar im späteren *opus magnum* durchaus solche Reminiszenzen, die noch dem impressionistischen Geist Prousts und auch Maeterlincks - die Abwendung von dem belgischen Postromantiker ist übrigens ein wichtiges Indiz für meine These von einer literarischen Wende Musils. Denn diese Erinnerungen an eine verlorene Zeit sind fortan in einen völlig neuen kulturellen Kontext gestellt, erfolgen aus einem kulturell, geschichtlich und politisch erweiterten Bezugsrahmen. Zu diesen Erinnerungen gehören die Figur des Jugendfreundes Walthers und seiner Frau Clarisse, "dieses halbe Kind mit seiner Feuersbrunst des Glaubens an die Zukunft von uns dreien"<sup>35</sup> die Figur der Tante Janes<sup>36</sup>, "die vergessene Schwester"<sup>37</sup> und die gemeinsame Kindheit, Ulrichs Rückblicke auf seine gescheiterte intellektuelle Karriere und sie sich daraus ergebenden *querelles* mit dem abwesenden Vater, vor allem

---

<sup>34</sup> Robert Musil, MP; 7.

<sup>35</sup> MoE, S. 54.

<sup>36</sup> MoE, S. 453- 459.

<sup>37</sup> MoE, S. 671.

aber *Die vergessene, überaus wichtige Geschichte mit der Frau des Majors*<sup>38</sup>. All diese Episoden haben den Sinn, als kleine Fluchten gegenweltlichkeit zu begründen zur offiziellen gesellschaftliche Bühne des Lebens, die durch das Umfeld der Parallelaktion gleichsam allegorisch abgesteckt ist: Leidenschaft, *unio mystica*, Wahn, Inzest. Sie thematisieren die Frage, wie sich unter historisch >ver- rückten< Verhältnissen den eigenen intellektuellen und emotionalen Ansprüchen gemäß leben läßt, die Ulrich einmal scherzhaft bei einer Sitzung der Parallelaktion vorträgt: als Forderung nach Generalrevision und Gesamtbilanz des einzelnen wie der gesamten Kultur.

In gewisser Weise läßt sich Ulrich als der in die Jahre gekommene Protagonist des ersten Romans, *Törleß*, lesen. In dieser soziokulturellen Lesart ergibt das ein Bild von Sozialisation, das für die Schicht, der Musil angehörte, nicht untypisch war: Internat, Militär und Bordell bilden dabei die tragenden Säulen männlicher Sozialisation, an die sich Schule und Beruf anschließen. Wenn *Der Mann ohne Eigenschaften* im reifen Sommer des Jahres 1913 einsetzt und sich nur hin und wieder retrospektive Rast gönnt (im Hinblick auf die Jugendliebe, auf die Schwester und auf die Militär- und Studienzeit), dann auch deswegen, um sich auf einen zentralen Zeitpunkt zu beziehen, auf den hin der Autor sich selbst neu orientiert hat. In *nuce* enthalten die beiden veröffentlichten Essays *Politik in Österreich* (Dezember 1912) sowie *Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes. Ein Fragment* (November 1913) bereits all jenen Motive, die für den unvollendeten epochalen Roman zentral bleiben werden: nicht zuletzt etwa geht es um die innere Unentschlossenheit, der Musil mit der Selbstbeschreibung als eines "konservativen Anarchisten" eine höchst paradoxe Konfiguration geschaffen, die er für symptomatisch und prototypisch hielt, weshalb er sich selbst als eine im durchaus ironischen Sinn für eine repräsentative Figur der Epoche halten mußte, die aristokratischen Gestus mit Außenseitertum verbindet:

Ich habe mich nie für Politik interessiert. Der politisierende Mensch, Abgeordneter oder Minister, erschien mir wie ein Diensthote in meinem Haus, für die gleichgültigen Dinge des Lebens zu sorgen hat; daß der Staub nicht zu hoch liegt und daß das Essen zur Zeit fertig sei. Er erfüllt seine Pflicht so

---

<sup>38</sup> MoE, S. 120-126.

schlecht wie alle Dienstboten, aber solange es angeht, mischt man sich nicht ein. Las ich zuweilen Programme einer politischen Partei oder die Reden des Parlaments, so wurde ich in der Ansicht nur bestärkt, daß es sich hier um eine ganz untergeordnete menschliche Tätigkeit handle, der nicht im geringsten erlaubt werden dürfte uns innerlich zu bewegen. Ganz zugrunde lag allem dem aber ein altes Vorurteil, das ich hatte. Ich weiß nicht, wann ich es erwarb und welchen Namen ich ihm geben soll. Mir gefiel unsere Welt. Die Armen leiden; in tausend Schatten bilden sie eine Kette von mir abwärts zum Tier. Und eigentlich am Tier vorbei, noch weiter abwärts, denn keine Tierart lebt unter so untierischen Bedingungen wie manche Menschen unmenschlich leben. Und die Reichen gefielen mir wegen ihrer Unfähigkeit ihren Reichtum seelisch bedeutsam auszunützen, wodurch sie so komisch sind wie jene Insekten, die in der Luft schillern und in der Nähe betrachtet, ein haariges, blödes Säckchen von Leib haben und dünnes, armes Stengelchen von Nerv darin.<sup>39</sup>

In den Ritzen dieser widersprüchlichen und einigermaßen sinnlosen Welt ohne Richtung und Ziel gibt es den Sonderbeobachter, den konservativen Anarchisten. Er ist konservativ, weil sein äußeres Verhalten im Einklang mit der bestehenden Ordnung steht und er nicht an eine prinzipielle Veränderung zu glauben vermag, und er ist anarchistisch, weil er keiner der Legitimationen von Macht und Herrschaft, die sich Menschen anmaßen, glaubt und diese durch seine Dekonstruktivkraft unterminiert. Aber immerhin bezieht sich der selbstbezügliche Artikel auf einen Anderen, die Person, die man früher war, vor diesen Reflexionen. So spaltet schon dieser Text Identität, indem er einen Zeitbruch vornimmt: jene Spaltung, die auch in der unaufhebbaren Kluft zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zum Tragen kommt. Die Verbindungslinien, die zwischen ihnen bestehen, konturiert das, was wir heute recht aufgeregt Identität nennen.

Könnte sich das Jahr 1913 nicht auf jenen unpolitischen Sonderbeobachter beziehen, der die Menschen wie Insekten sieht, angeregt, aber gleichmütig, und der zugleich sich selbst bespiegelt und zu seinem Erstaunen

---

<sup>39</sup> MoE, S. 1010.

herausfindet, daß er selbst ein interessantes Exemplar einer vorübergehenden Zeit ist, ein Mensch etwa, der das Heraufkommen der Demokratie als unvermeidlich ansieht: weder als besonders erschreckend noch als besonders anziehend, sondern einfach als historischer unvermeidlicher Vollzug eines politischen Projekts. Die Strenge der Selbstreflexion gebietet es, sich selbst, diesen haltlosen Menschen selbst unvoreingenommen und leidenschaftslos als ein "Geschöpf der Demokratie" zu erblicken. Das retrospektive Selbstbild, das viele Züge Ulrichs antizipiert, ist spiegelbildlich zu jenem eigentümlichen Gebilde, das die Folie für Musils kulturellen Befunde abgibt:

Es liegt etwas Unheimliches in diesem hartnäckigen Rhythmus ohne Melodie, ohne Worte, ohne Gefühl. Es muß irgendwo in diesem Staat ein Geheimnis stecken, eine Idee. Aber sie ist nicht festzustellen. Es ist nicht die Idee des Staates, nicht die dynastische Idee, nicht die einer kulturellen Symbiose verschiedener Völker (Österreich könnte ein Weltexperiment sein), wahrscheinlich ist das Ganze wirklich nur die Bewegung zufolge Mangels einer treibenden Idee, wie das Torkeln eines Radfahrers, der nicht vorwärttritt.<sup>40</sup>

Es gibt nichts Geheimnisvolleres als die unheimliche Leere des Geheimnislosen. Was Musil 1913 prospektiv auf den späteren Roman hin unternimmt, ist die Ausweitung seines methodischen Sensoriums, seiner Psychologie mit literarischen Mitteln, auf große kulturelle Gebilde. Er dringt mit seiner künstlichen Figur Ulrich in die Innenräume der Macht ein, um ihre innere Brüchigkeit zu erweisen. Noch bevor sie untergegangen ist, besteht sie nur als eine Ansammlung "unausgefüllter Räume"<sup>41</sup>, als eine Welt ohne zwingende Realität. Die symbolische Implosion geht der realen voran: ein staatliches Gebilde kann auf einige Zeit ohne hinlänglichen Grund existieren, wenn es keiner bemerkt, sogar sehr lange. Die Voraussetzung für den Roman sind also schon vor dem Ersten Weltkrieg gelegt, von der Motivlage bis zum epistemologischen Ausgangspunkt, wie er sich in der Erzählform und der

---

<sup>40</sup> MP, 993.

<sup>41</sup> ebd.

Fokusbildung des Romans niederschlagen wird: Unwirklichkeit des literarischen Untersuchungsgegenstands und unbeteiligter Gleichmut. Die besondere Unwirklichkeit des unheimlichen Staates, die mit den spannenden Krisenlagen exponierter Individualität korrespondiert, läßt schon bei Lebzeiten dessen Archäologie sichtbar werden und die innere Freiheit des Gleichmütigen ist jener Blick, mit dem sie korrespondiert. Die Leere erzeugt symbolische Wirbel und läßt ideologische Pfauenräder sichtbar werden. Musil sieht die österreichische Kultur fast ausschließlich vor diesem Hintergrund, und was die Anstrengungen als der modernen Symbolfabrikanten so lächerlich erscheinen läßt, ist, daß sie in ihrer Gewichtigkeit nicht die Bodenlosigkeit wahrnehmen, auf der sie agieren.

#### **IV. Massenwahn- Herr und Knecht**

Kulturtheoretisch relevant mag der Leser Musils Befunde im Roman und an seinen Rändern insofern finden, als die Erzählung des Untergangs des österreichischen Imperiums eingebettet ist in die Geschichte eines kulturellen Zerfallsprozesses, der bereits in einem frühen Kapitel, genau dem 16. *Eine geheime Zeitkrankheit*<sup>42</sup> thematisiert wird. Der Erzähler, der wenigstens zu Anfang mit Ulrich in die Welt des Romans blickt, nähert sich seinem Befund sehr vorsichtig und indirekt, weil es sich bei diesen kulturellen Stimmungen um etwas sehr schwer Greifbares handelt, das sich nur mit Metaphern und Vergleichen umschreiben läßt:

Etwa Unwägbares. Ein Vorzeichen. Eine Illusion. Wie wenn ein Magnet die Eisenspäne losläßt und sie wieder durcheinandergeraten. Wie wenn Fäden aus einem Knäuel herausfallen. Wie wenn ein Zug sich gelockert hat. Wie wenn ein Orchester falsch zu spielen anfängt.<sup>43</sup>

Was hier beschrieben und aus der gemeinsamen Erinnerung der Jugendfreunde an eine glänzende Zukunft wahrgenommen wird, ist die letztendlich dramatische Veränderung der angestammten symbolischen Ordnung am Vortag der weltpolitischen Katastrophe. All diese Bilder

---

<sup>42</sup> MoE, S. 56- 60.

<sup>43</sup> Moe, 57 f.

beschreiben die unsichtbaren Prozesse, der Dezentrierung und des Zerfall verbindlicher Ordnungsgefüge, in Metaphern der physikalischen Ordnung, der musikalischen Aufführung, des Gewebes. Es ließe sich geradezu behaupten, daß Musils Roman den grandiosen Versuch darstellt, selbst ein Magnetfeld zu schaffen, das die Eisenspäne physikalisch ordnet und wenigstens im utopischen Feld des Romans den Zerfall der symbolischen Formen<sup>44</sup> in einer durchaus konsistenten Form beschreibt. Als Symptome der neuen Haltlosigkeit, die die alte Kultur und ihre symbolischen Bestände durchdringt und zersetzt, konfigurieren “Menschen, die früher bloß an der Spitze kleiner Sekten gestanden haben”<sup>45</sup>, Bilder des Sports, der den Triumph moderner Massenkultur ankündigt, der Motorradfahrer mit dem “Ernst eines brüllenden Kindes”, das strumpfbandentblößte Bein einer berühmten Tennisspielerin oder das massierte “Frauenfleisch” einer Schwimmerin, als “wäre” es “enthäutet und hinge auf einem Haken”.<sup>46</sup>

Der eigenschaftslose Athletiker Ulrich ist dabei, und das macht die Ambivalenz des Romans aus, Teil dieser geheimnisvollen Zeitkrankheit; das betrifft übrigens auch den respektlosen Blick auf die Nacktheit des sexualisierten Körper, der, wie Pierre Bourdieu meint, im Gefolge des neuzeitlichen Rationalismus selbst zum Beobachtungsgegenstand wird<sup>47</sup> und den Ulrich durch den fiktiven Blick des Kirchenvaters Thomas von Aquino in Augenschein nimmt, um den Bruch herauszustreichen, der mit solchen Bildern vollzogen wird. Ein weiteres Symptom der Krise der alten patriarchalen symbolischen Ordnung ist das Auftauchen eines neuen gesellschaftlichen Phänomens: der vornehmlich nationalen Masse, die mehrmals als Störenfried und Gegner der Parallelaktion auftritt, zuletzt, wenn Leinsdorf sich zu einer Visite in die Stadt B. begibt, aus der auch Ulrich herkommt. Die Masse wird bei Broch wie Musil zum Krisensymptom, das General Stumm von Bordwehr, dem im Roman die Perspektive ungeschminkter Offenheit zukommt, auf das Fehlen von ultimativer Autorität

---

<sup>44</sup> Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil: Die Sprache, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 1- 52.

<sup>45</sup> MoE, S. 57.

<sup>46</sup> MoE, S. 59.

<sup>47</sup> Vgl. Anm. 9.

zurückführt. Damit solche umtriebigen und irrationalen Massen nicht entstehen, „braucht die Menschheit ja auch eine starke Führung.“<sup>48</sup>

Das Pech ist nur, daß die Möglichkeit solcher Lenkung im symbolischen Bereich abhanden gekommen ist. Insofern vertritt der General in der historischen Langzeitperspektive eine weniger realistische Perspektive als Ulrich und Leinsdorf, dessen Realpolitik des Lavierens von den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten ausgeht und der weder an die Erlösung noch an eine praktisch- militärische Ordnung glaubt, die dem General vorschwebt.

Musils Sichtweise der modernen Kultur stimmt im Kern mit der Brochs überein, wie er sie am Beispiel der in Deutschland angesiedelten „Schlafwandler- Trilogie“ und in seiner *Massenwahntheorie* vorführt. Und auch in Brochs Romanen fehlen nicht- auf einem durchschnittlichen , nicht-intellektuellen Ebene - die desorientierten Menschen: der „romantische Offizier Pasenow, der am Konflikt zwischen individuellen Wünschen und den Geboten gesellschaftlicher „Uniform“ zerbricht, der hilflose rebellische Anarchist Esch, der als Mitglied einer Sekte endet, und der sachliche Huguenau, der vom allgemeinen Werteverfall und von der zunehmenden Bedeutungslosigkeit der Welt triumphiert. Werteverfall meint dabei, weit über ein moralisches Urteil hinaus, das Unvermögen einer Gesellschaft, symbolische Formen zu schaffen, die Ordnung, Orientierung und Welthaftigkeit ermöglichen, das, was Broch etwas sperrig als „Irrationalerweiterung“ bezeichnet.<sup>49</sup> Diese „Werte“, die Broch wie übrigens auch Cassirer im Sinn hat, sind symbolische Formen der Aneignung, die es dem Menschen erst gestatten, in der Welt zu sein und eine Welt zu haben. Die Panik, die am Ende auch die Menschen in Musils Roman ergreift, ist eine Reaktionsbildung auf den Verlust einer Kultur, symbolische Formen auszubilden. Beide Autoren folgen, ganz unabhängig von ihrem intellektuellen Temperament und ihren ästhetischen Präferenzen, einem großen Narrativ: der Geschichte vom Untergang einer Kultur. Daß beide eifrige Leser von

---

<sup>48</sup> MoE, S. 1020

<sup>49</sup> Hermann Broch, *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik*, in: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. Von Paul Michael Lützeler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, Bd. 1, S. 14:

Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* gewesen sind, spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle. Es ist die narrative Matrix, die in der Kultur ihrer Zeit verfügbar und allseits präsent war.

Auch Musils Ironie kann nicht verdecken, daß dieses Narrativ einen exklusiven und überlegenen Erzähler benötigt, dem das Glück der Übersicht in turbulenten, unübersichtlichen Zeiten zufällt.

Der kulturelle Befund einer aus den Fugen geratenen Kultur konvergiert mit dem Zustand eines Imperiums, das geheimnisvoll leer in seinem inneren Bestand ist und das nicht über jenen heroisch-melancholischen Gründungsmythos verfügt, den Roth ihm in retrospektiver Erinnerung (warum man soll Geschichte nicht erfinden? heißt es einmal bei Musil) angedichtet hat.

Es läßt sich nun zeigen, daß der Nationalismus übrigens ebenso wie Sozialismus, Pazifismus als hypertrophe, panische Reaktionsbildungen auf die "geheimnisvolle Zeitkrankheit" gesehen wird, auf den dreifachen Mangel; den Mangel an Charakter auf der individuellen Ebene, den Mangel an Zusammenhalt auf der politischen Ebene, und als Mittellage und umfassende Disposition: den Mangel an Kohäsion auf der symbolisch-kulturellen Ebene. Der Nationalismus wird, etwa in dem Kapitel 108 *Die unerlösten Nationen und die Wortgruppe Erlösen* in die Reihe der säkularen Erlösungsreligionen angesehen, die im Kontrast zu den kosmopolitischen Idealen der Parallelaktion über ein wirkungsmächtiges symbolisches Arsenal verfügen, der Zeitkrankheit auf allen drei Ebenen zu begegnen. So erklärt der Ordnungsfanatiker General Stumm von Bordwehr, eine im Musilschen Figurenensemble eher unterbelichtete und unterschätzte Figur, der sich – die Erzählperspektive ist, wie so oft im Roman verschliffen - Gedanken über die Unruhe der geistigen Menschen macht:

So waren sie schließlich überzeugt, daß die Zeit, in der sie lebten, zur seelischen Unfruchtbarkeit bestimmt sei und nur durch ein besonderes

---

gemeint ist offenkundig die symbolische Bearbeitung des Irrationalen (Bedürfnisse, Begehren) durch die Kunst.

Ereignis oder einen ganz besonderen Menschen erlöst werden könne. Auf diese Weise entstand damals unter den sogenannten geistigen Menschen die Beliebtheit der Wortgruppe Erlösung. Man war überzeugt, daß es nicht mehr weitergehe, wenn nicht bald ein Messias komme. Das war je nachdem ein Messias der Medizin, der die Heilkunde von den gelehrten Untersuchungen erlösen sollte, während deren die Menschen ohne Hilfe krank wurden und sterben; oder ein Messias der Dichtung, der imstande sein sollte, ein Drama zu schreiben, das Millionen Menschen in die Theater reißen und dabei von voraussetzungslosester geistiger Hoheit sein sollte: und außer dieser Überzeugung [...] gab es natürlich auch noch das einfache und in jeder Weise unzerfaserte Verlangen nach einem Messias der starken Hand für das Ganze. So war es eine recht messianische Zeit, die damals kurz vor dem großen Kriege, und wenn selbst ganze Nationen erlöst werden wollten, so bedeutet das eigentlich nichts Besonderes und Ungewöhnliches.<sup>50</sup>

Beinahe unbemerkt ist die synchrone Stimme des Generals von der Stimme des nachzeitigen Erzählers substituiert worden. Während Graf Leinsdorf ebenso wie Ulrich nicht an eine rettende Idee glaubt, traut sich der General durchaus zu, Ordnung in die Welt zu bringen.

Die Parallelaktion, die trotz realer historischer Vorbilder ein ins Gleichnishafte überhöhter *fake*, ist genau in diesem Mittelbereich angesiedelt. Sie ist, Zentrum einer höchst durchkalkulierten epischen Architektur, als ein kulturelle Rettungswerk installiert, das zugleich – vergeblich - die ins Rutschen geratenen politischen Gegebenheiten stabilisieren soll. Aber zu ihrem widersinnigen Effekt gehört, daß sie befördert, was sie verhindern soll. Dadurch, daß sie die symbolischen Formen zum Thema macht, kommen die auseinanderstrebenden nationalen Interessen lagen und die Diffusion der kulturellen Werte recht eigentlich erst zum Vorschein.

## V. Symbolische Macht

---

<sup>50</sup> MoE, S. 520.

Der wirklich oder auch nur scheinbar arglose General, der neben Arnheim immer mehr die Fäden der Parallelaktion zieht, stößt in seiner Not, die Zeit zu verstehen, die er mit seinen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen teilt, auch auf Freud und Marx. Die doppelte satirische Absicht, die sich sowohl gegen Marx und Freud als auch gegen die mechanische Systematik der Wissensaneignung durch den General richtet (womit Musils Essaysismus wie aller Essayismus zuvor die Feindschaft gegen den Logozentrismus des Systems erneuert), darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Roman selbst so etwas wie einen ökonomischen Unterbau hat. Dieser wird sichtbar, wenn die ökonomischen Motive Arnheims und des Generals freigelegt werden, sich an der Parallelaktion zu beteiligen: während er zärtlich mit Diotima über Ideale und moderne Liebe parliert, wird um Ölfelder in Galizien (warum eigentlich Galizien?), um Truppenaufmarschpläne und Armeelieferungen verhandelt und gestritten.

Aber das ist im Kontext des Romans ein wenn auch für die Pervertierung der Parallelaktion wichtiges Detail am Rande. Viel entscheidender ist, daß die Ordnung, die da korrodiert, eine herrschaftlich verbürgte ist. Herrschaft läßt sich nämlich daran bemessen, wie es ihr gelingt, Ordnung zu schaffen und durchzusetzen, auch symbolische. In den Begriff der Ordnung ist von vornherein das Moment der Macht eingeschrieben, wie der General unverblümt feststellt: der Zusammenbruch der symbolischen Ordnung und der Untergang der zuweilen matt in Glanz und Eleganz erstrahlenden spätpatriarchalen Gesellschaft sind zwei Seiten ein und derselben Medaille. Symptomatisch dafür ist auch die unwillige Reaktion des Grafen Leinsdorf auf die tschechischen und die deutschnationalen Nationalisten, die für ihn kaum mehr sind als ungezogene und unreife Kinder, die nichts von der Welt verstehen (das ist übrigens auch, zuweilen ins Sarkastische gesteigert, die Manier, mit der Ulrich in der Auseinandersetzung mit Gerdas deutschvölkisch-messianischen Freunden verfährt). So steht dem Nationalismus des Volkes – was übrigens auch Roth nicht leugnet - stets der Kosmopolitismus des und der Herrn gegenüber.<sup>51</sup> Im Kapitel 120 *Die Parallelaktion erregt Aufruhr* sowie

---

<sup>51</sup> Joseph Roth, Die Büste des Kaisers, in: Ders., Leviathan. Erzählungen, München: dtv 1976, S. 120-139.

im späteren Kapitel 49 aus dem Nachlaß<sup>52</sup> werden der Leser und die Protagonisten des Romans, Leinsdorf und Ulrich, mit der Epiphanie der Massen konfrontiert, die gegen die Parallelaktion, die immer einer Seite unpatriotisch erscheinen muß. Leinsdorfs Reaktion verkörpert die Würde des Herrn, der um die "Einheit von Besitz und Bildung"- einem durchgängigen Stichwort im Roman- weiß:

"Die Rache des Volks! sagte Graf Leinsdorf, der einen Augenblick hinter Ulrich getreten war, mit großem Ernst, als ob das ein so feststehendes Wort wäre wie das tägliche Brot. "Aber was schreien sie eigentlich? Ich kann es bei dem Lärm nicht verstehen."<sup>53</sup>

Das ist der kultivierte Ekel vor dem schlechten Benehmen des Kollektivs, den später auch jene Intellektuelle pflegen werden, die vom noblen Habitus des Adels fasziniert sind. Die zweite Reaktion, die an die Verachtung der Masse anschließt, ist eine Machtphantasie:

Er sah in die dunkle Bewegung unter dem Fenster, und eine Erinnerung an seine Offizierszeit erfüllte ihn mit Verachtung, denn er sagte zu sich: "Mit einer Kompagnie Soldaten würde man diesen Platz leerfegen!"<sup>54</sup>

Entscheidend ist aber, daß gerade diese Gewaltlösung ausgeschlossen ist; es bleibt nur die Möglichkeit, sich realpolitisch durch die sich gegenseitig neutralisierenden nationalistisch aufgewühlten Massen durchzulavieren. Ekel, Verachtung und Haltung, sind drei Kardinaltugenden, die im Falle bedrohter Herrschaft angezeigt sind:

"Ich muß hier ausharren, um dieser Empörung die Stirne zu bieten," begann Se. Erlaucht "darum kann ich nicht fort! Aber sie müßten eigentlich so schnell wie möglich zu ihrer Kusine gehen, ehe sie noch über die Vorgänge erschrickt und vielleicht einem unserer Journalisten eine Äußerung gibt, die augenblicklich nicht am Platze ist."<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> MoE, S. 1120, S. 1867.

<sup>53</sup> MoE, S. 629.

<sup>54</sup> ebd.

So geht der Mangel an symbolischer Ordnung unweigerlich mit dem Zerfall der paternalistischen Herrschaftsformen her, die in einer komplizierten Diplomatie die ethnischen Antagonismen auszubalancieren trachten, weil die Verbote, das traditionelle Machtwort des Vaters gegenüber unmanierlich-kindlichen Untertanen, sich zunehmend als unwirksam, ja sogar als schädlich und gefährlich herausstellt.

Wie sehr Musils Roman dem Thema der symbolischen Formen eine fast materialistische Unterlage gibt, zeigt sich auch an dem allegorischen Paar Diotima/Arnheim. Während Diotima das geschönte Selbstbild der Austria verkörpert, leiht Arnheim einer ebenso stilisierten borussischen Eigen- und Innenansicht seine Gestalt, die indes durch die ironische Stimme des Erzählers und den Blick Ulrichs gebrochen werden. Beiden sind, Anleihe aus dem Theater und der Oper des späten 18. Jahrhunderts, ein Dienerpaar zugeordnet, das auf die unterschiedliche Herrschaftslogik des Wilhelminischen Kaiserreiches und der Donaumonarchie verweist. Rahel, die dankbare Dienerin, die die ausrangierte (Unter-)Wäsche der Herrin tragen darf, ist das ostjüdische Kind aus der innereuropäischen Peripherie der Monarchie, während Soliman, trotz der Allusionen aus der österreichischen Geschichte, dem Wilhelminischen Magnaten und Schöngeist Arnheim zugeordnet ist, der ein Reich mit weitgespannten Ambitionen repräsentiert, das sich in seinem Wunsch nach einem Platz an der Sonne auch Ländereien gesichert hat<sup>55</sup>, aus denen die Solimans kommen, die zum Exerzierfeld eines humanistisch- imperialistischen Zivilisationsdiskurses und -narrativs werden: Untertanen, die so unmündig sind wie Kinder, Ordnung beibringen, reale und symbolische. Arnheims sublimes, assimiliertes Westjudentum wiederum steht mit dem Ostjudentum Rahels in einem benennbaren, mit dem humanistischen Imperialismus verwandten Gegensatz: Zivilisation und Unterentwicklung. Gewiß, Musil hat mit dem erfolgreichen jüdischen Geldmenschen und Schöngeist Arnheim eine im Nachhinein nicht unproblematische Figur geschaffen, obschon ihm eine antisemitische Intention fernlag. Indem sein Roman aber die realen Machtverhältnisse nicht vergißt, beschreibt das

---

<sup>55</sup> MoE, S. 633.

<sup>56</sup> Alexander Honold, Oliver Simons (Hg.), Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden, Tübingen und Basel: 2002.

ironische Gleichnis von der Parallelaktion und ihrem fatalen Ende ein Dilemma, das bei den meisten anderen Autoren, die literarische Erinnerungsarbeit an der Monarchie betrieben, ausgespart geblieben ist: Zur "unmöglichen" Konstruktion der 1866 aus dem deutschen Herrschaftsbereich ausgeschlossenen Monarchie gehört nämlich, daß dieses Staatsgebilde politisch, ökonomisch und militärisch in hohem Maße vom Deutschen Reich abhängig war, herabgestuft auf eine Souveränität zweiter Klasse. Diejenigen, die die Rahels beherrschen, müssen sich den Auftritt jener gefallen lassen, die erstere als Adjutanten ihrer weltherrschaftlichen Pläne zu gebrauchen wissen und die die Solimans als kostbare Besitztümer dieser Ambitionen in ihrem Troß führen. Ohne daß Musil Partei ergriffe für die Herrschenden, ist sein komplizierter Roman, der das lose und locker gewordene kulturelle Gewebe seiner Zeit durchleuchtet, ein Werk, das aus der Perspektive der Herrschenden geschrieben ist. Dabei ist noch einmal die zeitliche Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit durchschlagend: denn zum Zeitpunkt des Erzählens sind jene Protagonisten bereits des Großteils ihrer Macht ledig geworden, die sich in der erzählten Zeit auf kluge wie auf unkluge Weise zu erhalten trachten und die damit automatisch zu bitteren wie zu schmerzstillenden kulturellen Erinnerungen gerinnen.

Die umsichtige Realpolitik Leinsdorfs wie die Ordnungsideen des Generals oder Ulrichs zurückhaltende Skepsis vermögen gegen die Wucht der politischen und kulturellen Veränderungen nichts auszurichten. Der Leser weiß, daß die Massen die Oberhand behalten werden und daß ihre Siege die Niederlage einer Staatlichkeit bedeuten, die sich urplötzlich auf ein provinzielles Dasein zurückgeworfen sieht. Es ist dieser Schock, der jede literarische Erinnerungsarbeit an diesem Thema zur Gedächtnispolitik macht.