

Kai-Marcel Sicks

Vom Ende der Narration im Roman

Untersuchungen zu einem gattungspoetologischen
Paradigma der Zwischenkriegszeit

Diplomarbeit zur Erlangung des
Magistergrades der Philosophie aus der
Studienrichtung Deutsche Philologie eingereicht
an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen
Fakultät der Universität Wien

Wien 2002

„Die Leser sind gewöhnt, zu verlangen,
daß man ihnen vom Leben erzähle
und nicht vom Widerschein des Lebens
in den Köpfen der Literatur und der Menschen.“

*Robert Musil: Notizen zum
„Mann ohne Eigenschaften“ (1930/32)*

Inhalt

ERSTER TEIL: EINLEITUNG	5
1. <i>Untersuchungsgegenstand und Aufbau der Arbeit</i>	5
A. Fragestellungen	7
B. Methode und Gliederung	8
C. Forschungssituation	10
2. <i>Begriffsschwierigkeiten: Das Erzählen und die Moderne</i>	12
A. Zum Begriff des Erzählens: Pragmatische Annäherungen	12
B. Der Begriff der Moderne als interdisziplinäres Problem	15
ZWEITER TEIL: VORAUSSETZUNGEN	17
1. <i>Auf der Suche nach der verlorenen Totalität:</i>	
<i>Zur Funktion des Romans bei Hegel und Lukács</i>	17
2. <i>Kritik an Hegel und Antizipation der Narrationskritik: Die</i>	
<i>avantgardistischen Romanpoetiken Carl Einsteins und Alfred Döblins</i>	20
A. Carl Einsteins Konzept des „totalen“ Romans	20
B. Alfred Döblins frühe Romanpoetik und das „moderne Epos“	23
DRITTER TEIL: OTTO FLAKE UND DAS PROJEKT EINES	
„GEISTIGEN ROMANS“	29
1. <i>Die Romantheorie von 1918 bis 1922</i>	30
A. Argumente gegen die Narration	30
B. Der Aufbau des „geistigen Romans“	35
2. <i>Flakes Verhältnis zur romantheoretischen Tradition</i>	38
3. <i>Die „Stadt des Hirns“ als „geistiger Roman“?</i>	41
VIERTER TEIL: ROBERT MUSILS „ESSAYISTISCHER ROMAN“	
UND DIE UTOPIE DES „ANDEREN ZUSTANDS“	47
1. <i>Musils Romantheorie(n) zwischen 1927 und 1932</i>	49
A. Argumente gegen die Narration	49
a) <i>Romanexterne Poetik</i>	49

b) <i>Romaninterne Poetik</i>	51
c) <i>Ergebnisse</i>	60
B. Musils Konzept des „essayistischen Romans“ und die Utopie des „anderen Zustands“	61
a. <i>Romanexterne Poetik</i>	61
b. <i>Explizite romaninterne Poetik</i>	62
c. <i>Implizite Poetik des „Manns ohne Eigenschaften“</i>	65
d. <i>Ergebnisse</i>	69
2. <i>Musils Verhältnis zur romantheoretischen Tradition</i>	70
3. <i>Theorie und Praxis: „Der Mann ohne Eigenschaften“</i>	73
FÜNFTER TEIL: HERMANN BROCH UND DER „POLYHISTORISCHE ROMAN“	80
1. <i>Die Romantheorie zwischen 1930 und 1933</i>	81
A. Argumente gegen die Narration	81
B. Statt des „Geschichtel-Erzählens“: Die Theorie des polyhistorischen Romans	90
2. <i>Brochs Verhältnis zur romantheoretischen Tradition</i>	95
3. <i>„Die Schlafwandler“ als „polyhistorischer Roman“?</i>	98
SECHSTER TEIL: ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	105
1. <i>Ergebnisse: Kennzeichen des antinarrativen Paradigmas</i>	105
A. Gründe für die Ablehnung des Erzählens	105
B. Zur Funktion des Romans in der antinarrativen Poetik – Das Verhältnis zur gattungstheoretischen Tradition	107
C. Theorie und Praxis: Antinarrative Gattungspoetik als Theorie des „Romans des Diskurses“	109
2. <i>Ausblick: Weiterführende Romantheorien und Gegenpositionen</i>	111
A. Antinarrative Romankonzepte nach dem Zweiten Weltkrieg	111
B. Bestrebungen zur Restitution des Erzählens nach 1933	113
ANHANG: LITERATURVERZEICHNIS	116
DANKSAGUNG	127

Erster Teil: Einleitung

1. Untersuchungsgegenstand und Aufbau der Arbeit

Anfang 1922 erscheint in der *Neuen Bücherschau* eine Abhandlung des deutsch-französischen Romanciers Otto Flake, die sich mit Aufgaben und Struktur der seinerzeit längst populärsten Literaturgattung auseinandersetzt – ihr Titel: *Die Krise des Romans*.¹ Thomas Mann integriert das gleiche Schlagwort 1924 in einen romantheoretischen Aufsatz², und noch 1930 verfasst Robert Musil einen poetologischen Abriss unter derselben Überschrift.³ Die Übereinstimmung ist kein Zufall: Diagnosen der Erschöpfung des Romans sowie die Überzeugung, dass seine Sub- oder Restitution unumgänglich seien, bilden den zentralen Konsens der gattungstheoretischen Debatte, die in Deutschland und Österreich während der republikanischen Zwischenkriegszeit zwischen 1918 und 1933 geführt wird.

Dabei lassen sich drei Argumentationsansätze unterscheiden.⁴ Eine erste Auffassung hält die Romanform für prinzipiell überkommen und bemüht sich, alternative epische Genres zu etablieren. Die Vorschläge reichen von der Neuschöpfung epischer Dichtungen (Albrecht Schaeffer⁵) bis zur literarischen Aufwertung der Reportage (Egon Erwin Kisch⁶). Ideen dieser Art sind in der Geschichte der Romanpoetik nicht neu: Schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg hatten sich Autoren des *fin de siècle* verstärkt vom Roman ab- und anderen Prosagattungen zugewandt.

Die beiden anderen Entwürfe, die von der Krise des Romans sprechen, halten die Gattung noch nicht für grundsätzlich verloren. Der erste dieser Ansätze begründet die Erschöpfung der Gattung mit ihrer fehlenden Politisierung. Es ist kaum verwunderlich, dass sich in den entsprechenden Restitutionsversuchen die politischen Debatten der Weimarer bzw. Ersten Republik spiegeln: Auf der

¹ FLAKE 1922.

² MANN 1924b, S. 433.

³ MUSIL 1930.

⁴ Diese Einteilung ist freilich schematisch und dient nur einer ersten Orientierung – es steht außer Frage, dass sich jederzeit Romantheorien finden lassen, die entweder zwei Argumentationsmustern gleichzeitig zugeordnet werden können oder die sich außerhalb des von mir aufgezeigten Spektrums bewegen. Vgl. zum Folgenden SCHEUNEMANN 1975, S. 133f.

⁵ SCHAEFFER 1923.

⁶ KISCH 1926/27.

deutschnationalen Seite postuliert Erwin Guido Kolbenheyer die Vereinnahmung des Romans für das „überindividuelle[] Leben[] [d]es Volkes“⁷, im sozialistischen Lager sorgt sich Franz Carl Weiskopf um seine Proletarisierung.⁸ Selbst Thomas Mann und seine Bemühungen um die Errichtung einer „demokratische[n] Kunstform“⁹ lassen sich dem Versuch zur Politisierung der Gattung zuordnen. Gleichwohl ist auch diese Diskussion in der Geschichte der Romantheorie längst bekannt: Die Absicht, den Roman für politische Dienste einzuspannen, prägte schon die poetologische Debatte des Vormärz.¹⁰

Für den dritten Ansatz ist nicht so sehr die inhaltliche Botschaft des Romans relevant als vielmehr ein Aspekt seiner Form. Die Gattung gerät aus dieser Sicht in die Krise, weil ihre zentralen Strukturprinzipien den Erfordernissen der Zeit nicht mehr angemessen erscheinen – an oberster Stelle erfährt dabei das Erzählen eine radikale Ablehnung. Die Folgerungen aus der Distanznahme zum traditionellen Romangefüge und insbesondere zur Narration¹¹ zielen auf eine vollständige Reform des Romanaufbaus ab. Das Spektrum der „antinarrativen“ Argumentation erstreckt sich von der Romantheorie des bereits genannten Spätexpressionisten Otto Flake bis zur Gattungspoetik des Spätmodernisten Hermann Broch.

Diese Begründung der Romankrise bildet die entscheidende gattungspoetologische Innovation der Zwischenkriegszeit. Erstmals in der theoretischen Diskussion des Romans steht hier die Kategorie des Erzählens *an sich* im Mittelpunkt: Die Gattungspoetik, die seit dem 17. Jahrhundert stets gefragt hatte, *wie* der Roman erzählen möge, beschäftigt sich auf einmal mit dem Problem, *ob überhaupt* noch erzählt werden soll. Appliziert man die wissenschaftstheoretische Terminologie Thomas Samuel Kuhns¹² auf die Romantheorie – was allerdings eine semantische Modifikation zentraler Begrifflichkeiten mit einschließt¹³ –, so lässt sich hier von einem Paradigmenwechsel sprechen und der poetologische Ansatz, der auf

⁷ KOLBENHEYER 1929, S. 153.

⁸ WEISKOPF 1930.

⁹ MANN 1927, S. 674.

¹⁰ Im einzelnen referiert diese Bestrebungen STEINECKE 1987, S. 21 – 52.

¹¹ Den Begriff der *Narration* gebrauche ich hier und im Folgenden synonym zu dem des *Erzählens*.

¹² KUHN 1973.

¹³ So sollte insbesondere klar sein, dass sich in der Literaturwissenschaft wie in der Literaturtheorie wissenschaftlicher Wandel nicht als Fortschritts- und Revolutionsgeschichte vollzieht. Anders als beim naturwissenschaftlichen Paradigma, das allein Kuhn in seiner Abhandlung diskutiert, lässt sich deshalb von einem „literaturwissenschaftlichen Paradigma“ nur sprechen, wenn der Begriff impliziert, dass es – als ein Ensemble von Forschungsfragen und Erklärungsansätzen – seine Vorgänger nicht ungültig macht, sondern Vorgänger- und Nachfolgerparadigma gleichberechtigt nebeneinander bestehen können. Zum Wissenschaftsverständnis Kuhns vgl. QUITTERER 1996, S. 19 – 28.

der Basis einer prinzipiellen Ablehnung der Narration die Konstruktion eines neuartigen Romangefüges proklamiert, als neues gattungstheoretisches Paradigma bezeichnen.

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat den innovativen Charakter der romantheoretischen Argumentation gegen das Erzählen zwar erkannt, aber in keiner Weise eingehender erörtert. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, diese Lücke zu schließen.

A. Fragestellungen

Im Mittelpunkt der Untersuchung sollen zwei fundamentale Fragen an die narrations-skeptische Poetik stehen. Zum ersten interessiere ich mich für die Gründe, die Theoretiker in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg dazu bewegen, das Erzählen im Roman zu verwerfen. Wie kommt die antinarrative Poetik zu ihrer erzählskeptischen Haltung? Damit verknüpft: Was soll an ihre Stelle treten?

Auf der Suche nach Argumenten gegen die Narration und alternativen Strukturkonzepten möchte ich nicht bei einer poetikimmanenten Betrachtung stehen bleiben, sondern die Ergebnisse in einen größeren Kontext einbetten. Wichtig scheint mir zu erfahren, ob und wenn ja, welche allgemeinen kulturtheoretischen und philosophischen Überlegungen die Erzählskritik motivieren. Dabei drängt sich eine Vermutung auf: Könnte es sein, dass sich die Ablehnung der Narration im Rahmen eines aufkeimenden Widerstands gegen das Zeitalter bzw. die Ideologie der „Moderne“ vollzieht? Anlass zu dieser Annahme gibt eine Überlegung des französischen Philosophen Jean-François Lyotard, der zuerst im Rahmen seiner Abhandlung *La condition postmoderne* (1979) und später immer wieder die „Metaerzählungen“ als maßgebliche Merkmale der Moderne bezeichnet hat.¹⁴ Lyotards *métarécits* sind handlungsleitende Theorien mit universalem Erklärungs- und Gültigkeitsanspruch – Moderne und Erzählen erscheinen hier also miteinander verknüpft, indem beide als ideologisch diffamiert werden. Sollte die Grundlage dieser Zuschreibung der *narrations* zur Kultur der Moderne schon in der Zwischenkriegszeit gelegt worden sein?

¹⁴ LYOTARD ²1993. Eine knappe Erläuterung des Begriffs der Metaerzählung bietet LYOTARD ²1996, S. 32f.

Die zweite Frage, die meine Arbeit leiten soll, beschäftigt sich mit der Bedeutung der antinarrativen Romantheorie – denn allein aus der Feststellung, dass es sich bei ihr um eine poetologische Innovation handelt, geht noch nicht hervor, welche Rolle ihr auf dem Feld der literarischen Theoriebildung und Praxiswirkung zukommt. Einerseits möchte ich deshalb eruieren, in welchem Verhältnis die antinarrative Poetik zur romantheoretischen Tradition steht. Geht mit der Ablehnung des Erzählens auch eine neue *Funktionsbestimmung* des Romans einher, etwa in Abgrenzung zu den geschichtsphilosophisch inspirierten Gattungspoetiken Georg Wilhelm Friedrich Hegels und Georg Lukács' oder den avantgardistischen Romankonzepten Carl Einsteins und Alfred Döblins?¹⁵ Andererseits will ich untersuchen, welche Wechselbeziehungen bezüglich der Narrationskritik zwischen Romantheorie und Romanpraxis bestehen: Löst sich das Erzählen im Roman der Zwischenkriegszeit wirklich auf, und wenn ja, inwiefern entsprechen die nicht mehr erzählenden Werke den Gattungskonzepten, die in der Theorie entworfen wurden?

Als Ziel meiner Arbeit lässt sich damit zusammenfassen, die Argumentationsstruktur der antinarrativen Romantheorie vorzustellen und in das Spannungsfeld zwischen allgemeiner Kulturtheorie und Modernenkritik, Geschichte der Gattungspoetik und Romanpraxis einzuordnen.

B. Methoden und Gliederung

In jedem Fall scheint es sinnvoll, meine Untersuchung exemplarisch – also unter Zugrundelegung einer ausgewählten Anzahl romantheoretischer Ansätze – durchzuführen. Die enge Begrenzung der Quellenbasis ermöglicht eine gründliche Textanalyse, die sonst aus ökonomischen Gründen unterbleiben müsste. Die von mir getroffene Auswahl kann und will demnach keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Statt dessen soll sie durch eine möglichst breite zeitliche Dispersion die Wahrscheinlichkeit erhöhen, ein weites Argumentationsspektrum in die Untersuchung zu integrieren. Diesem Gebot genügt meine Entscheidung, die oben aufgeworfenen Fragen an die romantheoretischen Vorstellungen Otto Flakes zwischen 1919 und 1922, Robert Musils zwischen 1927 und 1932 sowie Hermann Brochs zwischen 1931 und 1933 zu richten.

¹⁵ Es handelt sich hier um eine Fragestellung der „historischen Poetik“ – eine Forschungsrichtung, die Hartmut Steinecke in den 1970er Jahren grundgelegt hat.

Die Beschränkung auf knappe Zeiträume ist durch das Thema vorgegeben: Die Abneigung gegen die Narration bildet bei allen drei Autoren keinen das ganze Leben durchziehenden Tenor, sondern vollzieht sich im Rahmen kurzer Schaffensperioden. Dies hat den Vorteil, dass meiner Untersuchung weitgehend kohärente Theoriegebäude zugrunde gelegt werden können. Allerdings möchte ich der Tatsache, dass die Narrationskritik von allen drei Autoren widerrufen wird, im Schlussteil einige Aufmerksamkeit widmen.

Die Auswahl der Ansätze Flakes, Musils und Brochs ist auch deshalb sinnvoll, weil die Theoriegebäude wichtige Gemeinsamkeiten aufweisen, die den Vergleich erleichtern: Bei allen drei poetologischen Entwürfen handelt es sich um normative Projekte, die unter der Prämisse, dass das Erzählen keine adäquate Form des literarischen Ausdrucks mehr bilde, eine neue Architektonik des Romans proklamieren. Ferner sind alle drei Ansätze von Praktikern als theoretische Stütze eines bestimmten Romans entstanden. Die von mir aufgeworfene Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis lässt sich so optimal operationalisieren: Sie muss nicht nach abstrakten allgemeinen Reflexen suchen, sondern kann sich mit den die Theorien unmittelbar begleitenden literarischen Texten beschäftigen. Konkret sind dies Otto Flakes Roman *Die Stadt des Hirns* (1919), Robert Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) und Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1931/32).

Aus alledem ergibt sich für meine Arbeit der folgende Aufbau: Nachdem ich im weiteren Verlauf dieses einleitenden Teils auf den zentralen Begriff des „Erzählens“ und den schwierigen Terminus der „Moderne“ eingegangen bin, möchte ich im zweiten Kapitel die Voraussetzungen thematisieren, die der Narrationskritik der Zwischenkriegszeit zugrunde liegen. Die Teile drei bis fünf beinhalten dann die Untersuchung der einzelnen romantheoretischen Ansätze – und zwar in der genannten chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung.

Innerhalb dieser Einzelanalysen möchte ich in einem ersten Abschnitt jeweils nach den Gründen für die Ablehnung des Erzählens und nach den Strukturmodellen, die an die Stelle der Narration treten sollen, fragen – diese Erkenntnisse versuche ich zugleich in einen allgemeinen kulturtheoretischen Rahmen einzugliedern. Zwei weitere Abschnitte fragen nach der Bedeutung der antinarrativen Poetik: Einerseits werde ich das nicht-erzählende Romankonzept auf sein Verhältnis zur poetologischen Tradition überprüfen. Andererseits bemühe ich mich, an den die

Theorien begleitenden Romanen die Beziehung der Poetik zur praktischen Literaturproduktion aufzuzeigen. Im sechsten und abschließenden Teil fasse ich die Ergebnisse zusammen und blicke voraus auf die weitere Entwicklung des theoretischen Verhältnisses von Roman und Erzählen.

C. Forschungssituation

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der deutschsprachigen Romantheorie beginnt in den späten 1960er Jahren und erreicht bereits im folgenden Jahrzehnt ihren Höhepunkt. Zahlreiche Untersuchungen unternehmen die Sammlung und Sichtung des verstreuten Quellenmaterials und etablieren die Forschungsrichtung der „historischen Poetik“. Für unseren Zeitraum sind insbesondere Hartmut Steineckes Studie zu *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert* (Tübingen 1972) und das von Eberhard Lämmert herausgegebene *Konvolut Romantheorie – Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland* (Band 2, Köln 1975) wegweisend.¹⁶ Ihr vorwiegend theoriegeschichtliches Interesse richtet sich auf größere zeitliche Zusammenhänge und verzichtet weitgehend auf die Kontextualisierung der Poetik hinsichtlich einer allgemeinen Kulturtheorie oder der Romanpraxis.

In den beiden vergangenen Jahrzehnten hat das germanistische Interesse an der Romantheorie leicht abgenommen. Einzelne Überblicksbände – wie Viktor Žmegačs *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik* (Tübingen 1990) und Matthias Bauers *Romantheorie* (Stuttgart 1997) – verbessern den Stand der Forschung insofern nur geringfügig, als auch sie die Einbindung der Gattungstheorie in andere Kontexte nur zögerlich unternehmen. Dafür erscheinen etwa ab 1990 zahlreiche Einzeluntersuchungen, die die Poetiken ausgewählter Autoren gründlich und hinsichtlich verschiedenster Fragestellungen betrachten.¹⁷

Der Romantheorie der republikanischen Zwischenkriegszeit und insbesondere der Argumentation gegen das Erzählen hat sich die bisherige Forschung kaum genähert. Die einzige Studie, die sich ganz auf die Gattungsbestimmung nach dem Ersten Weltkrieg konzentriert, stammt von Dietrich Scheunemann (*Romankrise*,

¹⁶ Über Ziele und Aufgaben der „historischen Poetik“ informiert STEINECKE 1987, S. 9 – 20.

¹⁷ Besonders gut bearbeitet wurden dabei in jüngster Zeit die unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Romantheorien, vgl. u.a. DRONSKE 1998 oder DEMBSKI 2000.

Heidelberg 1978) und bewegt sich – ihrer Zeit gemäß – ganz im romantheorieimmanenten Rahmen.

So sind auch die einzelnen gattungstheoretischen Ansätze, die ich in meiner Arbeit analysiere, zwar immer wieder besprochen worden (vor allem in den vorgestellten Überblicksbänden), aber keineswegs erschöpfend untersucht: Während Otto Flake weitgehend in der Versenkung verschwunden scheint¹⁸, finden sich auch in der unübersehbaren Flut an Musil-Publikationen kaum dezidierte Beiträge zur Romanpoetik des Klagenfurters. Nur in der Literatur zu Musils allgemeiner Kunsttheorie und zum *Mann ohne Eigenschaften* wird die Gattungsauseinandersetzung gelegentlich problematisiert – sogar hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis zwischen Roman und Erzählen.¹⁹ Dies fehlt bei Hermann Broch vollständig: Während seine Romantheorie wohl die meiste literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit der hier vorgestellten Ansätze erreicht hat,²⁰ ist die Beziehung zwischen Narration und Roman in seiner Poetik bislang vollkommen unerörtert geblieben.

Meine Arbeit bietet demnach zweierlei Neues: Indem sie sich die exemplarische Analyse eines poetologischen Paradigmas zur Aufgabe macht – also theoretische Ansätze verschiedener Autoren unter einer Kategorie zusammenfasst und auf ihre Bedeutung innerhalb der Geschichte der Poetik untersucht –, leistet sie einen Beitrag zur schwach ausgeprägten Systematisierung der Zwischenkriegspoetik. Indem sie obendrein die verschiedenen Theorien, die sie diesem Paradigma unterordnet, in das Spannungsfeld zwischen allgemeiner Kulturtheorie, Geschichte der Romantheorie und Romanpraxis stellt, überschreitet sie die engen Grenzen der „historischen Poetik“ und gibt der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Romantheorie eine neue Aufgabe.

¹⁸ Immerhin haben die wenigen Versuche, Otto Flakes Poetik literaturwissenschaftlich zu würdigen, wichtige Ergebnisse erbracht. Vor allem die Dissertationen von FARIN 1979 sowie von STOCKEBRAND 1986 sind in unserem Zusammenhang von Bedeutung.

¹⁹ Das einzige Werk, das sich ausschließlich Musils Romanpoetik widmet (NUSSER 1967), ist – wie ich im entsprechenden Kapitel ausführen werde – heute nicht mehr brauchbar. Die gelungensten Ausführungen zu Musils Gattungstheorie finden sich in einigen sehr guten Arbeiten zur allgemeinen Poetik, vor allem bei DÖRING 1999 und – immer noch nicht veraltet – bei WILLEMSSEN 1984.

²⁰ Zu nennen sind insbesondere STEINECKE 1990 sowie die äußerst kundige jüngst erschienene Studie von CAESAR 2001.

2. Begriffsschwierigkeiten: Das Erzählen und die Moderne

Bevor ich beginne, auf die Voraussetzungen des antinarrativen Paradigmas näher einzugehen, möchte ich mich zwei problematischen Begriffen annähern: Der erste Terminus, das Erzählen, steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung und bedarf schon deshalb einer Klärung. Der zweite Begriff, die Moderne, ist zwar von vergleichsweise sekundärem Interesse; aufgrund seiner besonderen Brisanz soll aber auch er mit einigen Anmerkungen versehen werden.

A. Zum Begriff des Erzählens: Pragmatische Annäherungen

Die begriffliche Präzisierung des Erzählens kann keine abschließende Deskription des Terminus gewährleisten: Kennzeichen jedes sprachlichen Signifikanten – und damit auch der Bezeichnung *erzählen* – ist ja die (theoretisch) willkürliche Festlegbarkeit zugehöriger Signifikate, deren Menge (ebenso theoretisch) vollkommen offen ist.²¹ Ziel dieses Abschnitts ist deshalb lediglich, ein möglichst weit akzeptiertes und konventionalisiertes Begriffsverständnis zu eruieren, das eine brauchbare Grundlage für den weiteren Verlauf meiner Arbeit abgibt.

In Anlehnung an John L. Austin und John R. Searle hat Jürgen Habermas in seinen *Vorbereitenden Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz* (1972) Grundlagen einer Universalpragmatik ausgearbeitet, die zu einer zielführenden Annäherung an das Problem des Erzählbegriffs sinnvoll herbeigezogen werden können.

Habermas stellt sich in seinem Aufsatz die Aufgabe, die „allgemeinen Strukturen möglicher Redesituationen“²² zu untersuchen, also universelle Muster, durch die die pragmatische Situierung von Aussagen gelingt. Mit Austin und Searle nennt er die elementaren Einheiten der Rede *Sprechakte*, „weil der Sprecher mit dem Akt des Aussprechens genau die Handlung vollzieht, die der in der Äußerung verwendete performativische Ausdruck zugleich darstellt“.²³ Der Sprechakt weist

²¹ Diese poststrukturalistische Grundeinsicht hat sich inzwischen weitgehend durchgesetzt – im Gegensatz zu den verschiedenen literaturwissenschaftlichen Lektürekonzepten, die sich an den Angriff auf die Einheitsrelation von Signifikant und Signifikat anschließen. Vgl. BOSSINADE 2000, S. 31.

²² HABERMAS 1990a, S. 101.

²³ Ebd., S. 103.

eine Doppelstruktur auf: Er besteht aus performativem Satz (der einen bestimmten Modus der Kommunikation herstellt) und abhängigem Satz mit propositionalem Gehalt (der der Kommunikation über Gegenstände dient).²⁴ Im Beispielsatz *Ich schwöre dir, dass ich dich liebe!* operiert der Schwur als Modus der Kommunikation (als performativer Satz), während die Liebe des Ich den propositionalen Gehalt ausmacht.

Im Folgenden bemüht sich Habermas um eine Systematisierung der Sprechakte nach ihrem pragmatischen Sinn. Als eine von vier Klassen führt er die *Konstativa* an, die „den Sinn der kognitiven Verwendung von Sätzen“²⁵ ausdrücken, also mitteilen, wie eine Aussage zustande kommt.²⁶ Zu dieser Klasse zählt er auch das Verb *erzählen*.

Über die Einschätzung des Erzählens als eines konstativen Sprechakts besteht in der Erzählforschung weitgehend Einigkeit. Problematisch wird die Bestimmung der Narration erst, wenn es darum geht, Abgrenzungskriterien innerhalb der Klasse der *Konstativa* – etwa gegenüber denjenigen performativen Akten, die von den Verben *beschreiben*, *erläutern*, *bemerk*en repräsentiert werden – zu finden. Hier bietet sich die Untersuchung der zuerst von John R. Searle beschriebenen *propositional content rules* an.²⁷ Zu fragen wäre danach, wie die sprachlichen Ausdrücke beschaffen sind, die in den vom performativen (illokutionären) Akt abhängigen Sätzen propositionalen Gehalts zulässig sind. Dabei herrscht ein breiter Konsens bezüglich der Auffassung, dass der abhängige Satz des narrativen Sprechakts stets eine „Abfolge von Ereignissen“²⁸ in indikativem Modus²⁹ enthalte. In diesem Sinne erklärt schon E.M. Forster in seiner Studie *Aspects of the Novel* von 1927, dass das Erzählen nichts weiter als eine Darstellung zeitlich aufeinanderfolgender Begebenheiten sei. Sein Minimalmuster ist der Doppelsatz: „The king died, and then the queen died.“³⁰

²⁴ Ebd., S. 104.

²⁵ Ebd., S. 111.

²⁶ Demgegenüber drückt die Klasse der *Kommunikativa* (*sagen*, *sprechen*, *reden* etc.) nur aus, *dass* eine Aussage gemacht wird. Ebd., S. 111.

²⁷ SEARLE 1976, S. 97 – 106.

²⁸ VOGT ²1997, S. 288.

²⁹ Die Grammatik von Helbig / Buscha gibt einen allgemeinen Konsens wieder, wenn sie festhält: „Er [der Indikativ] dient sowohl zur Führung eines Gesprächs als auch zur Erzählung und zur sachlichen Darstellung.“ HELBIG / BUSCHA 1998, S. 194.

³⁰ FORSTER 1974, S. 93f. Ähnlich argumentiert Noël Carroll, deren Theorie der *narrative connection* sich weitgehend mit den Konzepten deckt, die die Begebenheit oder das Ereignis im Zentrum der Erzählung sehen. CARROLL 2001, S. 24f.

Es stellt sich bei dieser Bestimmung freilich die Frage, wann ein propositionaler Satz ein „Ereignis“ bzw. eine „Begebenheit“ darstellt und wann nicht. Matias Martinez und Martin Scheffel erklären im Anschluss an die Ereignistheorie des russischen Formalisten Boris Tomaševskij, dass jeder assertorische Satz ein „Ereignis“ konstituiere, sofern seine Subjekte konkrete „Gegenstände oder Personen“ und seine Prädikate „Geschehnis-, Handlungs-, Zustands- oder Eigenschaftsprädikate“ seien.³¹ Aus dieser Feststellung folgern sie, dass es zwei Klassen von „Ereignissen“ gebe: dynamische und statische. Die dynamischen Ereignisse lassen sich weiter untergliedern in *Handlungen* – „Situationsveränderung durch die Realisierung von Handlungsabsichten menschlicher oder anthropomorpher Agenten“³² – und *Geschehnisse*, bei denen es sich um nicht-intendierte Zustandsänderungen handelt. Die statischen Ereignisse unterteilen Martinez/Scheffel in *Zustände* und *Eigenschaften*.³³

Allerdings stimmen dieser Deutung des Erzählens als Wiedergabe einer Abfolge von dynamischen *oder* statischen Ereignissen keineswegs alle Erzählforscher zu. Die am häufigsten vertretene Gegenposition meint, dass die bloße Aufzählung statischer Ereignisse noch keine Erzählung bilde. Für sie markiert die sprachliche Darstellung von Zuständen oder Eigenschaften nicht-narratives Begleitwerk der eigentlichen Narration, zu der für sie eben nur die dynamischen Ereignisse zählen. In jedem Fall ist das Erzählen nach dieser Auffassung stets ein Geschichten-Erzählen.³⁴ Für die weitere Untersuchung ist die Frage, ob eine verkettete Darstellung statischer Ereignisse schon narrativen Charakter hat, nicht weiter relevant. Der erste Begriff des Erzählens, der die Narration über die Kennzeichen der *dynamischen oder statischen Ereignishaftigkeit und Zeitlichkeit* bestimmt, bildet deshalb eine solide Grundlage meiner Arbeit. Er bietet insbesondere ein Kriterium an, das das Erzählen vom Reflektieren, bei dem die Subjekte des assertorischen Satzes in der Regel abstrakte Gegenstände sind, separiert.³⁵

³¹ MARTINEZ / SCHEFFEL 1999, S. 108.

³² Ebd., S. 109.

³³ Ebd.

³⁴ Diese Position vertritt etwa STEMPEL 1982, S. 10. Weitere Versuche, das Erzählen zu definieren, die allerdings nicht das theoretische Niveau des hier vorgeschlagenen Ansatzes erreichen, resümiert WEBER 1998, S. 11 – 23.

³⁵ So etwa im *Exkurs über den Zeitsinn* aus Thomas Manns *Zauberberg*: „Man glaubt im ganzen, daß Interessantheit und Neuheit des Gehalts die Zeit ‚vertreibe‘, das heißt: verkürze, während Monotonie und Leere ihren Gang beschwere und hemme. Das ist nicht unbedingt zutreffend.“ MANN 1924a, S. 147. Gleichwohl ist hiermit keine definitive Unterscheidung getroffen: Natürlich können auch konkrete Gegenstände Subjekte der Reflexion bilden.

B. Der Begriff der Moderne als interdisziplinäres Problem

Noch schwieriger als beim „Erzählen“ gestaltet sich der Versuch einer terminologischen Klärung der „Moderne“. In jedem Fall trifft auf sie zu, was Brian McHale bezüglich der noch nebulöseren „Postmoderne“ erkannt hat: dass der Begriff keinen nachweisbaren Gegenstand hat, sondern ihm lediglich eine theoretische Konstruktion zugrunde liegt.³⁶ Die Moderne, so ließe sich formalistisch argumentieren, ist nichts als das, was als Moderne bezeichnet wird. Diese Begriffsbestimmung ist freilich unbefriedigend: Was genau wird „Moderne“ genannt? Einige grundlegende Annäherungsmöglichkeiten möchte ich hier umreißen.

Grundsätzlich wird die Moderne als Epoche, Ideologie oder Stil konstruiert.³⁷ Solche Festlegungen überlagern sich meistens schon innerhalb einzelner Ansätze, etwa wenn Jürgen Habermas in seiner Abhandlung *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980) den Begriff mit einer bestimmten Zeit und zugleich mit einer bestimmten (der aufklärerischen) Geisteshaltung identifiziert.³⁸ Darüber hinaus ergeben sich je nach Wissenschaftsdisziplin große Unterschiede in der Auffassung des Terminus: Peter V. Zima unterscheidet einen soziologischen, einen philosophischen und einen literarischen Modernebegriff³⁹ – problemlos ließen sich eine kunsthistorische, musikalische oder politologische Sichtweise anfügen. Der Begriff der Moderne ist in jedem Fall ein interdisziplinäres Problem.

Für unsere Zwecke scheint es sinnvoll, kurz die konsensfähigsten Kennzeichen der Moderne aus soziologischer und philosophischer Sicht zu skizzieren. Beide Disziplinen betreiben kulturelle Grundlagenforschung – so können sie wohl am ehesten bei der Beantwortung meiner Frage helfen, inwiefern die auf die Romantheorien wirkende oder in ihr enthaltene Kulturkritik als Modernenkritik zu verstehen ist.

Aus soziologischer Sicht entsteht die Moderne als Folge einer radikalen Veränderung der sozioökonomischen Struktur westlicher Gesellschaften am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Ihr entscheidendes Merkmal ist die Durchsetzung des kapitalistischen und industrialistischen Wirtschaftssystems, die von zahlreichen Parallelphänomenen begleitet wird: der von Max Weber analysierten

³⁶ MCHALE 1992, S. 1.

³⁷ ZIMA 1997, S. 3 – 8.

³⁸ HABERMAS 1990b, S. 42.

³⁹ ZIMA 1997, S. 29, 109, 285.

systematischen und auf herrschaftliche Unterwerfung dringenden „Rationalisierung der Lebensführung“; der Säkularisierung und Verdrängung des wert- durch ein zweckrationales Handeln; der zuerst von Emile Durkheim ausführlich beschriebenen und durch die Arbeitsteilung bedingten gesellschaftlichen Spezialisierung und Ausdifferenzierung; schließlich der Einschränkung des Kollektivbewusstseins durch einen fortschreitenden Individualismus.⁴⁰ Zusammenfassendes Schlagwort für die moderne Tendenz einer gleichzeitigen Emanzipation und Unterwerfung ist die *Aufklärung*.⁴¹

Auch für das philosophische Modernenbild hat die Aufklärung einige Bedeutung – allerdings lassen sich die typisch „modernen“ Philosophien treffender im Schlagwort des „europäischen Idealismus“ zusammenfassen.⁴² In seinem Mittelpunkt steht der Begriff des sozialen oder transzendentalen *Subjekts*, das intentional für die Erfüllung einer Teleologie verantwortlich zeichnet. Aufgrund ihrer apriorischen Implikationen eng mit dem Subjekt verwandt sind die komplementären und globale Geltung beanspruchenden Termini *Wesen* und *Wahrheit* – sie ermöglichen auch die Existenz des hegelianischen Ideals einer allgemeingültigen wissenschaftlichen Erkenntnis. Der metaphysische und (auch im Sinne Lyotards) universalistische Gesamtcharakter der philosophischen Moderne enthüllt sich ferner in den Kernbegriffen der *Notwendigkeit*, *Totalität* und *Dialektik*.

Diese kurze Annäherung soll vorerst genügen – im Rahmen einer Einleitung ist es nicht möglich, die theoretischen Konzepte der soziologischen oder philosophischen Moderne näher auszuführen. Im Laufe der Untersuchung möchte ich auf einzelne, typisch moderne Vorstellungen aber genauer eingehen.

⁴⁰ Ebd., S. 30 – 32.

⁴¹ Zum Signum der Moderne wurde die „Aufklärung“ durch Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Schrift *Dialektik der Aufklärung* (1947), an die Jürgen Habermas im genannten Aufsatz (HABERMAS 1990b) anschließt. Vgl. dazu auch ZIMA 1997, S. 34 – 37.

⁴² Ebd., S. 114 – 124.

Zweiter Teil: Voraussetzungen

Bevor ich mit dem Hauptteil meiner Arbeit beginne, bedarf es einer weiteren Vorklärung: Auf welchen Voraussetzungen bauen die hier im Mittelpunkt stehenden Gattungstheorien auf, an welche poetologischen Modelle knüpfen sie an?

Zwei Grundlagen spielen eine wichtige Rolle: Auf der einen Seite ist dies die im ausgehenden 19. Jahrhundert zum poetologischen *mainstream* avancierende Romantheorie Georg Wilhelm Friedrich Hegels aus den *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818 – 28) – über die Vermittlung von Georg Lukács' *Theorie des Romans* (1916) erfährt Hegels Gattungsbestimmung in der Zwischenkriegszeit einen neuen Rezeptionsschub. Auf der anderen Seite entfalten nach dem Ersten Weltkrieg einige zwischen 1910 und 1917 entstandene avantgardistische Romankonzepte eine breite Wirkung. Diese sind für meine Arbeit vor allem deshalb interessant, weil sie bereits zentrale Elemente des herkömmlichen Erzählens angreifen, ohne die Narration allerdings in ihrer Gesamtheit zu verwerfen. Insbesondere Carl Einsteins Konzept eines „totalen Romans“ sowie Alfred Döblins frühe Überlegungen zu einem radikalmimetischen „modernem Epos“ zeichnen sich durch eine solche erzählskeptische Haltung aus.

Mit den Romantheorien Hegels und Lukács' einerseits sowie Einsteins und Döblins andererseits sind die beiden Hauptrichtungen benannt, auf denen das Nachdenken über den Roman nach dem Ersten Weltkrieg aufbaut. Sie bilden im weiteren Verlauf meiner Arbeit die Folie, vor deren Hintergrund ich die antinarrative Theorie in der Geschichte der Romanpoetik verorte.

1. Auf der Suche nach der verlorenen Totalität – Zur Funktion des Romans bei Hegel und Lukács

Georg Wilhelm Friedrich Hegels Romantheorie gründet auf der Annahme, dass jede Kunstform das Produkt einer bestimmten historischen Gesellschaftsformation sei. Davon ausgehend unterscheiden die *Vorlesungen über die Ästhetik* drei Weltzeitalter und benennen die ihnen jeweils zugehörigen Formen künstlerischen Ausdrucks. Der Roman bildet dabei die repräsentative poetische Gattung der dritten, „romantischen“

Phase – er markiert das Gegenstück zum Epos, das die mittlere, die „klassische“ Epoche kennzeichnet.⁴³

Als zentrales Merkmal des Epos führt Hegel an, dass hier einerseits der einzelne Mensch in seiner „freie[n] Individualität“⁴⁴ vorgestellt werde, andererseits diese Individualität rückgebunden bleibe an eine geschlossene, Halt gebende, in jeder Hinsicht *totale* Gesellschaft. Der epische Held erscheint als „nichtentfremdetes Sozialwesen in einer unbezweifelten und metaphysisch verbürgten Ordnung und steht auch mit der Natur in einem zwanglosen Austauschverhältnis.“⁴⁵ Die Besonderheit des Epos liegt demnach „in der Totalität einer Weltanschauung, deren objektive Wirklichkeit [es] zu schildern unternimmt“.⁴⁶

Der Roman dagegen kann kein geschlossenes Weltganzes mehr, sondern nur noch von der Entfremdung gezeichnete Individuen abbilden. Als „moderne[] bürgerliche[] Epopöe“⁴⁷ repräsentiert er eine Zeit, die im Gefolge einer breiten gesellschaftlichen Ausdifferenzierung den Zusammenhang von Einzelfem und Umwelt verloren hat, in der die „Poesie des Herzens“ in einen anhaltenden Konflikt mit der „Prosa der Verhältnisse“ geraten ist. Angesichts dieses „Weltzustands“ weist Hegel dem Roman die Aufgabe zu, zur Bewältigung der Entfremdung beizutragen – und zwar, indem er „der Poesie [...] ihr verlorenes Recht“⁴⁸ zurückerkämpft. Anders ausgedrückt: Der Roman soll darstellen, wie sich Individuum und Umwelt versöhnen.

Diese Versöhnung bedeutet weder eine Restitution der verlorenen Totalität – die Entzweiung von „Seele“ und „Welt“ lässt sich Hegel zufolge nicht mehr umkehren⁴⁹ – noch die Resignation angesichts der unveränderlichen Umstände, wie es die oft zitierte Passage aus der *Ästhetik* suggeriert, die vom sich die ‚Hörner ablaufenden Subjekt‘ handelt.⁵⁰ Vielmehr sollen die Individuen „von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen, und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der

⁴³ HEGEL 1837/38, Band 15, S. 325 – 415.

⁴⁴ Ebd., S. 342.

⁴⁵ VOGT ²1998, S. 197.

⁴⁶ HEGEL 1837/38, Band 15, S. 390.

⁴⁷ Ebd., S. 392.

⁴⁸ Ebd., S. 393.

⁴⁹ Diese Einschätzung widerspricht nicht Hegels Forderung, nach der der Roman auf *formaler* Ebene durchaus ein totales Kunstwerk sein soll: „Was die Darstellung angeht, so fordert auch der eigentliche Roman wie das Epos die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung [...]“ Ebd.

⁵⁰ HEGEL 1837/38, Band 14, S. 220.

vorgefundenen Prosa setzen“.⁵¹ Zusammengefasst lässt sich die Aufgabe des Romans nach Hegel damit so ausdrücken: Er thematisiert die Sehnsucht des Menschen nach der verlorenen Totalität und zeigt auf, wie der Einzelne trotz des unüberwindbaren Risses durch die Welt eine gelungene Existenz führen kann.

Fast die gleiche Argumentation findet sich etwa hundert Jahre später in Georg Lukács' *Theorie des Romans* wieder. Schon der Titel des ersten Teils dieser Abhandlung – *Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur* – indiziert, dass Lukács wie Hegel eine Verbindung von Kunst und Gesellschaftsformation annimmt. Auch in seinen Augen hat ein Übergang vom Epos zum Roman stattgefunden, der durch den Wandel von ganzheitlicher zu entfremdeter Kultur bedingt ist.⁵²

Auf dieser Basis attestiert Lukács dem Roman „eine Gesinnung zur Totalität“⁵³ – schließlich setze sich die Gattung damit auseinander, wie die „transzendente Obdachlosigkeit“⁵⁴ des modernen Menschen zu heilen sei. Die Suche nach der verlorenen Totalität mündet aber im besten Fall in Selbsterkenntnis – eine Form des Trostes, die Hegels „Versöhnung“ denkbar nahe kommt. Denn: „Nach dem Erringen der Selbsterkenntnis scheint zwar das gefundene Ideal als Sinn des Lebens in die Lebensimmanenz hinein, aber der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben und kann auch in der Sphäre, wo dies sich abspielt, in der Lebenssphäre des Romans nicht aufgehoben werden.“⁵⁵

Als Theorien mit wissenschaftlichem Anspruch sind die Poetiken Hegels und Lukács' heute problematisch: Der geschichtsphilosophischen Grundlage, derer sich beide bedienen, fehlt weitgehend eine empirische Absicherung – diese scheint angesichts der wichtigen Rolle, die der metaphysische Begriff der Totalität und einige seiner Derivate spielen, auch kaum erreichbar. Vor allem aber entsprechen die vorgeblich deskriptiven Theorien des Romans in keiner Hinsicht der Bandbreite wirklich geschriebener Romane im 19. und 20. Jahrhundert. Das Handlungsschema von Totalitätssuche und Weltversöhnung findet sich höchstens im theoretischen

⁵¹ HEGEL 1837/38, Band 15, S. 393.

⁵² BAUER 1997, S. 53 – 58.

⁵³ LUKÁCS 1916, S. 47.

⁵⁴ Ebd., S. 32.

⁵⁵ Ebd., S. 70.

Projekt des „Bildungsromans“ wieder, der jedoch in der Praxis bislang unaufgefunden geblieben ist.⁵⁶

2. Kritik an Hegel und Antizipation der Narrationskritik:

Die avantgardistischen Romanpoetiken Carl Einsteins und Alfred Döblins

Hegels idealistische Philosophie und mit ihr seine *Ästhetik* finden von Beginn des 20. Jahrhunderts an zunehmend Widerspruch. So distanziert sich etwa die von Friedrich Nietzsche inspirierte europäische Avantgardebewegung von zentralen geschichtsphilosophischen Kategorien wie dem autonomen Subjekt und der historischen Teleologie. Als Gegenentwurf zum poetologischen *mainstream* Hegel'scher Prägung entwickeln einige Avantgarden neue Romankonzepte, die zudem nicht mehr die Deskription bestehender Werke im Sinn haben, sondern – von Romanautoren selbst entworfen – als theoretische Stütze der eigenen Arbeit dienen und normative Geltung beanspruchen. Insbesondere Carl Einsteins Poetik des „totalen Romans“ und Alfred Döblins Theorie des „modernen Epos“ sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung.

A. Carl Einsteins Konzept des „totalen Romans“

Einer der exponiertesten Avantgarde-Vertreter, Carl Einstein (1885 – 1940), entwirft zwischen 1910 und 1915 eine Gattungspoetik, die sich in einem wesentlichen Punkt von Hegel absetzt: Nicht die Wirklichkeit erzeuge Kunst, so die Grundüberlegung Einsteins, sondern die Kunst müsse eine von Grund auf veränderte Wirklichkeit hervorbringen.

Diese „Wirklichkeit“ deutet Einstein nämlich als in eine schwere Krise geraten: Zentrales Signum seiner Gegenwart sei die wahrnehmungspsychologische Spaltung in eine Subjekt- und eine Objektwelt, aus der eine prinzipielle Ambivalenz jeglicher Welterfahrung resultiere – gewissermaßen ist in diesem Gegenwartsbild

⁵⁶ Kein Bildungsroman im Sinne des Begriffs-Erfinders Karl Morgenstern ist jedenfalls Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Vgl. STEINER 1997, S. 143 – 146.

auch Hegels „romantisches Zeitalter“ noch präsent.⁵⁷ Auf jeden Fall aber lässt sich der späte Nietzsche aus Einsteins Geschichtskonzeption heraushören – besonders dort, wo es um die Folgen der statischen Subjekt-Objekt-Beziehungen für die kognitiven Fähigkeiten des Menschen geht: „Wir haben keine Wahrheit mehr, die alten Notdürfte und Verpflichtungen des Instinkts sind abgeblaßt. [...] entsetzliche Einsicht, daß alles nur Perspektive ist.“⁵⁸

Aus alledem erwächst dem Roman eine ganz neue Aufgabe. Er soll nun nicht mehr die verlorene Totalität zum Ausdruck bringen und den Menschen angesichts seiner „transzendentalen Heimatlosigkeit“ mit der Welt versöhnen – vielmehr hat er zu leisten, was Hegel und Lukács für prinzipiell unmöglich halten: die Restitution der verlorenen Totalität und damit die Erlösung des neuzeitlichen Menschen.⁵⁹

Dieser eschatologisch-messianische Auftrag an die Kunst, der Anspruch, das „totale“ Werk – und damit einen neuen „Mythus“⁶⁰ – zu schaffen, ist nicht Einsteins Erfindung. Sieht man davon ab, dass sich ähnliche Positionen bereits in frühromantischen Kunstprojekten nachweisen lassen, so finden sich bei Einsteins Zeitgenossen zahllose Theorien, deren Anliegen in der Ausstattung der Kunst mit heilsgeschichtlichen Fähigkeiten besteht. Gottfried Benns Konzept einer „anthropologischen Erlösung im Formalen“⁶¹ ist hier ebenso zu nennen wie die zielutopischen Versuche des lyrischen Expressionismus Ludwig Rubiners oder Detlef Hasenclevers.⁶² Gemeinsame Grundlage dieser Konzepte ist die im *fin de siècle* zum Allgemeinplatz gewordene Deutung der eigenen Gegenwart als Krisenzeit, die in Nietzsches Philosophie ihren prägnantesten Ausdruck findet. So bildet denn auch der *Zarathustra*-Entwurf eines neuen Menschen die Basis für die Erlösungsversuche, die von etwa 1910 an der Kunst zugemutet werden.

Einsteins genuiner Beitrag zu dieser Kunstbestimmung ist ein doppelter: Zum einen verbindet er als erster die messianische Kunstfunktion speziell mit dem Roman, zum anderen verbindet er diese Aufgabenzuweisung mit Forderungen nach einem neuen formalen Romanaufbau. Der „totale Roman“ müsse sich, so die

⁵⁷ KRÄMER 1991, S. 24. Eine Einordnung Einsteins in den Zeitkontext bietet RIECHERT 1992, S. 17 – 21.

⁵⁸ EINSTEIN 1909, S. 33. Zum Wahrheitsbegriff des späten Nietzsche vgl. die entsprechenden Ausführungen in den Kapiteln über Flake und Musil.

⁵⁹ KRÄMER 1991, S. 68.

⁶⁰ EINSTEIN 1918. Der totale Anspruch an den Mythos wird hier (S. 371f.) besonders deutlich: „Wo wäre unsere Zentralidee, wo unser Gesetz (anerkanntenswert)?, wo unser Mythos?“

⁶¹ BENN 1950, S. 1998.

⁶² STOCKEBRAND 1986, S. 22.

grundlegende Einsicht, schon strukturell vom alten Roman absetzen. Hier ist Aufmerksamkeit geboten: Denn Einsteins Ideen zu einer formalen Reform des Romans antizipieren in verschiedener Hinsicht die narrationskritischen Poetiken, die im Mittelpunkt meiner Untersuchung stehen.

Der erste Kritikpunkt richtet sich dabei gegen den kausalpsychologischen Aufbau des herkömmlichen Romans. Während ein am Ursache-Wirkungs-Schema orientiertes Denken prinzipiell ins Unendliche tendiere, soll das neue Kunstwerk ja in sich geschlossen bleiben, ein endliches Ganzes konstituieren. Im Aufsatz *Über den Roman* (1912) heißt es:

Der psychologische Roman beruht auf causaler Schlußweise und gibt keine Form, da nicht abzusehen ist, wohin das Schließen zurückführt und wo es endigt. Dies ist zumeist an die Anekdote gebunden – also induktive Wissenschaft.⁶³

Zweitens lehnt Einstein jegliche Form der Mimesis – also der Gestaltung der Romanwelt als Abbild bzw. in Anlehnung an die Erfahrungswirklichkeit – ab. Die erzählte Welt des „totalen Romans“ solle vielmehr eine vollständige Phantasiewelt sein, da sie keine Totalität gestalten könne, solange sie nur reproduzierenden Charakter habe: „totalität und form sind nichts abgeleitetes oder copiertes. die natur weist nirgends totalität auf“, heißt es in einer nachgelassenen Schrift.⁶⁴

Zum dritten schließlich wendet sich Einstein gegen die Personalität des Romans. Die dem Totalitätsverlust zugrunde liegende Subjekt-Objekt-Spaltung sucht er durch die Überwindung des subjektivistischen Individualismus zu erreichen – für den Roman bedeutet dies, dass die Figuren dem „Geschehen“ subordiniert werden, dass ihnen etwas widerfährt und sie nicht selbst Agenten einer Handlung sind:

[Diese Menschen] dürfen nicht selbstüchtig sein und ihre Biographie bringen, keine Gedanken über Dinge und Aperçus, keine Gegenstände zwischen sich aufbauen, keine Philosophien und Privatgefühle. Sie müssen sich ganz dem Geschehen hingeben.⁶⁵

Statt Kausalität, Mimesis und Personalität fordert Einstein also einen Primat der Form und der Phantasie. Nur durch die bewusst artifizielle Konstruktion des Romans

⁶³ EINSTEIN 1912, S. 146.

⁶⁴ Aus dem unveröffentlichten Nachlass Einsteins, der im Carl-Einstein-Archiv Berlin gelagert ist, zitiert nach KRÄMER 1991, S. 47.

⁶⁵ EINSTEIN 1911/12, S. 90.

könne die Herstellung der Totalität gelingen, könnten neue, nun in sich geschlossene Relationsgefüge entstehen. Inwiefern allerdings die ästhetische Totalität des Kunstwerks dazu beitragen kann, dem sozialen Individuum seinen ungebrochenen Kontakt zur Objektwelt zurück zu erstatten, bleibt weitgehend im Unklaren.

Kurz: Carl Einsteins Gattungstheorie setzt sich insofern von Hegels Romanbestimmung ab, als sie nicht die Darstellung der verlorenen Totalität und den Trost darüber zur Funktion der Gattung erklärt, sondern die Wiedergewinnung des Weltganzen zum Programm macht. Der Erlösungsauftrag an die Kunst bedingt zahlreiche Formkorrekturen des Romans, die sich insbesondere gegen Kausalität, Mimesis und Personalität richten. Damit lehnt Einstein die Narration zwar nicht prinzipiell ab – eine „Abfolge von Ereignissen“ lässt sich auch wiedergeben, ohne dass die einzelnen Ereignisse kausalpsychologisch verknüpft und von intentional handelnden Figuren beeinflusst sein müssen. Das Erzählen steht jedoch zumindest in seiner herkömmlichen Form in Frage und muss sich, soll es als Strukturprinzip des Romans erhalten bleiben, radikal umbilden. Es lässt sich vermuten, dass mit dieser umfassenden Kritik am traditionellen Erzählen die prinzipielle Ablehnung der Narration im Roman ihren Anfang nimmt.

B. *Alfred Döblins frühe Romanpoetik und das „moderne Epos“*

Vor und während des Ersten Weltkriegs formuliert mit Alfred Döblin ein weiterer Avantgarde-Autor eine Romanpoetik, in deren Zentrum der Begriff der „Totalität“ steht. Wenn die Funktion des Romans hier auch gänzlich anders gefasst wird als bei Carl Einstein, so impliziert doch auch diese Theorie eine Aburteilung des herkömmlichen Erzählens, die ich im Folgenden genauer untersuchen möchte.

Alfred Döblins Romantheorie interessiert mich dabei ausschließlich in ihrer frühen Phase – die Poetik, die er nach dem Ersten Weltkrieg, insbesondere aber von 1928 an verfasst, stellt sich als eine Rehabilitation des klassischen Erzählens dar und fällt insofern nicht in meinen Untersuchungsbereich. Dass Döblin seine anfängliche Narrations skepsis später widerruft, soll jedoch im Auge behalten und im letzten Teil dieser Arbeit noch einmal in Erinnerung gerufen werden. Die zentralen Texte der frühen Romantheorie sind 1913 (*An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm*) und 1917 (*Bemerkungen zum Roman*) entstanden; dazwischen hat sich Döblin in mehreren kleinen Schriften zur Gattungsproblematik geäußert.

Im Gegensatz zu Carl Einstein geht Alfred Döblin nicht davon aus, dass der Roman Einfluss auf die Wirklichkeit nehmen soll – stark von der Tradition des Naturalismus beeinflusst, verlangt er vielmehr danach, „Wirklichkeit“ detailgenau abzubilden. Die Romanprosa habe sich in der „Sphäre der historischen aktenmäßig belegbaren Fakten“⁶⁶, nahe der „alltäglichen Mitteilung“ zu bewegen und soll den „Übergang vom ausführlichen, romanhaften Zeitungsbericht zum Roman“⁶⁷ als fließend erscheinen lassen. Den Romanautor motiviere ein „heiße[r] Wirklichkeitsdrang“⁶⁸. Es lässt sich somit festhalten, dass der neue Roman Döblins, den er selbst immer wieder als „modernes Epos“⁶⁹ bezeichnet, als ein radikal mimetischer konzipiert ist und sich hierin entscheidend von Carl Einsteins bewusst artifiziellem „totalen“ Roman absetzt.⁷⁰

Im Jahr 1928, nach einer gründlichen Revision der nach 1913 entwickelten Positionen, hebt Döblin ein Spezifikum seines früheren radikalen Realismus hervor: „Nichts schien mir wichtiger als die sogenannte Objektivität des Erzählers.“⁷¹ Der Begriff der Objektivität bezeichnet hier das Ziel, die Wirklichkeit nicht nur ausschnitthaft (und damit durch einen subjektiven Filter), sondern in ihrer „lebendigen Totalität“⁷² abzubilden – die Summe ihrer Oberflächen, die Vielheit aller ihrer Dimensionen soll sich im Roman wiederfinden. In keinem Fall dürfe die Realität von der Kunst ideologisch selektiert werden.

Mit der Aufgabe einer objektiven – also exakten und umfassenden – Wirklichkeitswiedergabe verknüpft sich für Döblin ein formales Programm, das die Struktur des herkömmlichen Romans von Grund auf problematisiert. Dass auch

⁶⁶ DÖBLIN 1913b, S. 121.

⁶⁷ DÖBLIN 1917, S. 126.

⁶⁸ DÖBLIN 1913a, S. 116.

⁶⁹ DÖBLIN 1913b, S. 123.

⁷⁰ Die gegensätzliche Einschätzung Viktor Žmegačs, nach der Döblin eine „zweifelsfreie Abneigung gegen eine strikt mimetische Kunstauffassung, namentlich in naturalistischer Spielart“ hege, resultiert aus der Vermischung früher und später poetologischer Texte Döblins, die in einen gemeinsamen argumentativen Zusammenhang gestellt werden. ŽMEGAČ 1990, S. 339. Seine Nähe zum Naturalismus belegt Döblin dagegen selbst: „Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muß.“ DÖBLIN 1913b, S. 123.

⁷¹ DÖBLIN 1928, S. 226. Über Döblins Wirklichkeitsauffassung informiert HOOCK 1997, S. 218 – 236. An Döblins Einsatz für eine objektive Wirklichkeitsabbildung wird deutlich, wie wenig ihn der späte Nietzsche beeinflusst hat. Objektivität erscheint Nietzsche stets als eine „Tartüfferie von falscher Wissenschaftlichkeit“. NIETZSCHE 1997a, S. 448. Im übrigen ist es nicht so, dass Döblin Nietzsche überhaupt nicht rezipiert hätte – über das Frühwerk des Philosophen, insbesondere über die *Geburt der Tragödie*, liegen ausführliche Schriften des Berliner Avantgardisten vor. Vgl. BALVE 1990, vor allem S. 144 – 147.

⁷² DÖBLIN 1913b, S. 120.

Döblin das Erzählen dabei nicht vollständig ablehnt, verdeutlicht die folgende Bemerkung: „Die einfache erzählende, darstellende Rede ist eine Gottesgabe, die [der Epiker] sich nicht rauben lassen darf.“⁷³ Gegenstand der Missbilligung sind also vielmehr bestimmte Formen der Narration: im Aufsatz von 1913 das psychologische und kommentierende Erzählen und im Text von 1917 ein Erzählen, dessen Grundlage eine eindimensionale und auf Spannung abzielende Handlung bildet. Die diesen Ansätzen zugrunde liegenden Argumente möchte ich im Folgenden vorstellen.

Döblins Skepsis gegenüber der „psychologischen Manier“ des „gegenwärtigen ernstesten Prosaikers“⁷⁴, die er in seinem *Berliner Programm* von 1913 zum Ausdruck bringt, richtet sich zum einen gegen die stoffliche Beschränkung des Romans auf private Schicksale – der epische Roman dürfe keine thematischen, zeitlichen oder geographischen Grenzen kennen. Vielmehr müsse er gerade überindividuelle Formationen – die Großstadt, den Krieg, die Geschichte, die Natur – einbeziehen, die den Menschen beeinflussen, ohne dass dieser darüber Rechenschaft abgeben kann.

Zum anderen lehnt Döblin die psychologische Ausgestaltung literarischer Charaktere ab: Eine auf die bewussten Prozesse der menschlichen Psyche – auf die „Gedankengänge“ – beschränkte Darstellung suggeriere, dass individuelles Verhalten durch diese Prozesse vollständig determiniert sei. Eben die reflektierte Selbstbestimmungsfähigkeit des Subjekts bestreitet Döblin aber.⁷⁵ Genauso wie selbst- sei das Individuum fremdbestimmt – die Darstellung der bewussten psychischen Vorgänge sondere insofern aus einer Vielzahl von Geschehensursachen einige wenige aus und vernachlässige die anderen. Die Abbildung der Realitätstotalität sei damit gestört:

Viele als ‚fein‘ verschrieene Romane, Novellen [...] bestehen f[a]st nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure [...]. Solche Gedankengänge gibt es vielleicht, aber nicht so isoliert; sie besagen an sich nichts, sie sind nicht darstellbar, ein amputierter Arm; Atem, ohne den Menschen der atmet; Blicke ohne Augen.⁷⁶

⁷³ DÖBLIN 1917, S. 127.

⁷⁴ DÖBLIN 1913b, S. 120.

⁷⁵ Die Basis dieser Kritik bilden die Erkenntnisse der medizinischen Psychiatrie, mit denen Döblin in seinem Beruf als Nervenarzt bekannt wurde. Zum Einfluss Freuds auf die Subjektkritik der Modernisten um 1900 vgl. ZIMA 1997, S. 291f.

⁷⁶ DÖBLIN 1913b, S. 120.

Auch in Einsteins Poetik nimmt die Fremdbestimmtheit des Individuums eine wichtige Rolle ein; seine Kritik an der Personalität des Romans stimmt in weiten Teilen mit Döblins Ablehnung des Psychologismus überein. Die Folgerungen der beiden Theoretiker sind indes gänzlich verschiedene: Während sich Einstein bemüht, auf den Trümmern der autonomen Subjektivität eine neue geglückte Identität (als Einheit von Subjekt und Objekt) zu errichten, und den Roman für diese Zwecke in Anspruch nimmt, soll Döblins „modernes Epos“ den fragmentierten Zustand des Subjekts nur abbilden: Der Mensch verwandelt sich in einen Gegenstand der Notation, ist nur noch Objekt der Beobachtung. Döblins Forderung an den neuen Roman lautet also, sich „auf die Notierung der [physischen] Abläufe, Bewegungen“ in der Welt zu konzentrieren, ohne nach dem psychologischen „Warum“ und „Wie“ zu fragen.⁷⁷

In engem Zusammenhang damit steht der zweite Kritikpunkt, den Döblin 1913 gegen das traditionelle Erzählen vorbringt: die Ablehnung eines kommentierenden und personal präsenten Erzählers. Wie die Aussonderung fremdbestimmter Geschehensursachen aus der Narration bedeute auch jeder Kommentar zu Vorgängen innerhalb der (erzählten) Welt eine selektierende Deutung des Geschehens, durch die der Rezipient in seiner Wahrnehmung des Erzählten gestört werde. Im Interesse der Totalitätsschilderung müsse sich der Erzähler deshalb zurückhalten, einem „Fanatismus der Selbstverleugnung“⁷⁸ huldigen und dem Leser die Möglichkeit eröffnen, sich eine eigene Meinung zu bilden. In diesem Sinn ist auch die folgende Aussage zu verstehen, die sich nur auf den ersten Blick wie eine vollständige Absage an die Narration ausnimmt:

Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. [...] Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen sondern wie vorhanden.⁷⁹

Für die Beschränkung des Erzählens auf die unkommentierte Darstellung rein physischer Vorgänge verwendet Döblin die Bezeichnung „Kinostil“: Wie ein Film

⁷⁷ Ebd., S. 121. Im Gegensatz zu Einstein gibt Döblin so ja die Hoffnung auf, das geschlossene Subjekt neu zu etablieren und weist damit voraus in die Postmoderne, die die zahllosen Versuche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eine metaphysische Subjektivität zu retten, nur noch müde belächelt. ZIMA 2001, S. 1 – 32.

⁷⁸ DÖBLIN 1913b, S. 122.

⁷⁹ Ebd., S. 121f.

soll der Roman lediglich die Oberfläche der Wirklichkeit reproduzieren, sein Gegenstand ist die „entseelte Realität“.⁸⁰ Will man die Umbildung des Erzählens, die Döblin hier anstrebt, in erzähltheoretische Terminologie fassen, so lässt sich dies wohl am ehesten innerhalb der Kategorie der Perspektive bewältigen. So bedeuten die hier vorgebrachten Forderungen an den neuen Roman, dass Döblin die Erzählperspektive einer *externen Fokalisierung* anstrebt, bei der nach Gérard Genette „der Held vor unseren Augen handelt, ohne daß uns je ein Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde“.⁸¹

Vier Jahre nach dem Erscheinen des Berliner Programms verlagern die *Bemerkungen zum Roman* Döblins Kritik auf die eindimensionale, kausal verknüpfte und auf Spannung abzielende Handlung. Es geht hier also nicht mehr nur um die Umbildung der *Erzählperspektive*, sondern um eine völlige Neugestaltung der erzähltypischen „Abfolge von Ereignissen“.

Döblins Ziel hat sich dabei nicht verändert: Immer noch verlangt er nach einer totalen Abbildung von Wirklichkeit ohne selektierende Eingriffe.⁸² Aber gerade dies sei durch die Darstellung einer konzentrierten, einsträngigen Handlung sowie die kausale Verknüpfung der Handlungsteile nicht zu leisten. Auch Einstein lehnt die „Handlung“ ja bereits ab und plädiert dafür, sie durch ein „Geschehen“ zu ersetzen. In gleicher Weise heißt es bei Döblin:

Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun; man weiß, daß im Beginn nicht einmal das Drama etwas damit zu tun hatte [...]. Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; [...] Vorwärts ist niemals die Parole des Romans.⁸³

Neben der Selektion (dem „Vereinfachen“) birgt die Reduktion der Wirklichkeit auf eine einsträngige Handlung ein weiteres Problem: Das „Vorwärts“, das auf den Schluss hinweisende Moment, das durch einen Spannung erzeugenden Zentralkonflikt noch verstärkt wird, erschwert es, die Wirklichkeit als präsent zu konstruieren. Nie kann die Realität im Roman gegenwärtig erscheinen, wenn ihr nicht ein Moment des Verharrens inhärent ist. Jedes Verharren wird aber durch die Weiterwendung zum Schluss aufgelöst – jedem Element einer Handlung ist durch

⁸⁰ Ebd., S. 121.

⁸¹ GENETTE 1998, S. 135.

⁸² Vgl. zum Folgenden DRONSKE 1998, S. 73 – 75.

⁸³ DÖBLIN 1917, S. 124.

seine Einbindung in einen übergreifenden Kausalzusammenhang das Stigma der Überholtheit eingeschrieben.

Der Aufbau des „modernen Epos“ muss sich gegenüber dem alten Roman also grundlegend verändern: Nicht mehr ein zentraler Handlungskonflikt darf in seinem Mittelpunkt stehen, sondern mehrere Geschehensabläufe werden gleichberechtigt nebeneinander montiert – Ulrich Dronske spricht in diesem Zusammenhang von einer „Dezentrierung des Erzählvorgangs“.⁸⁴ Die einzelnen Teile dürfen ferner nicht kausal aneinander gebunden sein, sondern müssen ihre Eigenständigkeit bewahren: „Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht.“⁸⁵ Nicht mehr die Determination der Teile durch ihre funktionale Einbindung in das Ganze macht 1917 für Döblin die Qualität des Kunstwerks aus, sondern der lockere Bezug des Einzelnen zum Gesamten.

Zusammengefasst: Alfred Döblins Forderungen nach einer Umbildung der Narration im Roman tendieren in dieselbe Richtung wie die Carl Einsteins. Wie diese wenden sie sich gegen die psychologische Charakterführung und Beschränkung auf eine subjektzentrierte Handlung sowie gegen die kausalpsychologische Verknüpfung der Handlungsteile und damit den Begriff der „Handlung“ überhaupt. Unterschiede bestehen insbesondere in der Aufgabe, die dem Roman zugeordnet wird und die sich bei Einstein als eine totalitätsrestituierende, bei Döblin dagegen als eine radikalmimetische fassen lässt. Beide Theoretiker wenden sich damit gegen die von Hegel begründete und von Lukács aufgenommene gattungspoetologische Ansicht, nach der der Roman die Wirklichkeit (als die Kluft zwischen Subjekt und Objekt) einerseits wiedergeben, andererseits aber versöhnend beschönigen soll.

Schließlich ist festzuhalten, dass beide Avantgarden das Erzählen nicht *per se* ablehnen: Die Repräsentation einer „Abfolge von Ereignissen“ ist für Einstein wie für Döblin nach wie vor der zentrale Bestandteil des epischen Werks. Allerdings bedarf es von ihren ausdauernden Angriffen auf die traditionellen Formen der Narration aus nicht mehr viel, um die Rest-Konstituenten des Erzählens und damit das zentrale Strukturprinzip des Romans bis ins beginnende 20. Jahrhundert zu verabschieden. Dies geschieht in der republikanischen Zwischenkriegszeit durch Otto Flake, Robert Musil und Hermann Broch.

⁸⁴ DRONSKE 1998, S. 76.

⁸⁵ DÖBLIN 1917, S. 126.

Dritter Teil: Otto Flake und das Projekt eines „geistigen Romans“

Vom Romanautor und Dichtungstheoretiker Otto Flake (1880 – 1963), den selbst literaturwissenschaftliche Fachkreise heute weitgehend vergessen haben, ist ein umfangreiches Œuvre überliefert: Mehr als 30 Romane⁸⁶ und rund 40 meist historiographische Monographien verweisen auf ein produktives Schriftstellerleben.

Dabei lassen sich Flakes Werke vier unterschiedlichen Schaffensphasen zuordnen:⁸⁷ Die erste umgreift die Jahre 1911 bis 1917, in denen sich der Autor auf erzähltechnisch konventionelle Weise um einen Platz in der zeitgenössischen Literatur bemüht. Die zweite, „expressionistische“⁸⁸ Phase ist für uns entscheidend: Sie umfasst die kurze Zeit zwischen 1918 und 1922 und kulminiert in den Romanen *Die Stadt des Hirns* (1919) und *Nein und Ja* (1920). Im Rahmen der Arbeit an diesen Werken verfasst Flake zahlreiche poetologische Kurzschriften, in denen ihm die traditionelle Form des Romans und das Erzählen schlechthin zum Problem werden. Diese Aufsätze – insbesondere das *Vorwort zum neuen Roman* und die Verteidigungsschrift *Über „Die Stadt des Hirns“* – bilden die Quellen meiner folgenden Untersuchung.

Flakes dritte Arbeitsperiode, die sich etwa zwischen 1922 und 1933 verorten lässt, ist durch den Rückzug aus der Avantgardebewegung und die Zurückwendung zu traditionellen Erzählmustern gekennzeichnet; die vierte Phase ab 1933 bringt eine fast ausschließliche Beschränkung auf historische Stoffe mit sich. Auf die Gründe für die nur kurzfristige Ablehnung des Erzählens – ein Umstand, der ja schon Döblins Theorie kennzeichnete – möchte ich im letzten Teil dieser Arbeit eingehen. Hier stelle ich Flakes antinarrative Theorie vor und ordne sie in ihren kulturtheoretischen Kontext ein. Im Anschluss daran versuche ich, die Bedeutung von Flakes poetologischen Entwürfen zu erfassen: Dazu betrachte ich sein Verhältnis zur romantheoretischen Tradition und analysiere dann, wie stark die Poetik Einfluss auf den Roman *Die Stadt des Hirns* genommen hat.

⁸⁶ Einige der bekanntesten und heute noch beziehbaren Romane sind *Ruland* (1922), *Hortense oder Die Rückkehr nach Baden-Baden* (1933), *Die Monthiver-Mädchen* (1952) und *Schloß Ortenau* (1955).

⁸⁷ Diese Einteilung folgt STOCKEBRAND 1986, S. 4f.

⁸⁸ Ebd., S. 4.

1. Die Romantheorie von 1918 bis 1922

Otto Flakes Romanpoetik der Jahre 1918 bis 1922 geht von der bereits einleitend vorgestellten Einschätzung aus, dass sich die Gattung in einer tiefen Krise befinde. Noch bestehe zwar Hoffnung, „den Roman zu retten“ – dazu sei es aber unumgänglich, seine traditionelle „Form [...] zu sprengen“.⁸⁹ Aus dem *Vorwort zum neuen Roman*, das in die *Stadt des Hirns* einführt, ergibt sich ferner, dass Flake die Narration als erstes aller überholten Strukturelemente verwirft:

[Im neuen Roman] fallen fort *konkrete Erzählung* Ordnung des Nacheinander bürgerliche Probleme erobertes Mädchen Scheidungsgeschichte Schilderung des Milieus Landschaftsbeschreibung Sentiment.⁹⁰

Weshalb aber lehnt Flake die „konkrete Erzählung“ ab, warum soll sie den alten Roman in die Krise gestürzt haben? Wie soll demgegenüber der neue Roman aufgebaut sein? Diese Fragen möchte ich im Folgenden beantworten.

A. Argumente gegen die Narration

Um zu erklären, weshalb das Erzählen im Roman für Flake ausgedient hat, möchte ich zunächst einige seiner wichtigsten philosophischen Vorstellungen darlegen. Zentral erscheint die Einsicht, die Flake in einer Verteidigung seiner Position gegen Anfeindungen Alfred Döblins⁹¹ vorbringt:

Zu jeder Erscheinung des Menschlichen, Kunst, Politik, Tat, Nichttat, kann man Ja und Nein sagen: aus diesem Gleichgewicht von Optimismus und Pessimismus, von Irdischkeit und Religiosität, von Sphäre des Geschehens und Sphäre der Anschauung ergibt sich das neue Temperament des Zugleich und des zum Religiösen erhobenen Relativismus [...].⁹²

Diese nihilistische Erkenntnis der Relativität aller Anschauungen und Werte hat ihre Wurzeln bei Friedrich Nietzsche. Im Rahmen einer Abrechnung mit der geistigen Tradition des westlichen Kulturkreises, insbesondere aber mit der deutschen

⁸⁹ FLAKE 1919a, S. 9.

⁹⁰ Ebd. (Hervorhebung von mir).

⁹¹ Vgl. dazu S. 39 dieser Arbeit.

⁹² FLAKE 1919b, S. 357.

Philosophie seit Kant und der theologischen Lehre des Katholizismus, bestreitet Nietzsche die Existenzmöglichkeit zentraler idealistischer Kategorien wie Substanz und Wahrheit und plädiert statt dessen für einen radikalen Perspektivismus:

Es gibt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsere ‚Objektivität‘ sein.⁹³

Aus der Einsicht in zentrale Prozesse der modernen Gesellschaft, die sich unter dem Schlagwort der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung zusammenfassen lassen, entwickelt Nietzsche eine umfassende Kritik am universalistischen Anspruch der *philosophischen* Moderne.

Diese Kritik hat Flake ausführlich rezipiert und – durchsetzt mit Ideen Arthur Schopenhauers – in seine eigene Philosophie integriert. Wie Schopenhauer meint Flake, dass ein „Urwille“ die Erscheinungen und somit auch das Individuum erzeugt habe. Dieser Schöpfungsvorgang liefere den einzelnen Menschen einer ambivalenten Konstellation aus: Einerseits trage er den *bejahenden* Lebenstrieb als Überrest des schöpferischen Urwillens in sich. Andererseits leide er, nachdem er durch den Urwillen zur isolierten Existenz gezwungen worden sei, an seiner Vereinzelung und lebe so in *lebensverneinender* Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Welt des Ungeteilten. Aus diesem Kontrast ergeben sich für Flake ein unauflösbarer Widerspruch zwischen Tat und Geist⁹⁴ sowie der jeder Wertung inhärente Gegensatz von gleichberechtigtem Ja und Nein.⁹⁵ Flake kommt zu dem gleichen Resultat wie Nietzsche, wenn er aus diesen Überlegungen schließt, dass absolut gültige Wertsysteme nicht mehr existierten:

Differenzierte Menschen haben ein Gefühl dafür, daß jedes Ja und jedes Nein, das wir urteilend aussprechen, jeder Glaube an irgendeine der optimistischen und pessimistischen Betrachtungsweisen, jeder Ismus, vom Naturalismus zum Expressionismus, eine Festlegung, Verengung, Ungerechtigkeit ist.⁹⁶

⁹³ NIETZSCHE 1997b, S. 860f.

⁹⁴ Die Tat ist für Flake immer dem lebensbejahenden Impuls zugeordnet, der Geist dem lebensverneinenden. Auch darin entspricht Flakes Konzept von Tat und Geist weitgehend Schopenhauers Idee von Wille und Vorstellung.

⁹⁵ FARIN 1979, S. 63f.

⁹⁶ FLAKE 1921a, S. 86.

Folgt man Flake weiter, so stürzt die Erfahrung des Relativismus das Individuum in eine schwerwiegende Krise. Das Hin- und Hergerissensein des Einzelnen zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, zwischen positiver und negativer Grundeinstellung führt dazu, dass seine freie Entscheidungskraft gelähmt und äußeren Manipulationen unterworfen wird. Kurz: Das Individuum verliert seine Autonomie. Aus dem Dualismus von Geist und Tat, von *Nein und Ja* (so ja auch der Titel des zweiten Romans Flakes in unserer Untersuchungsphase) erwächst die Unterwerfung des Subjekts unter die Ansprüche der Objektwelt.⁹⁷

Kunst hat nun für Flake die Aufgabe, die „wahre Souveränität des Individuums“⁹⁸ wiederherzustellen: Sie soll nicht die Dominanz des Objekts über das Subjekt fortschreiben (wie dies im traditionellen Roman geschehe⁹⁹), sondern die Machtverhältnisse umgekehrt darstellen und dadurch den Leser selbst zum Denken, der Grundbedingung für die Wiedererlangung individueller Souveränität, veranlassen. Flakes Ziel besteht darin, das Subjekt als autonomen Weltenschöpfer in seine verlorenen Rechte zu setzen: „Das Ich als Trichter, in den die Welt stürzt, das ist die Lösung, das letzte Stadium der Kunstmöglichkeit.“¹⁰⁰

Die Wiederherstellung der Ich-Autonomie soll dadurch gelingen, dass im Individuum die sich gegenüberstehenden Wert- und Weltanschauungspole zu einem stabilen Gleichgewicht finden – der Relativismus soll in einen „Relationismus“ münden.¹⁰¹ Aus dieser Vision geht aber keineswegs die Reetablierung eines metaphysischen Subjekts hervor – die von Nietzsche begründete Partikularisierung des Individuums versucht Flake nicht aufzuheben. Nur sollen die Fragmente des Ich so weit in Einklang gebracht werden, dass sie in der Lage sind, die eigenen Handlungen souverän bestimmen zu können. Ganz im Sinne Nietzsches wirken vorläufige Ziele dabei als Kompensation für die prinzipiell verlorenen absoluten Werte.¹⁰²

⁹⁷ STOCKEBRAND 1986, S. 57 – 60.

⁹⁸ FLAKE 1919a, S. 9.

⁹⁹ Wie Hegel verengt Flake das breite Spektrum des traditionellen Romans grundsätzlich auf das spezielle Genre des Individualromans.

¹⁰⁰ FLAKE 1919c, S. 342. Die Anklänge von Flakes Ich-Konzeption an Fichtes Subjektphilosophie sind unübersehbar und lassen etwa Dietrich Scheunemann behaupten, dass Flakes Romanprogramm auf einer „unvermittelt subjektiv-idealistische[n] Grundlage“ basiere. SCHEUNEMANN 1978, S. 120. Flakes Ich-Konstrukt ist jedoch – wie ich im Folgenden zeige – im Gegensatz zu Fichtes Subjekt kein metaphysisches, wodurch ein prinzipieller Unterschied eingeführt wird.

¹⁰¹ FARIN 1979, S. 56 – 70.

¹⁰² STOCKEBRAND 1986, S. 56. Nietzsche drückt dies etwa in seinem Diktum aus: „Es gibt keinen Willen: es gibt Willens-Punktationen.“ NIETZSCHE 1997a, S. 685.

Seine allgemeinen Ansprüche an die Kunst bezieht Flake schließlich auf den Roman: Der „neue Roman“ soll aufzeigen, wie der Ausgleich der Wertpole innerhalb eines Individuums zustande kommen kann. Genau betrachtet handelt es sich bei dieser Forderung um die Verpflichtung des Romans auf eine teleologisch ausgerichtete Bildungsgeschichte – von diesem Postulat war schon ein Großteil der gattungspoetologischen Diskussion des 19. Jahrhunderts dominiert.¹⁰³ Neu ist an Flakes Programm jedoch, dass er den Bildungsgang des Individuums nicht narrativ wiedergeben will; denn aus zwei Gründen scheint Flake gerade das Erzählen mit dem Projekt des subjektiven Autonomiegewinns unvereinbar.

Flakes ersten Vorbehalt gegen die Narration deutete schon das Zitat im einleitenden Abschnitt dieses Kapitels an: Hier wird das Erzählen wegen seiner *Konkretheit* verworfen. Flake meint damit die Darstellung „äußerer“ (physisch wahrnehmbarer) Vorgänge und Zustände im Gegensatz zur Wiedergabe „innerer“ (psychischer) Prozesse – wobei er hierunter auch sämtliche Sprechhandlungen fasst. Die Kritik richtet sich also gegen die mimetische Wiedergabe nicht-sprachlicher Handlungsabläufe im Roman – warum?

In erster Linie ist es die Ablenkung von der Zentralinstanz des Individuums, die Flake an der mimetischen Narration stört. So wie in seinem Autonomieprojekt das Subjekt Herr über die Objektwelt werden soll, so sollen auch im Roman Abläufe innerhalb des Individuums Priorität vor solchen innerhalb seiner Umwelt haben – selbst dann, wenn das Individuum an diesen beteiligt ist.¹⁰⁴ Besonders problematisch ist für Flake die null-fokalisierte Erzählperspektive, bei der ein Erzähler Ereignisse so schildert, dass er sowohl über das Bewusstsein seiner Figuren als auch über die Vorgänge, die sich ohne deren Wissen in der erzählten Welt vollziehen, frei

¹⁰³ STEINECKE 1987, S. 53 – 75.

¹⁰⁴ Der Held von Flakes Roman *Die Stadt des Hirns*, Lauda, rechtfertigt in einer der sehr wenigen explizit poetologischen Stellen des Romans seine Abneigung gegen das Erzählen ebenfalls mit einer Mimesiskritik, die sich in wesentlichen Punkten mit Flakes Position deckt. Im Gespräch mit Leutnant Berger, der eine konventionelle Erzählung verfasst hat, erklärt Lauda: „Ihre Niederschrift wäre eine Erzählung, so würde ich die grundsätzliche Frage aufwerfen: aus welcher Geistesverfassung heraus schildert ein Epiker diese Dinge? Weil sie ihm gefielen, weil er der Realität untertan ist, weil er denkt, sie müßten auch andere interessieren, weil er dem ersten Drang nachgibt, festzuhalten, was in die Zeit stürzt, weil er Sinnliches wiedergeben will, weil er wie der Maler handelt, der bei einem Wolkenschauspiel am Abend ausruft: das muß ich malen. Weil er sich in die Welt stellt und es allgemeine Meinung ist, das sei das Höchste und Menschlichste – weil er die Wiedergeburt im Geist noch nicht erlebt hat, die bewirkt, daß man allen Dingen der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit mit einem Befremden gegenübertritt, in dem sie sterben und nur bleibt: ich, der so stark wissend fühlt, daß er auf die Wiedergabe, diese knabenhafte Freude, verzichtet.“ FLAKE 1919a, S. 557.

verfügt.¹⁰⁵ Hier werden ja Subjekt (der Romanheld) und Objekt (seine Umwelt) *gleichberechtigt* einander gegenüber gestellt, erscheinen beide als gleichgeordnete Objekte der Beobachtung durch einen extradiegetischen Erzähler. Im Gegensatz dazu will Flake, dass der Leser die Diegese – wenn überhaupt – nur durch den Filter einer intradiegetischen Instanz, über die Reflexion eines Romanhelden (also intern fokalisiert) wahrnimmt.¹⁰⁶ Nur so könne die subjektive Konstruiertheit aller Weltwahrnehmung zum Ausdruck gebracht werden. Aber:

Statt nun ganz in die Tiefe zu gehen und dieses Selbstbewusstsein des Lebenstriebes so hervorzuholen, daß es unmittelbar zutage kommt, begnügt er [der narrative Roman, K.S.] sich damit, noch einmal die Formen und Grenzen zu schildern, in denen das Absolute sich manifestiert.¹⁰⁷

Kurz: Für Flake geht mit mimetischem Erzählen – verstanden als ein Erzählen von physisch wahrnehmbaren Ereignissen in einer „realistisch“ gezeichneten erzählten Welt – die Unmöglichkeit einher, die Inthronisation des Subjekts als Herrscher über die Objektwelt zu gestalten. Deshalb lehnt er es ab.

Ein zweites antinarratives Argument wendet sich gegen die diachrone Zeitlichkeit des Erzählens, gegen die „Ordnung des Nacheinander“. Diese könne nämlich keine Gleichberechtigung verschiedener Perspektiven zur Anschauung bringen, sondern immer nur ihre Abfolge. Daraus ergibt sich für den Romanhelden ein zentrales Problem:

War er [der Held des herkömmlichen Romans, K.S.] aufsässig oder empfand er Vielheit oder Gleichzeitigkeit der Gesichtspunkte, blieb ihm nichts übrig, als zum Mittel des Nacheinander zu greifen, wobei ihm stets passierte, daß er den letzten Gesichtspunkt doch als den wahren erklärte – nachgebend durch Resignation oder Harmonie machte er seinen Frieden, der Roman war aus und nichts gesagt, Gleichzeitigkeit nicht gestaltet.¹⁰⁸

Der relationistische Ausgleich verschiedener Perspektiven, der für Flake das Mittel zur Wiedergewinnung der Souveränität bildet, erscheint nur durch eine Ordnung des

¹⁰⁵ GENETTE ²1998, S. 134f.

¹⁰⁶ Das Begriffspaar extradiegetisch – intradiegetisch bezeichnet bei Gérard Genette den Unterschied zwischen der Ebene des Erzählens und der Ebene des Erzählten. GENETTE ²1998, S. 163. Zur internen Fokalisierung vgl. ebd., S. 136 – 138.

¹⁰⁷ FLAKE 1919c, S. 339.

¹⁰⁸ FLAKE 1919a, S. 10.

Nebeneinander gestaltbar, die der Struktur der Narration prinzipiell entgegensteht. Das Erzählen scheint damit aufgrund seines mimetischen sowie seines diachronen Charakters nicht dazu in der Lage, die relativistische Konstellation konstruktiv zu überwinden. Letztlich erscheint es als anachronistisches Überbleibsel einer modernen Romankunst, in der universale Wertssysteme und objektive Weltwahrnehmung noch nicht zum Problem geworden sind.

Ich möchte meine Ausführungen zur Narrationskritik und ihren Ursachen noch einmal kurz zusammenfassen: Otto Flakes Erzählskepsis gründet auf einer Kritik am universalistischen Anspruch der philosophischen Moderne. Zwei ihrer zentralen Kategorien – die absolute Wahrheit und das metaphysische Subjekt – hält er im Anschluss an Nietzsche für nicht mehr tragfähig. Die damit einhergehende Diagnose eines umfassenden Werterelativismus bringt das Individuum in eine schwere Krise, da es die Souveränität über seinen Willen verliert. In dieser Situation ordnet Flake dem Roman die Aufgabe zu, Wege aufzuzeigen, durch die das Ich seine Autonomie wiedererlangen kann. Dies gelingt dem Roman aber nur, wenn er nicht mehr erzählt; denn in zweifacher Hinsicht – aufgrund seines zeitlichen Nacheinanders sowie der mimetischen Abbildung – schreibt das Erzählen den individuellen Souveränitätsverlust fort.

Die Eingangsfrage, ob eine Beziehung zwischen der Erzählkritik und einer Kritik der Moderne besteht, lässt sich demnach für Flake tendenziell bejahen: Die Verbindung von Narration und Moderne wird zwar nicht explizit, ergibt sich aber eindeutig aus der Rekonstruktion der Argumente, die der Erzählskepsis zugrunde liegen. Welche Struktur soll nun Flakes nicht-narrativer Roman aufweisen? Welchem Ordnungsmuster folgt er, wenn nicht einer temporal-lokalen Gliederung? Diese Fragen möchte ich im folgenden Abschnitt erörtern.

B. Der Aufbau des „geistigen Romans“

Im bereits mehrfach zitierten Vorwort zur *Stadt des Hirns* ist in groben Zügen das Programm entworfen, das Flakes nicht-erzählenden Roman kennzeichnen soll: „Der neue Roman wird möglich sein durch Vereinigung von Abstraktion Simultanität Unbürgerlichkeit.“¹⁰⁹ Wenn diese drei Elemente auch nicht auf einer begrifflichen

¹⁰⁹ Ebd., S. 9.

Ebene liegen – nur die beiden ersten reflektieren formale Kennzeichen, während die „Unbürgerlichkeit“ auf den stofflichen Bereich des Romans abzielt¹¹⁰ –, so bilden sie doch eine geeignete Grundlage für eine knappe Veranschaulichung von Flakes Gattungsprojekt.

Größte Wichtigkeit hat dabei die Überlegung, durch Einbeziehung von *Abstraktion* „Ansätze zum geistigen Roman“¹¹¹ zu entwickeln. Abstraktion stellt hier das genaue Antonym der oben erläuterten Konkretion dar: Der das Ich auf der Suche nach seiner Souveränität begleitende Roman soll in erster Linie Vorgänge im „Inneren“ dieses Ich darstellen, er soll Gedankengänge und Reflexionen nachvollziehen und seine Struktur der Gliederung zerebraler Prozesse anpassen. Flake bringt den Wandel vom alten zum neuen Roman auf den Punkt, wenn er fordert: „Überführung der Sinnlichkeit in Denken, Einbruch des Denkens in die Kunst“.¹¹² Oder: „Anschaulichkeit wird überwunden[,] an ihre Stelle tritt Anschauung“.¹¹³

Der vollständige Ersatz von „äußerer“ Handlung durch „innere“ bewirkt insofern eine Neustrukturierung des Romans, als dieser nun nicht mehr an den lokal-temporalen Rahmen einer erzählten Welt gebunden ist. An die Stelle der diegetischen Lokalität tritt eine Topographie des Geistes, in der sich Ortsangaben nicht mehr mimetisch, sondern nur noch metaphorisch lesen lassen (etwa im Romantitel *Die Stadt des Hirns*). Auch die Zeitlichkeit der erzählten Welt, die dem Rhythmus von Tag und Nacht, dem Wechsel der Jahreszeiten oder ähnlichem folgt, spielt nun keine Rolle mehr und wird durch das eigene Zeitmaß der subjektiven Reflexion ersetzt.

Entscheidend ist dabei, dass dieses Zeitmaß in Flakes Augen nicht mehr an ein striktes Nacheinander gebunden ist.¹¹⁴ In diesem Zusammenhang sind der Begriff und das Konzept der *Simultanität* von zentraler Bedeutung: Simultanität meint

¹¹⁰ So bereits DURZAK 1970, S. 289.

¹¹¹ FLAKE 1922, S. 91.

¹¹² FLAKE 1919c, S. 341. In diesem Sinne heißt es auch in *Über „Die Stadt des Hirns“*, an Alfred Döblin gerichtet: „Wie wollen Sie das [die Wiedererlangung der Ich-Autonomie] gestalten, Kollege Döblin, ohne das Denken in die Kunst einzuführen? Sie können das Denken als künstlerisches Hilfsmittel ablehnen; für mich wäre das eine unerträgliche Verengerung [...]“ FLAKE 1919b, S. 357.

¹¹³ FLAKE 1919a, S. 11.

¹¹⁴ Streng genommen muss natürlich auch die gedankliche Reflexion einem zeitlichen Nacheinander folgen, nicht zu reden vom literarischen Text. Gemeint ist daher wohl vielmehr, dass die Bausteine der Reflexion nicht mehr in einer strengen Ordnung auseinander folgen müssen, sondern auch anders angeordnet werden könnten, als sie sind. Die Kritik an der Synchronität wäre dann eher eine an der Kausalität, die aber als theoretische Kategorie keine Rolle in Flakes poetologischen Texten spielt.

einerseits einen notwendigen, kontrollierten Akt des Individuums – die Fähigkeit, verschiedene Perspektiven gleichberechtigt zu erfassen und gelten zu lassen. In diesem Sinn erscheint sie als Instrument des „Relationismus“, als Vorbild für ein Denken, das dem Ich seine Souveränität wiederzuerlangen hilft. Andererseits bezeichnet Simultanität das zentrale Gliederungsprinzip des „geistigen Romans“¹¹⁵, in dem die syntagmatisch-kausale Abfolge von Handlungselementen von einer paradigmatischen Verkettung austauschbarer Reflexionsprozesse abgelöst werden soll.

All dies bedeutet nicht, dass Flake vollständig auf die Darstellung „äußerer“ Ereignisse in einer erzählten Welt verzichten will: Die Bildungsgeschichte eines Individuums lässt sich ja gar nicht ohne Interaktion zwischen Ich und Außenwelt vorstellen. Handlungselemente sind jedoch – das folgt aus den bisherigen Ausführungen – nur insofern schilderungswürdig, als sie das Individuum zum Nachdenken motivieren. Mit dieser Forderung nach einer funktionalen Unterordnung des narrativen Ereignisses unter die Reflexion geht Flake den entscheidenden Schritt über die avantgardistischen Romantheorien hinaus, die die erzählerische Begebenheit nicht prinzipiell anzweifeln.

Die Handlungselemente, die im Roman (untergeordnet) erscheinen dürfen, schränkt Flake schließlich noch inhaltlich ein: Der Romanheld soll nicht der bürgerlichen Welt entstammen, und seine Konflikte sollen andere als bürgerliche – also nicht „erobertes Mädchen, Scheidungsgeschichte“¹¹⁶ – sein. Denn der bürgerlichen Welt sei zwar die Auflehnung des Einzelnen gegen seine Unterwerfung unter die Verhältnisse nicht fremd, in ihr ende aber jedes „Moment der Erregung“ mit dem „Sieg des Bestehenden [und dem] Abgang des Aufrührers“.¹¹⁷ Innerhalb des bourgeois Milieus ist die Bildungsgeschichte des souveränen Individuums also nicht zu leisten.¹¹⁸ Neben Abstraktion und Simultanität ist damit *Unbürgerlichkeit* das dritte Kennzeichen des „geistigen Romans“.

¹¹⁵ In einer Kritik am Expressionisten Kasimir Edschmid präzisiert Flake seine Simultanitätsidee als „die Fähigkeit, den eignen Trieb, an den man geschmiedet ist, aufzuheben; Mißtrauen, Abneigung, Ekel gegen die Banalität des eigenen Treibens zu empfinden, Nein zu sich sagen zu können, um danach behutsamer, demütiger, wägender und – nur erst bestimmt ein neues Ja zu finden.“ FLAKE 1921b, S. 33.

¹¹⁶ FLAKE 1919a, S. 9.

¹¹⁷ Ebd. Auffällig sind die Parallelen dieser Auffassung zu Hegels Idee vom bürgerlichen Romanhelden, der sich am Ende seines Bildungswegs die ‚Hörner abgelaufen‘ habe.

¹¹⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Nähe zu Carl Einstein, der die bürgerlichen Liebeshändel gleichfalls für nicht romanfähig hält: „Man stelle das Epos in Zukunft nicht mehr allein in den Dienst des geschlechtlichen Verkehrs.“ EINSTEIN 1912, S. 148.

2. Flakes Verhältnis zur romantheoretischen Tradition

Otto Flake lässt sich als Begründer des hier untersuchten gattungspoetologischen Paradigmas bezeichnen: Er ist der erste deutschsprachige Romantheoretiker, der das Erzählen prinzipiell ablehnt und die Krise des Erzählens zum Auslöser einer Krise des Romans deklariert. Statt mimetischer Konkretheit und Ordnung des Nacheinander fordert Flake einen Roman, dessen Aufbau von abstrakter Reflexion und Simultanität dominiert wird. Insbesondere wenn man – wie von mir einleitend vorgeschlagen – die Argumentation für einen nicht-narrativen Roman als die entscheidende Innovation der deutsch-österreichischen Zwischenkriegspoetik deutet, kann man Flakes Stellung in der Geschichte der Romantheorie kaum hoch genug veranschlagen.

Ganz voraussetzungslos ist Flakes Poetik indes nicht: Indem ich im Folgenden das Verhältnis des „geistigen Romans“ zu den beiden im zweiten Kapitel vorgestellten Traditionslinien (der geschichtsphilosophischen und der avantgardistischen) näher bestimme, lassen sich die Verbindung von Form und Aufgabe des Romans in Flakes Theorie sowie ihr ideengeschichtlicher Ort präziser beschreiben.

Flakes Verhältnis zu Carl Einstein ist von der grundsätzlichen Übereinstimmung gekennzeichnet, die in der Einschätzung der gesellschaftlichen Gegenwart sowie des herkömmlichen Romans besteht: Diese scheinen in eine Krise geraten und sind von Grund auf erneuerungsbedürftig. Die zwei Romantheoretiker sind sich ferner darin einig, wie diese Erneuerung zu vollziehen sei: Ein neuer Roman, der sich durch den Einzug der Abstraktion in den Text auszeichne, müsse die soziale Wirklichkeit verändern. Abstraktion ist jedoch bei beiden Theoretikern völlig unterschiedlich zu verstehen: Einstein geht es im Gegensatz zu Flake weniger um die Auflösung einer Darstellung von „Ereignissen“ als vielmehr um deren Artifizialisierung.

Einsteins Romantheorie nimmt in der Folge Züge einer heilsgeschichtlichen Verkündigung an: Der Roman soll eine Welttotalität restituieren, die im Übergang zur Moderne verloren gegangen ist. Hier besteht ein zweiter Unterschied zu Flake, der dieser Radikalität nicht folgt: Seine Absicht, durch den Roman die autonome Subjektivität neu zu begründen, verzichtet auf eine metaphysische Grundlegung.

Otto Flakes Verhältnis zu Alfred Döblin zeichnet sich demgegenüber durch stärkere Differenzen aus: Die Theoretiker führen im Jahr 1919 einen im *Neuen Merkur* ausgetragenen Streit über Form und Funktion des Romans, in dem Döblin vor allem die von Flake immer wieder geforderte Integration der Reflexion zurückweist.¹¹⁹ Auch die Aufgabenbestimmungen für die Gattung differieren erheblich: Döblins radikalmimetisches Anliegen unterscheidet sich von Flakes subjektrestituierenden Absichten schon im Ansatz grundlegend. Nichtsdestotrotz weisen die Vorstellungen vom „totalen Epos“ und vom „geistigen Roman“ eine zentrale Gemeinsamkeit auf: Beide bemühen sich um die Neuetablierung der Gattung Roman auf der Basis einer Infragestellung der Narration, die bei Döblin allerdings schwächer als bei Flake ausgeprägt ist.¹²⁰

In jedem Fall ist Flakes Verbindung zur radikalmimetischen Poetik Döblins immer noch weitreichender als die zum geschichtsphilosophischen Ansatz Hegels oder Lukács'. Gerade gegen Hegels Auffassung der Gattung als einer „bürgerlichen Epöe“ opponiert Flake von Beginn an. Nichts stört ihn am herkömmlichen Roman mehr als das zufriedene Sich-Einfinden des Helden in die Verhältnisse, nichts stößt ihn mehr ab als die mimetische Darstellung einer Wanderung des Individuums durch die Welt. Die daraus folgende Ablehnung des Sinnlichen (der „Anschaulichkeit“) in der Kunst ist zweifellos eine provokante Verwerfung der Auffassung Hegels, der zufolge die Kunst „Wahrheit“ in der Weise ihrer sinnlichen Gestaltung wiedergibt.¹²¹ Nur die Verengung des traditionellen Romanspektrums auf die Subspezies des Individualromans übernimmt Flake von Hegel unhinterfragt.

Aus diesen Erkenntnissen lassen sich zu Flakes Theorie einige Feststellungen ableiten, die ich später für die Untersuchung der Poetiken Musils und Brochs und damit für eine Gesamtbewertung des antinarrativen Paradigmas wieder heranziehen

¹¹⁹ Döblin trifft hier im übrigen eine Feststellung, die hinsichtlich des folgenden Teils, der sich mit dem Verhältnis von Theorie und Praxis bei Flake beschäftigt, interessant ist. Über Flakes Absicht, die Romanform zu sprengen, erklärt er: „Ein Sprengungsversuch, wo nichts zu sprengen ist. Denn der Roman ist schon lange keine Form mehr. Was ist das für ein ‚Roman‘: der Werther. Und Hölderlins Hyperion: ist das auch ein Roman. Eine Gruppe aus dieser Gattung fällt dem Oberflächlichen [gemeint ist Flake, K.S.] besonders auf: der Konfliktroman, die Liebesgeschichte, die Spannungsaffären. Flake mag sie nicht? Mein Gott, so kann er doch nebenan essen, es ist ja soviel Platz. Man will Raum für Reflektion? Man schreibe Essays, man dichte auch herum, es steht ja alles frei. In ‚Wilhelm Meister‘ kommen Gedichte vor, in den ‚Wahlverwandtschaften‘ und im ‚Meister‘ die längsten ästhetischen naturwissenschaftlichen und moralischen Expektorationen. Ist man Feind der Handlung, so macht man keine; will man keinen Roman schreiben, so schreibt man keinen. Es steht ja alles frei und ist ja auch alles dagewesen.“ DÖBLIN 1919, S. 189f.

¹²⁰ Zur Diskussion zwischen Flake und Döblin vgl. DURZAK 1970, STOCKEBRAND 1986, S. 111 – 114..

¹²¹ STOCKEBRAND 1986, S. 68.

möchte. Zum ersten: Die Ablehnung des Erzählens verbindet sich bei Flake mit einer Forderung an den Roman, die mit der von Nietzsche ausgeführten Kritik des modernen Universalismus begründet wird. Der Roman soll weder Abbild der Wirklichkeit noch autarkes Kunstwerk sein, sondern auf die soziale Realität Einfluss nehmen. Die Narrationskritik ist damit zentraler Bestandteil eines ästhetischen Projekts, das auf die Überwindung der nihilistisch-relativistischen Krise des spätmodernen Menschen abzielt. Zum zweiten: Während Flakes Poetik hinsichtlich der Radikalität ihrer formalen Implikationen Innovativität beanspruchen kann, knüpft sie hinsichtlich der Funktionsbestimmung der Gattung am eschatologischen Anspruch avantgardistischer Ästhetik an, wie sie hier von Carl Einstein repräsentiert wird.

Ob die Integration der formalistischen Erzählkritik in ein umfassendes ästhetisches Sinnrestituierungsprojekt und die damit verbundene Nähe der antinarrativen Gattungstheorie zur Poetik der Avantgarde für alle drei in dieser Arbeit untersuchten Theorien zutrifft, soll im Folgenden genau beobachtet werden. Vorerst aber stellt sich eine weitere Frage: Welche Verbindungen bestehen zwischen Gattungspoetik und Romanpraxis? Otto Flakes Roman *Die Stadt des Hirns* möchte ich daraufhin untersuchen, wie stark er durch die formalen Reformvorschläge aus dem Projekt des „geistigen Romans“ beeinflusst ist.

3. Die „Stadt des Hirns“ als „geistiger Roman“?

Flakes Roman *Die Stadt des Hirns*, der 1919 veröffentlicht und seither nicht wieder aufgelegt wurde, behandelt einen Ausschnitt aus der Lebensgeschichte des Künstlers Lauda. Dieser wird genau an seinem 30. Geburtstag, auf „halbem Weg seines Lebens, in der Vorhalle der Erfolge, in der Mitte seines Dahinstürens vom Donnerschlag der Erkenntnis gelähmt“¹²², schwört seiner Kunst ab und tritt eine Reise von einem Jahr Dauer an – mit dem Ziel, „sich selbst zum Maß aller Dinge zu setzen“¹²³. Die Reise endet über 500 Romanseiten später mit der „Befreiung“ des Protagonisten, indem dieser schließlich erkennt: „In mir ist alles gleichzeitig, Sinnlichkeit und Askese, Güte und Härte, Denken und Trieb, Handeln und Wissen“.¹²⁴ Im Folgenden möchte ich untersuchen, inwiefern die *Stadt des Hirns* bei der Darstellung von Laudas Sinnsuche, die in vielfacher Hinsicht Flakes Absicht einer Reetablierung des souveränen Individuums einlöst, wirklich narrative Ordnungsmuster verlässt und – in Flakes Sinn – „geistig“ wird.

Schon die kurze Zusammenfassung des Romaninhalts indiziert, dass die *Stadt des Hirns* auf Handlung nicht prinzipiell verzichtet. Laudas Reise spielt sich nicht nur in seinen Gedanken ab, sondern verläuft ganz „real“ durch das Deutsche Reich und das besetzte Belgien vor und während des Ersten Weltkriegs – Berlin, München, Antwerpen und Brüssel bilden dabei die wichtigsten Stationen. Da die Wiedergabe dieser Reise als eine lineare Haupthandlung den Roman entscheidend strukturiert, kann von einer prinzipiellen Aufhebung der Narration keineswegs die Rede sein.

Wie sehr der Roman phasenweise konventionellen Erzählmustern verbunden ist, möchte ich anhand eines Beispiels demonstrieren. Im folgenden Zitat etwa lassen sich (mindestens) sechs Handlungssequenzen unterscheiden, die durch das typisch narrative „und dann“ verbunden werden könnten – ich habe diese Sequenzen durch Zahlen in eckigen Klammern gekennzeichnet:

Die Musik verstummte, weil eine Schwester auf den, der spielte, zueilte, einsprang, die Harmonika fortriß [1]. Der Blinde wollte auffahren [2], ein Wort bändigte ihn [3] [...]. Eine Dame, hagre Gouvernante in Schwarz, trat in ein Vakuum, das die Form eines Halbkreises von Ärzten und Schwestern annahm [4]; vor ihr bildeten die Blinden eine gerade Linie [5]

¹²² FLAKE 1919a, S. 20.

¹²³ Ebd., S. 27.

¹²⁴ Ebd., S. 564.

[...]. Die Dame begann das was man am nächsten Tag als leutselige Unterhaltung in den Neusten Nachrichten lesen würde [6].¹²⁵

In jeder Hinsicht verkörpert der Abschnitt das, was Flake noch im *Vorwort zur Stadt des Hirns* als konkretes Erzählen bezeichnet und rigoros abgelehnt hat – den Bericht über eine Abfolge „äußerer“ Ereignisse in einer mimetisch angelegten erzählten Welt durch eine extradiegetische Instanz.

Gleichwohl folgt der Roman nicht durchgehend einer solchen narrativen Struktur. Nachdem sie anfänglich noch stärker klassischen Erzählstrukturen verpflichtet ist, ersetzt die *Stadt des Hirns* zunehmend die Wiedergabe von physisch wahrnehmbarer, nicht-sprachlicher Handlung durch die Deskription und Paraphrase von Gesprächen oder Reflexionen, wie sie in Flakes Theorie postuliert wird.

Diese These möchte ich durch einen Vergleich zwischen dem ersten und dem vierten Kapitel des ersten Buchs stützen. Während im ersten Kapitel noch relativ viele Handlungssequenzen geschildert werden – auf gerade einmal 14 Seiten drängen sich folgende Aktionen: Laudas Arbeit im Büro, Treffen mit der Sekretärin, Spaziergang durch Berlin, Besuch im Café, Treffen mit dem Verleger Witten und dem Dramaturgen Musch, Fußweg nach Hause, Besuch durch die Geliebte Marianne, gemeinsamer Theaterbesuch, vorzeitiger Aufbruch aus dem Theater, überstürzte Abreise aus Berlin, Bahnfahrt ins Heimatdorf, Wiedersehen mit Bruder und Mutter, Weiterreise nach München –, ist bereits im vierten Kapitel die äußere Handlung auf ein Minimum reduziert. Über 34 Seiten werden einzig die folgenden äußeren Geschehnisse wiedergegeben: Treffen Laudas mit seinem Freund Dr. Keller, Besuch des Ehepaars Graumann; am nächsten Tag Treffen mit Graumanns Gattin Hannah, Spaziergang durch München. Die knappe Handlung gibt hier den Rahmen ab für zahlreiche Gespräche und Gedanken Laudas. In genau dieser Manier sind die vier verbleibenden Kapitel des ersten Buchs wie auch die sieben Kapitel des zweiten Buchs gestaltet.

Das steigende Übergewicht der reflexiven über die narrative Rede in der *Stadt des Hirns* lässt sich noch genauer quantifizieren: Betrachtet man als narrative Rede jeden Satz, der eine physisch wahrnehmbare Handlung einer Figur (sprachliche Handlungen ausgenommen) oder eine Beschreibung der äußeren Welt, in der die Figuren leben, wiedergibt, und unter reflexiver Rede jeden Satz, in dem eine Figur

¹²⁵ Ebd., S. 30.

denkt oder spricht oder dieses Denken oder Sprechen näher beschrieben wird, dann hat die reflexive Rede bereits im ersten Kapitel ein Übergewicht von etwa 5:2 (129 Sätze mit reflektierender Rede gegen 54 Sätze mit narrativer Rede¹²⁶). Im vierten Kapitel des ersten Buchs gestaltet sich das Verhältnis schon fast 11:1 (422 Sätze mit reflektierender Rede gegen 38 Sätze mit narrativer Rede) – eine Relation, die im weiteren Verlauf des Romans annähernd konstant bleibt.

Eine zusätzliche Brechung der narrativen Rede wird durch die Erzählperspektive des Romans eingeführt. Diese lässt sich mit Gérard Genette als intern fokalisiert bezeichnen, was bedeutet: „Der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß“.¹²⁷ So spricht in der *Stadt des Hirns* ein heterodiegetischer Erzähler, der sich mit nur sehr wenigen Überschreitungen im Wahrnehmungs- und Erkenntnishorizont Laudas bewegt (Lauda bildet damit den *focalizer*¹²⁸ des Romans). Dies betrifft auch das vorhin wiedergegebene Zitat (S. 41f.); denn kurz bevor die Ereignisse um den musizierenden Blinden geschildert werden, heißt es: „Lauda trat ans Fenster und sah [...]“.¹²⁹ Die interne Fokalisierung schränkt das mimetische Erzählen funktional ein: Es dient nur noch der Anregung Laudas zur gedanklichen Reflexion und wird seines Eigenwerts beraubt – genau dies hatte Flake ja in seinen romantheoretischen Aufsätzen gefordert.

Schließlich vollzieht sich die gegenüber den Reflexionen äußerst knapp gehaltene Handlung nicht linear, sondern ist durch den mehrfachen Einschub von Binnenerzählungen gebrochen. Diese spielen eine wichtige Rolle: In ihrer Gesamtheit umfassen sie 258 Seiten gegenüber den 298 Seiten der Rahmenerzählung, also fast 50% des Romanumfangs. Die Erzählweise der ersten vier Erzählungen *Pan lebt*, *Der Tausch*, *Der Gepard* und *Die Qual* entspricht dabei weitgehend der des Rahmens, ist also gekennzeichnet durch interne Fokalisierung und die Dominanz der reflexiven Rede. Nur die letzte und umfangreichste Erzählung, *Die Simona*, die sich über 154 Seiten erstreckt, weist einen wesentlich höheren Anteil an narrativer Rede auf. Diese Erzählung ist zudem die einzige, die nicht als von der Titelfigur Lauda verfasst ausgegeben wird. Entscheidend ist aber, dass ihr

¹²⁶ Sätze, die sowohl narrative als auch reflexive Rede im oben genannten Sinn enthalten, habe ich doppelt gezählt; ein Beispiel dafür ist der folgende Satz: „[Lauda] ging gebrochen nach Haus, entsetzt über den Vorgang, der sich in ihm angesichts der Bühne vollzogen hatte“. Ebd., S. 19.

¹²⁷ GENETTE² 1998, S. 134.

¹²⁸ In Anlehnung an Genette hat Mieke Bal diesen Begriff in die Erzähltheorie eingeführt. Er bezeichnet eine Instanz, aus deren physiologischer und kognitiver Perspektive die Vorgänge in einer erzählten Welt wiedergegeben werden. BAL 1982, S. 203f.

¹²⁹ FLAKE 1919a, S. 29.

eher konventioneller Erzählstil in der Rahmenhandlung ausführlich diskutiert und von Lauda explizit verworfen wird.¹³⁰ Neben den Binnenerzählungen stören zwei essayistisch geprägte Einschübe den linearen Erzählfluss der Haupthandlung: Im zweiten Kapitel des zweiten Buchs nehmen Ausschnitte *Aus Laudas metaphysischem Tagebuch*, die sich konkret als philosophische Reflexionen über das Nihilismusproblem darstellen, einen Raum von 20 Seiten ein, in das vierte Kapitel des zweiten Buchs ist eine 27-seitige enumerative Charakteristik von Personen aus Laudas Brüsseler Bekanntenkreis eingeschaltet.

Das Kriterium der Abstraktion als erstes Kennzeichen des „geistigen Romans“ ist in der *Stadt des Hirns* also weitgehend erfüllt: Zwar gibt es eine Haupthandlung – diese fällt aber im Vergleich zu Deskription und Paraphrase von Gesprächen und Reflexionen kaum ins Gewicht, wird noch dazu immer nur aus der Perspektive und zur gedanklichen Anregung der Hauptfigur geschildert (ist also funktional untergeordnet) und kann sich aufgrund diverser Einschübe nicht linear entfalten. Wie steht es nun um Flakes Absicht, den „neuen Roman“ simultan zu strukturieren? Ich habe bereits gezeigt, dass Simultanität für den Protagonisten Lauda zum Mittel wird, seine Souveränität wieder herzustellen: „In mir ist alles gleichzeitig“¹³¹, heißt es gegen Ende des Romans. Lässt sich aber die Gleichzeitigkeit als Strukturprinzip des Textes begreifen?

Sicherlich nicht bezüglich der Rahmenhandlung: Laudas Reise sind keine parallel verlaufenden Erzählstränge beigeordnet. Auch wenn man das Simultanitätsprinzip als Anti-Kausalitätsprinzip fasst, lässt sich seine Einlösung nicht feststellen: Laudas Reise verläuft nicht entlang beliebig austauschbarer Stationen, sondern vollzieht sich als Bildungs- bzw. Befreiungsgeschichte eindeutig teleologisch. Kaum anders ist es mit den einzelnen Reflexionen Laudas sowie mit den Gesprächen mit seinen Bekannten oder Geliebten: Auch sie bilden Stationen des Helden auf seiner Wanderung durch die „Stadt des Hirns“, die auf den Schluss der Bildungsgeschichte zulaufen. Das Simultanitätsprinzip scheint in der Romanstruktur also höchstens durch die Einlage der Binnenerzählungen verwirklicht, deren Anordnung eher einem zyklischen denn einem strikt linearen Prinzip folgt. Simultanität lässt sich damit kaum als Strukturmerkmal der *Stadt des Hirns* bezeichnen.

¹³⁰ Vgl. Anm. 104.

¹³¹ FLAKE 1919a, S. 564.

Wie ist es schließlich um die *Unbürgerlichkeit* des Romans bestellt? Der Protagonist selbst grenzt sich vom Bürgertum jedenfalls deutlich ab: „Wenn uns ein Bürger zuhörte, würde er uns für irrsinnig halten. Was ist ein Bürger? Der, der eine Türklinke Türklinke, den Sohn Produkt des Vaters nennt und für alles fünfzig Ahnen aufstellt“.¹³² Lauda entwirft hier ein Bild des Bürgers, das diesen als nüchtern und dem Kausalitätsprinzip verhaftet denunziert – nichtsdestotrotz verkehrt er überwiegend in bürgerlichen Kreisen: Sowohl Laudas spätere Ehefrau Claire als auch seine Geliebten Hannah und Marianne, daneben auch seine Freunde Dr. Keller und Graumann entstammen der gehobenen Bourgeoisie. Erst in Brüssel hat Lauda vorwiegend zu höheren Militärs und insofern zu Angehörigen der Feudalschicht Kontakt.

In Flakes Sinn „bürgerlich“ ist außerdem die dünne Handlung des Erzählrahmens: Gerade solche Geschehenselemente, die das Vorwort zur *Stadt des Hirns* vehement ablehnte („erobertes Mädchen, Scheidungsgeschichte“), nehmen in der knappen Handlung des Romans noch den größten Raum ein: Laudas Liebschaften sowie seine schließliche Trennung von der gerade erst geheirateten Ehefrau bestimmen über weite Strecken die Rahmenerzählung. Gleichwohl gilt die Klassifikation dieser Motive als „bürgerlich“ nur eingeschränkt – Lauda geht es bei seiner Ehe wie bei seinen loserer Liaisons gerade darum, neue, freiere Formen von Liebesbeziehungen zu entwerfen und sich gegen traditionelle bürgerliche Verhältnisse zur Wehr zu setzen. So führt er Claire gegenüber aus:

[I]ch bin dir Mittel, Hemmung, an der sich dein Ich sammelt, dein Blut Stimme wird, die Ströme in dir sich in Energie, Wünsche, Gedanken verwandeln, dein Suchen nach Gott kristallisiert. Ehe, sie hat nur Sinn, wenn sie diesen Dienst bedeutet, den einer dem andren erweist; sie hat den Sinn, daß ein Mensch bereit ist, diesen Prozeß nicht auf halbem Weg abzubrechen, wie alle tun, die uns auf längre oder kürzre Zeit begegnen, sondern ihn ein Leben lang durchzuführen. Wesen der Ehe ist nicht Ruhe, sondern ewige Wandlung, bürgerliche Seßhaftigkeit widerspricht ihrer Idee.¹³³

Zusammengefasst: Flakes Konzept des „geistigen Romans“, während der Entstehung der *Stadt des Hirns* entwickelt und zu seiner Explikation angelegt, ist im Roman selbst nicht vollständig verwirklicht. Der Erzählfaden wird zwar durch die Dominanz

¹³² Ebd., S. 89.

¹³³ Ebd., S. 396.

der reflexiven Rede sowie durch Einschübe von Binnenerzählungen und essayistischen Passagen weitgehend aufgelöst, so dass Flakes Forderung nach Abstraktion als realisiert erscheint. In keiner Weise folgt der Roman dagegen einer simultanen Struktur: Als Bildungsgeschichte ist die *Stadt des Hirns* klar teleologisch und damit gemäß einer starren Ordnung des Nacheinander gegliedert. Unbürgerlichkeit schließlich wird zwar zu einem wichtigen Thema der romaninternen Reflexionen – aber die dünne Erzählhandlung bleibt auf die in der Theorie als „bürgerlich“ abqualifizierte Liebesgeschichte beschränkt.

Flakes *Stadt des Hirns* erscheint – möchte man sie gattungstypologisch näher klassifizieren – als ein „Roman des Diskurses“: Ulf Eisele hat diesen Terminus 1984 in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt. Der Roman des Diskurses ist im Gegensatz zum narrativ-mimetischen Roman realistischer Prägung nicht mehr bestrebt, den Leser irgendetwas sehen zu lassen, er „ist nur Rede, und man kann [ihn] nur noch hören“¹³⁴. Die Absicht des Diskursromans ist nach Eisele das Herausstreichen der Sprachlichkeit von Literatur; als dezidiertes Sprechen erhält in ihm der theoretische Diskurs „Heimatrecht“.¹³⁵ Seine äußere Form lässt sich damit auf die knappe Formel bringen: „Handlungen weichen dem Denken, Aktionen dem Diskurs, der Held des Romans ist der Gedanke und nicht mehr die Tat.“¹³⁶

Den Roman des Diskurses gibt es – fasst man allein diese kurz umrissenen äußeren Kennzeichen – nicht erst in der literarischen Spätmoderne: Schon in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1832) weicht die Handlung etwa moralphilosophischen aphoristischen Reflexionen oder technischen Deskriptionen. Auch Fontanes *Der Stechlin* (1897/98) räumt durch seine Annäherungen an die Dramenform dem theoretischen Sprechen bereits einen hohen Stellenwert ein. Der entscheidende Unterschied zwischen diesen Werken und dem Diskursroman der Spätmoderne besteht aber im spezifisch spätmodernen theoretischen Programm, das nach 1910 die Eliminierung der Handlung und der Narration begleitet. Otto Flakes Entwurf eines „geistigen Romans“ ist in diesem Zusammenhang zu sehen: Sein poetologisches Plädoyer für den Einzug der Reflexion in den Roman lässt sich als theoretische Fundierung des Diskursromans lesen und erscheint diesbezüglich als erste ihrer Art. Hierin liegt Flakes bis heute durchgängig übersehene Bedeutung.

¹³⁴ TODOROV 1973, S. 130.

¹³⁵ EISELE 1984, S. 9; vgl. auch SCHÄRF 2001, S. 6 – 13.

¹³⁶ PETERSEN 1991, S. 184.

Vierter Teil: Robert Musils „essayistischer Roman“ und die Utopie des „anderen Zustands“

Der Sprung von Otto Flake zu Robert Musil umfasst einen Zeitraum von etwa einem Jahrzehnt sowie eine räumliche Distanz, die den ganzen deutschen Sprachraum von Westen nach Osten durchmisst. So ist auch eine gegenseitige Rezeption nicht belegt: Flake wird in Musils Tagebüchern und Briefen kein einziges Mal erwähnt, Musils Werke sind in Flakes für die *Neue Rundschau* verfassten Rezensionen ausgespart. Verbindungen zwischen beiden bestehen noch am ehesten hinsichtlich der sozialhistorischen Situation, die die Entstehungszeit beider Romantheorien bestimmt. Flakes und Musils Poetiken erscheinen gleichermaßen in Phasen schwerer sozioökonomischer Krisen, die von dauernden politischen Unruhen und intensiven Auseinandersetzungen über die Frage nach der nationalen Identität begleitet werden. Um 1930 – nach einer etwa zehnjährigen Beruhigung – brechen eben die Konflikte wieder auf, die in der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg Deutschland und Österreich beherrschten.¹³⁷ Es ist insofern nicht überraschend, wenn die intellektuellen Debatten zu beiden Zeiten ähnliche Formen annehmen.

Anders als Otto Flake hat Robert Musil keine komprimierte Gattungspoetik entworfen: Seine stets kurzen und fragmentarischen Äußerungen über den Roman finden sich verstreut über Tagebücher, Kritiken und Essays – aber auch in Schriften aus dem Entstehungsumkreis des *Manns ohne Eigenschaften* und in diesem Werk selbst. Zumeist bleiben Musils Aufzeichnungen zum Roman so knapp, dass sich ihr Verständnis nur aus dem Rekurs auf andere theoretische Schriften oder Abschnitte seines literarischen Œuvres erschließt. Bedient sich eine Analyse aber solcher Hilfsmittel, muss sie einer Versuchung widerstehen: Sie darf nicht aus Aussagen über ganz unterschiedliche Problemkreise ein geschlossenes poetologisches Modell konstruieren und dieses dann als genuine Poetik Musils ausgeben.¹³⁸

Wichtig ist ferner, dass sich aus der besonderen Quellenlage ein methodisches Problem ergibt, dem keine der mir bekannten Arbeiten zu Musils Romantheorie

¹³⁷ HANISCH 1995, WEBER 1995.

¹³⁸ So verfahren aber die beiden einzigen dezidiert Musils Romantheorie behandelnden Untersuchungen – NUSSER 1967 und HILLEBRAND³1993, S. 344 – 360. Bei der Rekonstruktion ihrer Gedankengänge erlebt man daher einige unangenehme Überraschungen.

bisher Rechnung getragen hat: So muss eigentlich von zwei expliziten Poetiken Musils gesprochen werden – einer, die sein literarisches Schaffen begleitet, und einer, die in diesem selbst (sprich: im *Mann ohne Eigenschaften*) enthalten ist. Beide dürfen nicht ohne weiteres in einen argumentativen Zusammenhang gestellt werden. Auch wenn Musil selbst sagt, dass sein großer Roman „überhaupt kein Roman, sondern ein Essay von ungeheuren Dimensionen, ein Meisteressay“¹³⁹ sei, so ist im *Mann ohne Eigenschaften* doch nicht er als authentischer Autor der Sprecher, sondern ein von ihm zu unterscheidender fiktionaler Erzähler, dessen Reflexionen sich keineswegs mit seinen eigenen Gedanken decken müssen.¹⁴⁰

Um dieser Trennung zwischen Autor und Erzähler gerecht zu werden, werde ich im Folgenden beide Poetikkonzepte unabhängig voneinander vorstellen und anschließend vergleichen. Aufgrund der schwachen Beleglage romanexterner poetologischer Äußerungen liegt der Schwerpunkt auf der Untersuchung der expliziten Gattungstheorie im *Mann ohne Eigenschaften*. Wie schon bei Flake werde ich im Anschluss an die Vorstellung der Romantheorie Musils Verhältnis zur poetologischen Tradition untersuchen und schließlich seine antinarrative Romantheorie auf den *Mann ohne Eigenschaften* beziehen.

Die Spanne von 1927 bis 1932, in der ich Musils Romanpoetik untersuche, umfasst die Zeit, in der alle zentralen Texte Musils zum Roman entstanden sind – insbesondere auch die ersten beiden Bücher des *Manns ohne Eigenschaften*. Sowohl vor dieser Zeit als auch danach lassen sich nur sehr wenige gattungspoetologische Schriften des Klagenfurters eruieren. Im Gegensatz zu Döblin und Flake, aber auch zu Broch, existiert bei Musil also keine den antinarrativen Standpunkt widerrufende späte Romantheorie.

¹³⁹ MUSIL 1930, S. 1410.

¹⁴⁰ Die notwendige Unterscheidung von Autor und Erzähler problematisiert etwa GENETTE ²1998, S. 152. Sie bildet aber auch ein Fundament der poststrukturalistischen Theorien Foucaults (Diskursanalyse) und Derridas (Deonstruktion), die dem Autor seine *auctoritas* absprechen und ihn nur noch als Textfunktion betrachten. Ausführlicher über das Autorkonzept der literaturwissenschaftliche Postmoderne informieren FOHRMANN 1990 und BRENNER 1998, S. 249 – 283.

1. Musils Romantheorie(n) zwischen 1927 und 1932

Bei der Klärung von Musils poetologischen Positionen beginne ich jeweils mit dem, was sich aus romanexternen Dokumenten belegen lässt, bevor ich dann auf die Argumente innerhalb des *Manns ohne Eigenschaften* zurückgreife. Wie zuvor geht es zunächst um die Gründe für die ablehnende Haltung gegenüber dem Erzählen und dann um das alternative Konzept, das Musil ins Spiel bringt.

A. Argumente gegen die Narration

a. Romanexterne Poetik

Die Rekonstruktion einer nicht im fiktionalen Werk enthaltenen Poetik Musils kann sich vor allem auf eine Grundlage stützen – die fragmentarischen *Aufzeichnungen zur Krisis des Romans*, die in der Zeit zwischen 1930 und 1932 entstanden sind. Diese Skizze ist Musils längster zusammenhängender Text über den Roman und enthält seine Erzählkritik *in nuce*.

Indem die *Aufzeichnungen* vom Vergleich des Epos mit dem Roman ausgehen, fügen sie sich in eine Tradition, die bis auf Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1751) zurückgeht.¹⁴¹ Am wirkungsmächtigsten wird der Vergleich der beiden Dichtungsformen allerdings durch Hegel und seine Theorie des Romans als einer „modernen bürgerlichen Epopöe“¹⁴². Dass Musils *Aufzeichnungen* sich hier in die Tradition von Hegels Romanpoetik eingliedern, wird im Verlauf der weiteren Analyse noch von Interesse sein.

Musil ist anfänglich um eine deskriptive Bestimmung des Gattungsverhältnisses bemüht: Er stellt – ganz in Hegels Sinn – den „Sieg des Romans über das Epos“¹⁴³ fest und behauptet, dass sich dieser in zwei Stufen vollzogen habe: Zunächst – und von Musil zeitlich nicht näher bestimmt – sei die Verdrängung der Großform Epos durch die Großform Roman erfolgt.¹⁴⁴ In einem

¹⁴¹ BAUER 1997, S. 26f.

¹⁴² HEGEL 1837/38, Band 15, S. 392.

¹⁴³ MUSIL 1930, S. 1411.

¹⁴⁴ So argumentiert Musil schon in seiner Rezension von *Alfred Döblins Epos* (gemeint ist Döblins epische Dichtung *Manas*) vom 10. Juni 1927: „Die Überzeugung, das Epos als besondere Kunstform

zweiten Schritt seien dann die noch im Roman enthaltenen epischen Elemente aus diesem verschwunden: erst die „gehobene Darstellung“¹⁴⁵, dann das „Grundelement“ des Epischen, das Erzählen.¹⁴⁶ Diese Entwicklung habe sich „im Lauf eines Menschenalters“¹⁴⁷ ereignet und bildet Musil zufolge das Symptom, auf dem seine Diagnose der „Krisis des Romans“ basiert.

Während zum Schwund des gehobenen Personals lediglich eine lakonische Erklärung angeboten wird – „[d]ie gehobene Darstellung setzt gehobenes Leben, Wille zu einem solchen voraus. Wir sind prosaisch geworden [...]“¹⁴⁸ – erörtert Musil die Gründe für das Ende des Erzählens differenzierter. Zum ersten sei die Aufgabe des Erzählens an die Zeitungen übergegangen. Zum zweiten habe die Narration ihre Bedeutung als elementares Grundbedürfnis eingebüßt: „Wir [...] betrachten das nur noch als Zeitvertreib.“¹⁴⁹ Zum dritten – und die beiden vorigen Ausführungen zusammenfassend – heißt es dann: „Kommunisten u[nd] Nationalisten u[nd] Katholiken möchten sich gern etwas erzählen lassen. Das Bedürfnis ist sofort wieder da, wo die Ideologie fest ist. Wo der Gegenstand gegeben ist.“ Und nach einem weiteren Absatz: „Auch ich bin nicht ganz damit einverstanden.“¹⁵⁰

Die letzte Passage ist in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Mit dem Schlusssatz wendet sich Musil von einer deskriptiven zu einer normativen Sicht auf den Roman: Seine Feststellung, dass im Roman der letzten fünfzig Jahre das epische Element des Erzählens rückläufig sei, wird hier ergänzt um die eigene Sichtweise auf das Problem: Auch er trage Bedenken gegen die Narration. Die Gründe für diese Bedenken erläutert der Theoretiker eben in den beiden Sätzen davor: Er stellt die Narration unter Ideologieverdacht – und zwar, was entscheidend ist, als *kommunikative Form* und nicht hinsichtlich bestimmter Inhalte. Wie aber ist das zu verstehen? Warum sollte jeder Erzählvorgang ideologische Implikationen haben? Auch der Hinweis auf die Nähe dieses Arguments zu Lyotards Einschätzung der

sei heute im Abwelken, hat gute Gründe für sich [...]. Die wirkliche Führung ist schon lange an den Roman übergegangen [...].“ MUSIL 1927, S. 1675f.

¹⁴⁵ MUSIL 1930, S. 1411.

¹⁴⁶ Ebd., S. 1412. Auch dieses Argument findet sich schon in *Alfred Döblins Epos*: „[W]enn man sich da [beim Roman], die Produkte der Verlagsindustrie beiseite lassend, an die großen Beispiele hält, so sieht man eine Entwicklung, die sich nicht nur vom Epos entfernt, sondern sogar schon vom Epischen, das heißt jenen mit der Vergangenheit gemeinsamen Elementen, welchen der Roman es verdankt, daß er für eine Art ziviler Form der epischen Dichtung gilt.“ MUSIL 1927, S. 1676.

¹⁴⁷ MUSIL 1930, S. 1410.

¹⁴⁸ Ebd., S. 1411.

¹⁴⁹ Ebd., S. 1412.

¹⁵⁰ Ebd.

Narration als ideologisch hilft hier zunächst nicht weiter. Was meint Musil mit Ideologie? Er schweigt sich sowohl in den *Aufzeichnungen* als auch in anderen romanexternen Texten, die sich mit dem Thema beschäftigen, darüber aus. Vorerst gehe ich deshalb dazu über, das Verhältnis von Erzählen und Roman in den poetologischen Passagen des *Manns ohne Eigenschaften* zu untersuchen.

b. Romaninterne Poetik

Die Krise der Narration und daraus folgend die Krise des Romans werden vor allem an einer Stelle zum expliziten Thema des *Manns ohne Eigenschaften* – im *Heimweg* übertitelten vorletzten Kapitel des Ersten Buchs. Die Skepsis gegenüber dem Erzählen erscheint hier zunächst nicht durch den Ideologieverdacht begründet:

Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm [Ulrich] ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: ‚Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!‘ [...] Wohl dem, der sagen kann ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem‘! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufs wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. *Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze macht* [...] Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.¹⁵¹

Demnach ist das Erzählen zum Problem geworden, weil seine Struktur von der Beschaffenheit der zeitgenössischen Erfahrungswelt abweicht: Während sich die Narration über temporale Sukzession strukturiert, lassen sich die Phänomene des ‚öffentlichen Lebens‘ – wenn überhaupt – nur noch synchron erfassen. Die syntagmatische Verkettung des Erzählvorgangs widerspricht der paradigmatischen Verflechtung der Gegenwart: Das Erzählen entlarvt sich als anachronistisch. Musil greift mit der Kritik am zeitlichen Nacheinander der Narration ein Argument auf, das sich bereits bei Otto Flake fand und für das Carl Einstein und Alfred Döblin mit

¹⁵¹ MUSIL 1930/32, S. 650 (Hervorhebung von mir).

ihren Vorbehalten gegen den kausalpsychologischen Aufbau des Romans den Grundstein legten.

Was sind nun Musils Gründe für die Einschätzung, dass die Abläufe in der Welt nicht mehr als Nacheinander erkennbar seien? Warum lässt sich der „Lebensfaden“¹⁵² nicht mehr aufrollen? Besteht ein Zusammenhang zwischen diesem Argument und dem in der romanexternen Poetik geäußerten Ideologieverdacht? Diesen Fragen möchte ich im Folgenden nachgehen.

Das Problem des Relativismus

Zunächst möchte ich zeigen, dass der Ablehnung des narrativen Nacheinander eine erkenntnistheoretische Einsicht zugrunde liegt, die sich – wiederum wie bei Otto Flake und Carl Einstein – als relativistisch oder ambivalent bezeichnen lässt.

Der Argumentation des oben zitierten Abschnitts liegt eine Vorstellung der Gegenwart als einer „unendlich verwobenen Fläche“, als eines dichten und nicht abschließbaren Beziehungsnetzes zugrunde. Diese Einschätzung birgt in sich zwei komplementäre und weitreichende epistemologische Implikationen: Zum einen beinhaltet sie die Unmöglichkeit, einen Erkenntnisgegenstand aus seinem Zusammenhang gelöst, sprich: isoliert wahrzunehmen. Dies bedeutet zum anderen, dass Erkenntnis überhaupt nur möglich ist, wenn wir bestimmte Abhängigkeitsaspekte ausblenden. Ohne die Selektion von Verbindungslinien können wir niemals einzelne Knotenpunkte im dichten Netz der Abhängigkeiten erkennen – sondern immer nur die unendlich engmaschige Oberfläche. Durch seine spezifische Selektion nimmt das Erkenntnissubjekt einen nur ihm eigenen Standpunkt ein – jedes Wahrnehmen, Erkennen und Verstehen ist demnach an eine bestimmte Perspektive gebunden. Da die Selektion aber willkürlich erfolgt und keine Selektion sinnvoller oder wertvoller ist als eine andere, muss die Gültigkeit jeder Erkenntnis immer relativ bleiben.¹⁵³ Schließlich – und dies ergibt sich aus der

¹⁵² Ebd., S. 650.

¹⁵³ Fragwürdig, aber in unserem Zusammenhang peripher ist, ob eine objektive Wirklichkeit jenseits der wahrgenommenen (selektierten) überhaupt existiert. Der Nietzsche-Satz, demzufolge es nicht eine Wahrheit gibt, sondern nur viele Wahrheiten, müsste dann auch für den Begriff der Wirklichkeit gelten. So weit würde Musil aber keinesfalls gehen – die Erfahrungswelt ist für ihn unzweifelhaft objektiv gegeben. Diese Position vertritt auch der Erzähler des *Manns ohne Eigenschaften*: „Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bestreiten, daß er seine Daseinsberechtigung hat [...]“. Ebd., S. 16.

positivistischen Wissenschaftsanschauung des *Manns ohne Eigenschaften* – ist nur das existent, was auch erkennbar ist. Daraus lässt sich die Negation der idealistischen Vorstellung ableiten, dass ein *Ding an sich* – ein Objekt, das vollkommen unabhängig besteht, also ein Wesen habe, das jenseits von der Erscheinung der Dinge liegt, die wir erkennen können – existiere.¹⁵⁴

Die Relativität der physischen Wahrnehmung sowie der ethischen und ästhetischen Erkenntnis ist ein zentrales Thema des *Manns ohne Eigenschaften*. Selbst Ulrichs Cousine Diotima, deren metaphysische Seelensuche der Erzähler nicht selten ironisch belächelt, muss im 57. Kapitel verwundert feststellen, „daß es jede ewige Wahrheit doppelt und mehrfach gibt“.¹⁵⁵ Und Ulrich befindet an exponierter Stelle, nämlich im 62. und damit zentralen Kapitel des Ersten Buchs: „[D]iese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt; kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen [...]“.¹⁵⁶

Wie schon bei Otto Flake geht auch bei Musil die Einsicht in die allgemeine Relativität (Ambivalenz) der Wahrnehmung aus der intensiven Rezeption von Nietzsches Spätwerk hervor.¹⁵⁷ Nietzsches Positionen stehen fast wörtlich Pate für die relativistischen Reflexionen im *Mann ohne Eigenschaften*: „[E]s gibt keine ewigen Tatsachen, so wie es keine absoluten Wahrheiten gibt.“¹⁵⁸ Wie Musil leitet im übrigen auch Nietzsche den Relativismus aus einer Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie ab¹⁵⁹ – und nicht wie Otto Flake aus dem von Schopenhauer eingeführten Widerspruch zwischen Wille und Vorstellung. Wie aber gelangt Musil nun vom durch Nietzsche vermittelten Ambivalenzproblem zur Ablehnung der syntagmatischen Kommunikationsform der Narration?

¹⁵⁴ Kant bestimmt die *Dinge an sich* folgendermaßen: „Es sind uns Dinge als außer uns befindliche Gegenstände unserer Sinne gegeben, allein von dem, was sie an sich selbst sein mögen, wissen wir nichts, sondern kennen nur ihre Erscheinungen, d.i. die Vorstellungen, die sie in uns wirken, indem sie unsere Sinne affizieren.“ KANT 1993, S. 42.

¹⁵⁵ MUSIL 1930/32, S. 229.

¹⁵⁶ Ebd., S. 250.

¹⁵⁷ Musils Nietzsche-Rezeption ist bestens erforscht. Ich folge im Weiteren den Ausführungen von DRESLER-BRUMME 1987 sowie von MACKOWIAK 1995 und WIMMER 1998. Eine detaillierte *enumeratio* der Ambivalenzdenker und ihrer Positionen gibt SCHRAML 1994, S. 9 – 81.

¹⁵⁸ NIETZSCHE 1997c, S. 448 (Hervorhebung im Original). Es handelt sich hier um eine These aus Nietzsches „mittlerer“ oder „aufklärerischer“ Phase.

¹⁵⁹ BREUER 1987, S. 167f.

Erosion von Raum, Zeit und Kausalität

Jede Narration – dies hat die einleitende Begriffsklärung ergeben – konstituiert sich im Rahmen bestimmter Parameter: Als „Abfolge von Zeichen [...], die eine Abfolge von Ereignissen [...] repräsentieren“¹⁶⁰, ist das Erzählen maßgeblich an die Kategorie der Zeit gebunden. Daneben bedürfen „Ereignisse“ der Situierung in einer Diegese, sind also stets räumlich gefasst.¹⁶¹ Unter den Bedingungen von Musils relativistischer Theorie erodieren nun Raum und Zeit als philosophische Begriffe.

Die klassische philosophische Tradition behauptete bis ans Ende des 19. Jahrhunderts die Invariabilität von Raum und Zeit.¹⁶² Unter der Bedingung der Relativität jeglicher Wahrnehmung erscheinen Raum und Zeit im *Mann ohne Eigenschaften* aber nicht mehr als absolut, sondern als von ihrer Betrachtungsweise bedingt und diskursiv konstruiert. An die Stelle einer unveränderlich konzipierten Vorstellung dieser Kategorien tritt nun ihre vielfältige rational-perspektivische Erfassung in physikalischen Relationen.¹⁶³ Abgesehen von der Schwierigkeit, dass nun mehrere gleichberechtigte Deskriptionsmodelle die Beschreibung von Raum und Zeit unternehmen, wird dabei die Frage virulent, wie exakt diese Modelle ihren Gegenstand bestimmen sollen. Hinsichtlich des Raumes erklärt schon das Eingangskapitel im *Mann ohne Eigenschaften*:

Die Überschätzung der Frage, wo man sich befinde, stammt aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte. Es wäre wichtig, zu wissen, warum man sich bei einer roten Nase ganz ungenau damit begnügt, sie sei rot, und nie danach fragt, welches besondere Rot sie habe, obgleich sich das durch die Wellenlänge auf Mikromillimeter genau ausdrücken ließe; wogegen man bei etwas so viel Verwickelterem, wie es eine Stadt ist, in der man sich aufhält, immer durchaus genau wissen möchte, welche besondere Stadt das sei. Es lenkt von Wichtigerem ab.¹⁶⁴

Die Erfassung der räumlichen Struktur kann durch die Differenzierung der angelegten Parameter also unendlich vielgestaltig verlaufen, wobei die Frage nach

¹⁶⁰ VOGT ²1997, S. 288.

¹⁶¹ Den Begriff der Diegese als erzählte Welt erläutert GENETTE ²1998, S. 16.

¹⁶² Bei Kant etwa erscheinen Raum und Zeit nicht als durch Erfahrung konstruiert, sondern als „unendliche gegebene Größe[n]“, die vor aller Erkenntnis dem menschlichen Denken zugrunde liegen. KANT 1998, S. 73.

¹⁶³ MEHIGAN 2001, S. 78.

¹⁶⁴ MUSIL 1930/32, S. 9f.

dem „richtigen“ Maßstab unbeantwortet bleibt. Analog argumentiert der Roman hinsichtlich der Zeit. Auch hier konkurrieren verschiedene Beschreibungsdiskurse, worauf wiederum das erste Kapitel aufmerksam macht. Die meteorologische Einführung des *Manns ohne Eigenschaften* endet bekanntlich mit der lapidaren Feststellung: „Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.“¹⁶⁵ Das „Tatsächliche“ ist mit dem herkömmlichen Einteilungsprinzip in Jahre, Tage und Stunden eben nur „recht gut“ gekennzeichnet, die präzisere Rationalisierung der Zeit durch ein wissenschaftliches Deskriptionsmodell hat mindestens ebenso viel Berechtigung.¹⁶⁶

Wenn Raum und Zeit aber nur noch perspektivische Konstruktionen sind, so ist auch die „Abfolge von Ereignissen“, die sich in ihrem Rahmen vollzieht, nicht mehr eindeutig als solche bestimmbar. Legten wir nämlich andere Maßstäbe an die Rahmenkategorien an, so träten auch vollkommen andere Sukzessionen zu Tage. Da auf den Kategorien von Raum und Zeit bei Kant auch die Kategorie der Kausalität gründet, löst sich mit den beiden ersten auch die Fähigkeit auf, klare Zuordnungen von Ursache und Wirkung vorzunehmen. Die romaninterne Kritik an der Absolutheit von Raum und Zeit impliziert also eine radikale Ablehnung der Kausalität, wie wir sie schon von Einstein und Döblin kennen.¹⁶⁷

An die Stelle des Prinzips des zureichenden Grundes, mit dem Gottfried Wilhelm Leibniz im 17. Jahrhundert die allbestimmende Wirkungsmacht der Kausalität behauptete, tritt im *Mann ohne Eigenschaften* das „Prinzip des unzureichenden Grundes“.¹⁶⁸ Genau hier liegt dann auch das Problem, das der Erzähler in der zuerst zitierten Passage beschreibt: Die Welt ist „unordentlich“ geworden, es ist nicht mehr möglich, all das, „was in Raum und Zeit geschehen ist,

¹⁶⁵ Ebd., S. 9.

¹⁶⁶ Die Erosion der Zeit-Kategorie problematisieren in ihren Romanen auch Hermann Broch und Thomas Mann. In Brochs 1945 erschienenen *Tod des Vergil* heißt es: „Unstimmig wie die Berührung der Dinge untereinander, war auch der Zeitablauf geworden; die einzelnen Zeitabschnitte wollten nicht mehr zueinander passen: niemals noch war das Jetzt so eindeutig vom Vorher geschieden gewesen; eine tiefschneidende Kluft, durch keinen Steg überbrückbar, hatte dieses Jetzt zu etwas Selbständigem gemacht, hatte es von dem Vorher [...] unweigerlich abgetrennt [...].“ BROCH 1945, S. 29. Und in Manns *Zauberberg* (1924) überlegt unter der Überschrift *Exkurs über den Zeitsinn* der Erzähler, dass die Dauer der Zeit von der subjektiven Erfahrungsfülle abhängt: „Wir wissen wohl, daß die Einschaltung von Um- und Neugewöhnungen das einzige Mittel ist, unser Leben zu halten, unseren Zeitsinn aufzufrischen, eine Verjüngung, Verstärkung, Verlangsamung unseres Zeiterlebnisses und damit die Erneuerung unseres Lebensgefühls überhaupt zu erzielen.“ MANN 1924a, S. 148.

¹⁶⁷ MEHIGAN 2001, S. 80f.

¹⁶⁸ MUSIL 1930/32, S. 133.

auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung‘, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht“¹⁶⁹, aufzureihen. Diachrone Erklärungsmuster können keine universale Deutungskapazität mehr beanspruchen.

Die Verbindung von Diachroniekritik und Ideologieverdacht

Die Narration errichtet mit Hilfe ihrer syntagmatischen Struktur klare Ordnungen in den von ihr entworfenen Diegesen: Das Erzählen suggeriert damit die Möglichkeit einer Welterfahrung, die durch die Einsichten des Relativismus längst als Täuschung entlarvt ist. Würde das Erzählen seine eigene Beschränktheit und Gebundenheit an eine Perspektive dabei eingestehen – denn nur perspektivisch kann der Mensch ja überhaupt wahrnehmen – wäre das nicht weiter problematisch. Aufgrund seines grammatischen Charakters als indikativische Modalität kann es dies aber nicht: Der Indikativ nämlich, an den die Narration gebunden ist, stellt „etwas in sachlicher Feststellung als tatsächlich und wirklich, als gegeben [dar] und [anerkennt es] ohne Bedenken“.¹⁷⁰ Im Gegensatz dazu stünde die konjunktivische Modalität, die eine Irrealität oder eben nur eine Möglichkeit ausdrückt und sich dabei mit der bekannten Forderung trifft: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben.“¹⁷¹ Wenn die Narration nun aber ihre eigene Beschränktheit nicht zu reflektieren in der Lage ist, so handelt es sich bei ihr zweifellos um eine „perspektivische Verkürzung des Verstandes“.¹⁷² Ihre als absolut postulierte Selektion konturiert dann eine manichäische Weltanschauung – Ideologie.¹⁷³

Damit findet sich in der romaninternen Poetik Musils ein Argument wieder, das ich schon in seiner romanexternen Theorie feststellte. Die ausführliche Begründung, die dem Vorwurf der Ideologizität im *Mann ohne Eigenschaften* zugrunde liegt, und die Explikation dessen, was mit Ideologie gemeint ist, machen

¹⁶⁹ Ebd., S. 650.

¹⁷⁰ DUDEN ⁶1998, S. 156. Die Grammatik von Helbig/Buscha erklärt sogar: „Er [der Indikativ] dient sowohl zur Führung eines Gesprächs *als auch zur Erzählung* und zur sachlichen Darstellung.“ HELBIG/BUSCHA ¹⁸1998, S. 194 (Hervorhebung von mir).

¹⁷¹ MUSIL 1930/32, S. 16.

¹⁷² Ebd., S. 650.

¹⁷³ Das Erzählen wird hier nicht mehr nur als fiktionaler Sprechakt hinterfragt, sondern gleichzeitig als faktuale Kommunikationsform. Hinsichtlich dieser Frage löst der *Mann ohne Eigenschaften* die diskursive Trennung von Literatur und Alltagssprache auf und macht beide zum Gegenstand einer kritischen Untersuchung.

die knappen Ausführungen in den nicht zum Roman gehörenden Passagen verständlicher.

Die These von der Ideologizität der Narration ist besonders interessant, weil sie die „Kritik der anekdotischen Romanerzählung mit einer Kritik der ideologisch-metaphysischen Metaerzählung verknüpft“.¹⁷⁴ Musils Erzählkritik antizipiert daher tatsächlich – wie einleitend vermutet – Jean-François Lyotards postmoderne Wissenschaftstheorie. Dies wird besonders klar, wenn man Lyotards nähere Beschreibung der *métarécits* liest: „Die ‚Metaerzählungen‘ [...] sind das, was die Moderne ausgezeichnet hat: progressive Emanzipation von Vernunft und Freiheit, progressive und katastrophische Emanzipation der Arbeit [...], Bereicherung der gesamten Menschheit durch den Fortschritt der kapitalistischen Techno-Wissenschaft und sogar, wenn man das Christentum selbst zur Moderne zählt [...], Heil der Kreaturen durch die Bekehrung der Seelen zur christlichen [...] Erzählung von der Märtyrerliebe.“¹⁷⁵ Metaerzählungen nach Lyotard sind Theorien mit totalem Erklärungsanspruch, kurz: Ideologien. Die Parallelen zu Musil sind eklatant.

Spannend erscheint ferner der folgende Satz Lyotards: „Hegels Philosophie vereinigt in sich all diese Erzählungen, und in diesem Sinne konzentriert sich in ihr die spekulative Moderne.“¹⁷⁶ Einleitend stellte ich fest, dass sich Musils romanexterne Poetik auf die Hegelianische geschichtsphilosophische Tradition beruft. Nun komme ich zu dem Schluss, dass Musils Junktur von Ideologie und Narration – denkt man sie so konsequent zu Ende wie Lyotard – zu einer radikalen Ablehnung der Theorien Hegels führen muss. Hieraus ergibt sich eine Frage, die im Anschluss an die Erläuterung von Musils Romantheorie beantwortet werden muss: Wie radikal denkt Musil sein eigenes Modell zu Ende und folgt insofern der Postmoderne? Anders: Wie verhält sich Musil zu Hegel?

¹⁷⁴ ZIMA 1997, S. 314.

¹⁷⁵ LYOTARD ²1996, S. 32f. Interessant ist übrigens, dass Lyotard selbst Bezüge zu Musils Roman herstellt, allerdings in gänzlich anderen Zusammenhängen als den hier diskutierten. Der *Mann ohne Eigenschaften* diskutiert nach Lyotard die Auflösung sozialer Gefüge und die Rückverweisung des Menschen auf sich selbst, wobei „jeder weiß, daß dieses *Selbst* wenig ist“. LYOTARD ²1993, S. 54 (Hervorhebung im Original).

¹⁷⁶ LYOTARD ²1996, S. 49.

Vorbehalte gegen Subjekt und Handlung

Der *Mann ohne Eigenschaften* entwickelt neben der Ablehnung der Diachronie, die in den Ideologieverdacht gegenüber der Narration mündet, noch ein zweites Argument gegen das Erzählen. Weil dieses aber nie Gegenstand expliziter Romantheorie ist, sondern nur aus indirekt den Roman betreffenden Reflexionen im *Mann ohne Eigenschaften* erschlossen werden kann, reihe ich es hier an zweiter Stelle ein. Im Kern dieser Argumentation stehen Vorbehalte gegen das autonome Individuum als Handlungsträger und gegen die Handlung selbst – auch eine solche Argumentation ist bereits von Einstein und Döblin her bekannt.

Die Auflösung des Subjekts ist wie die Problematik des Relativismus ein zentraler Gedanke in der Kritik der aufklärerisch-idealistischen Moderne – er liegt nicht nur zahlreichen philosophischen Abhandlungen seit der Jahrhundertwende zugrunde, sondern trägt in den 1920er Jahren auch zur Konstitution neuer literaturwissenschaftlicher Theorien wie des Strukturalismus bei.¹⁷⁷ Robert Musils Problematisierung des Individuums gründet auf seiner Rezeption der Schriften Ernst Machs, über dessen Hauptwerk *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1903) er 1907 dissertierte. In den *Antimetaphysischen Vorbemerkungen* seiner Hauptschrift leitet Mach aus den Bedingungen des Perspektivismus eine Erkenntnistheorie ab, in der das Subjekt und seine persönlichen Empfindungen keine Rolle mehr spielen, sondern jegliche Wahrnehmung durch die physikalischen Bedingungen des Körpers und der Außenwelt determiniert ist: „Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten usw. sind in mannigfaltiger Weise miteinander verknüpft, und an dieselben sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden.“¹⁷⁸ Alle Körper konstituieren sich Mach zufolge durch die Verhältnisse ihrer physikalischen Determinanten und werden als Körper nur aufgrund der relativen Beständigkeit dieser Verhältnisse wahrgenommen. Mach erklärt: „Als *relativ* beständig zeigt sich ferner der an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen, welcher als *Ich* bezeichnet wird.“¹⁷⁹ Die Beständigkeit erweist sich aber als Illusion, ihr Anschein entsteht nur aufgrund der Kontinuität einer langsamen

¹⁷⁷ GRÜBEL 21997, S. 388.

¹⁷⁸ MACH 1991, S. 1f.

¹⁷⁹ Ebd., S. 2 (Hervorhebungen im Original).

Änderung. Daraus ergibt sich, dass das Ich „so wenig absolut beständig als die Körper“¹⁸⁰ ist. Die logische Folgerung aus dieser Überlegung ist der Satz, der dadurch bekannt wurde, dass Hermann Bahr ihn 1904 in den Mittelpunkt eines modernenkritischen Aufsatzes stellte: „Das Ich ist unrettbar.“¹⁸¹

Musil erkennt diese Erkenntnispsychologie nicht vollständig an und erhebt in seiner Dissertation gegen mehrere Behauptungen Machs Einspruch. Allerdings folgt der *Mann ohne Eigenschaften* Mach so weit, dass auch er die Determiniertheit der individuellen Wahrnehmung und Handlung durch die Außenwelt und somit die Negation der Einheit und Autonomie des Subjekts feststellt. Alle Eigenschaften des Menschen sind demnach bereits in seinem unmittelbaren Umfeld vorzufinden und werden dem Einzelnen aufgezwungen, ohne dass sie die eigentümliche Gestalt individueller Lebenserfahrung berücksichtigen.¹⁸² Ulrich trifft diese Feststellung schon im 34. Kapitel des *Manns ohne Eigenschaften*: „Ist denn die Wahrheit, die ich kennen lerne, meine Wahrheit? [...] Es sind die fertigen Einteilungen und Formen des Lebens, was sich dem Mißtrauen so spürbar macht, das Seinesgleichen, dieses von Geschlechtern schon Vorgebildete, die fertige Sprache nicht nur der Zunge, sondern auch der Empfindungen und Gefühle.“¹⁸³ Es ist in dieser Hinsicht nur konsequent, wenn Ulrich noch im gleichen Kapitel den Entschluss fasst, eigenschaftslos bleiben zu wollen.¹⁸⁴

Folgt man dieser Argumentation, dann ist nicht nur das Individuum ein *patchwork* aus einigen – nicht allzu vielen – diskursiven Puzzleteilen; vielmehr hat auch sonst alles, was geschieht, „seinesgleichen“. Die Geschichte hängt nicht mehr von der auslösenden Kraft in Aktion tretender menschlicher Urheber ab, sondern setzt sich nur noch aus den „paar Dutzend Kuchenformen [...], aus denen die Wirklichkeit besteht“¹⁸⁵, zusammen. An die Stelle einer allzeit gegebenen Veränderlichkeit der Dinge treten dann wie bei Mach annähernd stabile Verhältnisse, die sich nur äußerst langsam verschieben – mit dem Ergebnis, dass im Großen und

¹⁸⁰ Ebd., S. 3.

¹⁸¹ Ebd., S. 20; BAHR 1904.

¹⁸² MEHIGAN 2001, S. 82; ausführlicher vgl. MEHIGAN 1997.

¹⁸³ MUSIL 1930/32, S. 129.

¹⁸⁴ Die Auflösung des Subjekts steht übrigens nicht im Widerspruch zu der Bindung der Wahrnehmung an eine subjektive Perspektive, wenn die perspektivische Selektion als diskursiv vorgegeben gedacht wird; die Erkenntnis erfolgt dann nicht individuell, sondern richtet sich nach vorgegebenen Mustern.

¹⁸⁵ Ebd., S. 591.

Ganzen nichts geschieht.¹⁸⁶ Das Nicht-Geschehen von Ereignissen ist im *Mann ohne Eigenschaften* omnipräsent: Es ist nicht nur das zentrale Signum der Handlung rund um die Parallelaktion, sondern kommt programmatisch auch in der Überschrift des Eröffnungskapitels – *Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht* – oder im Titel des Zweiten Buchs – *Seinesgleichen geschieht* – zum Ausdruck.

Hier ist nicht der Ort, Musils Absage an das Individuum und an die Originalität geschichtlicher Ereignisse auf ihre Konsistenz zu prüfen. In unserem Zusammenhang ist entscheidend, dass sich aus seiner Argumentation maßgebliche Probleme für die Narration ergeben, die ich nun noch einmal zusammenfassen möchte.

c. Ergebnisse

Die getrennte Untersuchung von romanexterner und romaninterner Poetik hat bislang zu ähnlichen Ergebnissen geführt. Der Niedergang der Narration wird zwar auf unterschiedliche Weise gedeutet – im Mittelpunkt steht aber jeweils der Vorwurf der Ideologizität, der gegen das Erzählen erhoben wird. Im *Mann ohne Eigenschaften* wird dieser Vorwurf ausführlich begründet: Der ideologische Charakter des Erzählens entsteht durch seine Unmöglichkeit, als indikativische Modalität seine perspektivische Beschränkung zu reflektieren. Eine solche aber ist der Narration aufgrund ihrer Diachronie grundsätzlich eigen. Daneben ist in der romaninternen Poetik auch die Subjektgebundenheit der *histoire* ein Grund für die Ablehnung des narrativen Romans. Beide Argumente haben ihren Ursprung in einer Kritik an zentralen philosophischen Annahmen der aufklärerisch-neuzeitlichen Moderne: der Behauptung, dass unveränderliche Normen und Anschauungen feststellbar seien, und der Autonomie des Subjekts. „Erzählen“ nimmt im *Mann ohne Eigenschaften* die Bedeutung von „weismachen“ oder „schwindeln“ an – es gerät damit in unmittelbaren Zusammenhang mit der Moderne, wodurch Musils Narrationskritik zentrale Positionen des postmodernen Denkers Jean-François Lyotard antizipiert.

¹⁸⁶ Tim Mehigan fasst die Gemeinsamkeiten in den Gedanken von Musil und Mach treffend zusammen: „Der Mensch lebt nicht, sondern er *wird gelebt*, und zwar durch das Agens von Formen, die sich schon immer im Umlauf befunden haben und ihm über kurz oder lang kraft einer alle Dingen innewohnenden, nach ‚außen‘ in Erscheinung tretenden Weltlogik aufgedrückt werden. [...] Eigenschaften ergeben sich [...] nie kausal aus der Wechselwirkung von Persönlichkeit und Umwelt, von Privatem und Öffentlichem, Subjekt und Objekt, sondern erhalten die schablonisierte Gestalt bereits abgelaufener Entwicklungsprozesse [...].“ MEHIGAN 2001, S. 85.

B. Musils Konzept des „essayistischen Romans“ und die Utopie des „anderen Zustands“

Welches alternative Romankonzept schlägt nun Musil vor? Bei der Untersuchung dieser Frage scheint es wiederum angebracht, zwischen romanexterner und romaninterner Poetik zu unterscheiden.

a. Romanexterne Poetik

In seiner 1927 verfassten Rezension von Döblins epischer Dichtung *Manas* erklärt Musil einmal mehr seine Bedenken gegen das „Lange und Dicke der Erzählerei“.¹⁸⁷ Daneben aber stellt er fest, was den Roman auszeichne, wenn er sich seiner epischen Elemente entledige: „die Fähigkeit, große Bilder zu gestalten, ohne auf das scharfe Licht der Wahrheit zu verzichten“.¹⁸⁸ Annähernde Wahrheit in der Erkenntnis ist aber – das haben die vorigen Ausführungen ergeben – unter den Bedingungen des Relativismus nur dann zu erreichen, wenn entweder die Unzulänglichkeit des eigenen Erkenntnisvermögens reflektiert wird oder mehrere Perspektiven auf ein Wahrnehmungsobjekt wiedergegeben werden. Musil lässt beide Aspekte in sein Konzept eines neuen Romans einfließen.

Im Mittelpunkt steht dabei der Anspruch aus der *Krisis des Romans*, der Roman solle Züge eines „Essays von ungeheuren Dimensionen, ein[es] Meisteressays“ tragen.¹⁸⁹ Mit dem essayistischen Roman scheint der Ersatz für den narrativen Roman gefunden: Er postiert die gedankliche Reflexion an die Stelle der Handlung, wodurch es ihm gelingen soll, selbstreflexiv *und* multiperspektivisch zu werden. In vieler Hinsicht gleicht der essayistische Roman damit Otto Flakes poetischem Programm – auch Flake wäre der Ausspruch zuzutrauen, er strebe nach der Abfassung des „Bildungsroman[s] einer Idee“.¹⁹⁰

Die theoretische Suche nach der „Wahrheit“ steht also im Mittelpunkt des essayistischen Romans – sie löst die exemplarische Veranschaulichung praktischer Handlungsabläufe in einer fiktionalen Diegese ab. Wenn aber nun der neue Roman

¹⁸⁷ MUSIL 1927, S. 1676.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ MUSIL 1930, S. 1410.

¹⁹⁰ MUSIL [o. J.]a, S. 831.

eine theoretische „Wahrheit“ auffinden soll, wird er dann nicht zum wissenschaftlichen Traktat? Auch die Naturwissenschaft, insbesondere in Musils Sinn, bemüht sich ja um die Rekonstruktion objektiver Zusammenhänge, die möglichst präzise beschrieben werden.¹⁹¹ Von der Verwissenschaftlichung der Literatur wendet sich der Autor aber eindeutig ab: Der Essay, so verkündet er bereits in den 1910er Jahren, verkörpere das „Strengste des Erreichbaren auf einem Gebiet, wo man eben nicht genau [i.e. wissenschaftlich] arbeiten kann“.¹⁹² Das Objekt der essayistischen Erkenntnis und somit der Romanreflexion liegt also nicht im Bereich der rein rational operierenden Wissenschaft, sondern im von Musil häufig so bezeichneten „nicht-ratioïden Gebiet“ – der Moralphilosophie. Dass diese hier gemeint ist, lässt sich leicht nachvollziehen, wenn man Musils gleich mehrfach niedergeschriebenen Anspruch liest, Ziel seiner Arbeit sei die Erstellung eines „*moralische[n] Experimentalroman[s]*“.¹⁹³ Und ähnlich heißt es im Tagebuch: „Ich habe von Jugend an das Ästhetische als Ethik betrachtet.“¹⁹⁴

Damit lässt sich als Resümee der romanexternen gattungspoetologischen Überlegungen festhalten: Aufgabe des essayistischen Romans ist für Musil die differenzierte theoretische Reflexion der zentralen ethischen Frage nach dem richtigen Leben. Inwiefern entspricht dieser romanexternen Gattungspoetik die theoretische Romanreflexion im *Mann ohne Eigenschaften*?

b. *Explizite romaninterne Poetik*

An Stelle einer diachronen Welterfassung mittels Narration plädiert auch der Roman selbst für eine synchrone, verschiedene Perspektiven gleichzeitig gelten lassende Textstruktur – auch im *Mann ohne Eigenschaften* wird diese als „essayistisch“ bezeichnet. Während sich aber Musil außerhalb des Romans nicht gerade ausführlich zu seinem damit verbundenen Konzept äußert, führt das Romanfragment aus, was es mit dem Essayismus auf sich hat. So stellt Ulrich im 62. und damit zentralen Kapitel des Ersten Buches folgende Überlegung an: „Ungefähr wie ein Essay in der Folge

¹⁹¹ MEHIGAN 2001, S. 97 – 100.

¹⁹² MUSIL [1914], S. 1334.

¹⁹³ Etwa MUSIL [1918/21], S. 445 (Hervorhebung von mir).

¹⁹⁴ MUSIL [1939], S. 777. Interessant erscheint auch das Urteil Musils über Joyce und Mann, das diese gering schätzt, weil ihre von der „alte[n] Naivität des Erzählens“ gekennzeichneten Romane kein „konstruktiv[es] und synthetisch[es]“ Weltbild aufbauen, keine bessere Art zu leben aufzeigen. MUSIL [1931], S. 504.

seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein – glaubte er, Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können.“¹⁹⁵

Als Essay wird hier eine Erkenntnismethode vorgestellt, die verschiedene Perspektiven auf ein Objekt gleichzeitig gelten lässt und zugleich um die Beschränktheit des Anspruchs auf vollständige Erkenntnis weiß.¹⁹⁶ Im ersten Fortsetzungsentwurf zu einer Vorrede für den *Mann ohne Eigenschaften* heißt es in eben diesem Sinn: „Ich nehme das Ding weder allseitig (was unmöglich ist im Roman), noch einseitig; sondern von verschiedenen zusammengehörigen Seiten.“¹⁹⁷ Die totale Abbildung der Welt im Roman ebenso wie eine absolute Erkenntnis werden hier ausdrücklich als Ziel des *Manns ohne Eigenschaften* abgelehnt.

Der Essay stellt den bloßen Versuch der Erkenntnis dar, ein reines Experiment: Hier trifft er sich mit Ulrichs Kindheitstraum des „hypothetischen“ Lebens¹⁹⁸ und wird fast synonym zum Begriff der Utopie, wie er im Roman gebraucht wird. Denn „Utopie bedeutet Experiment, worin die mögliche Veränderung eines Elements und die Wirkungen beobachtet werden, die sie in jener zusammengesetzten Erscheinung hervorrufen würde, die wir Leben nennen.“¹⁹⁹ Indem die lediglich versuchsweise zur Geltung kommenden Perspektiven nur sich selbst in Frage stellende Möglichkeiten der Welterklärung bilden, erfährt die indikativische Modalität des narrativen Romans hier ihre Ablösung durch die konjunktivische Modalität des essayistischen.²⁰⁰

Das Plädoyer für den essayistischen Roman liest sich wie eine „Transposition von Nietzsches philosophischer Mythologie der Umwertung [aller Werte, K.S.] in eine literarische Mythologie des Perspektivismus“.²⁰¹ Schon Nietzsches relativistische Erkenntnistheorie mündet ja in eine Experimentalphilosophie: Die Freiheit von der Tradition stellt die Aufgabe zu neuem Suchen und Versuchen, und

¹⁹⁵ MUSIL 1930/32, S. 250.

¹⁹⁶ Zu beachten ist, dass der Terminus Essay im Sinne Musils nur weitläufig mit der literarischen Gattung des Essays verwandt ist.

¹⁹⁷ Ebd., S. 1937.

¹⁹⁸ Ebd., S. 249. Schon in den frühen Entwürfen erstrecken sich Musils Pläne auf einen Romanhelden, der „geistigen Experimenten zugänglich ist“. MUSIL [o. J.]b, S. 349.

¹⁹⁹ MUSIL 1930/32, S. 246.

²⁰⁰ HILLEBRAND³1993, S. 349.

²⁰¹ SCHÄRF 2001, S. 62.

sei dies auch nur vorläufig oder provisorisch.²⁰² In besonderem Maße gilt dies schon bei Nietzsche für den Künstler: „Alle Künstler müssen ja experimentierende Nachahmer, waghalsige Kopisten werden.“²⁰³ Dort bleibt Nietzsche aber nicht stehen: Dialektisch steigt der Künstler über die Enge seines eigenen Horizonts hinaus, überschreitet die Grenzen und findet neue Sinnmotivationen. Diese müssen sich aber nicht als mehr theoretisch und objektiv wahr erweisen, sondern lediglich als subjektiv zielführend bewähren.²⁰⁴ Wie aber geht es im *Mann ohne Eigenschaften* weiter? Das Prinzip des Essayismus kann ja kaum meinen, dass nun Handlungen im Sinne einer multiperspektivischen Erzählung von verschiedenen Seiten dokumentiert werden – die Vorbehalte gegen die Narration umfassen ja bekanntlich auch die Handlung selbst. Was soll also essayistisch strukturiert werden?

Auch hier decken sich romanexterne und romaninterne Poetik: Wie Musil in seinen theoretischen Schriften erklärt auch der *Mann ohne Eigenschaften* die gedankliche Reflexion zum Surrogat der Handlung. Im 28. Kapitel – überschrieben mit dem ironischen Titel *Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung hat* – erklärt der Erzähler das Denken zum zentralen Beschreibungsobjekt seines Werks: Zwar sei „leider in der schönen Literatur nichts so schwer wiederzugeben wie ein denkender Mensch“²⁰⁵ und stelle „das Denken eine solche Verlegenheit für die Schriftsteller [dar], daß sie es gern vermeiden“.²⁰⁶ Dies ändere jedoch nichts an dem Umstand, dass der „Mann ohne Eigenschaften aber nun einmal nach[dachte]“²⁰⁷.

Die Pflicht, Gedanken darzustellen, erwächst dem Roman nicht daraus, dass Ulrichs Reflexionen aufgrund seines besonderen Charakters (den der Protagonist ja gerade nicht hat) interessant wären, sondern weil das Denken „wenigstens zum Teil keine persönliche Angelegenheit“ ist – vielmehr repräsentiert es „[a]us- und eingehende Welt, Seiten der Welt, die sich in einem Kopf zusammenbilden“.²⁰⁸ Folgt man der Idee von der Auflösung des Subjekts im Diskurs (die bei Musil durch Mach vermittelt erscheint), so ist jede individuelle Erkenntnis gesteuert durch verschiedene

²⁰² DRESLER-BRUMME 1987, S. 57.

²⁰³ NIETZSCHE 1997c, S. 578.

²⁰⁴ DRESLER-BRUMME 1987, S. 60.

²⁰⁵ MUSIL 1930/32, S. 111.

²⁰⁶ Ebd., S. 112.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

gruppenspezifische Erkenntnismuster; die Darstellung persönlicher Wahrnehmungs- oder Verstehensprozesse weist damit immer über den einzelnen Menschen hinaus.

Mit der Aufgabenzuweisung der essayistischen gedanklichen Reflexion an den Roman erschöpft sich die explizite Romantheorie des *Manns ohne Eigenschaften*. Sie bietet keine Informationen darüber, was Gegenstand der essayistisch vorgetragenen Reflexion sein sollte, und erscheint in dieser Hinsicht defizitär gegenüber der romanexternen Poetik Musils – hier wurde ja ausdrücklich die Ethik als Diskussionsgegenstand hervorgehoben. Allerdings birgt der *Mann ohne Eigenschaften* eine implizite Romantheorie, auf die zurückzugreifen kein unseriöses Verfahren darstellt. Vielmehr sollte bislang klar geworden sein, wie sehr der Roman sich selbst als exemplarisch begreift – und von Musil so begriffen wird. Es könnte also zielführend sein, aus bestimmten Reflexionen oder Eigenarten des Romans auf eine Poetik der Gattung zu schließen.

c. Implizite Poetik des „Manns ohne Eigenschaften“

Bei der Untersuchung einer impliziten Romantheorie ist stets im Auge zu behalten, dass sie sich auf einer anderen Ebene als eine explizite befindet – sie ist in erster Linie weder Entwurf des Autors noch des Erzählers, sondern einer des Untersuchenden, also von mir. Dies heißt vor allem, dass die Ergebnisse von der Basis an bezweifelbar werden, weil die Quellen keine unbedingte Gültigkeit beanspruchen können. Im Bewusstsein der hierdurch entstehenden Unwägbarkeiten möchte ich das Unternehmen dennoch in Angriff nehmen.

Der essayistische Roman – so viel scheint inzwischen gesichert – ist ein Hort von Gedanken. Folgt man nun der Einsicht Ulrichs, des zentralen *focalizers* des *Manns ohne Eigenschaften*, dann kreisen diese Gedanken immerzu um ein und dasselbe Thema: „Wann immer man ihn bei der Abfassung mathematischer und mathematisch-logischer Abhandlungen oder bei der Beschäftigung mit den Naturwissenschaften gefragt haben würde, welches Ziel ihm vorschwebte, so würde er geantwortet haben, daß nur eine Frage das Denken wirklich lohne, und das sei die des rechten Lebens.“²⁰⁹

²⁰⁹ Ebd., S. 255.

Wenn nur diese Frage des Nachdenkens wert ist – und es gibt keinen Grund, diese Aussage nicht affirmativ zu lesen – dann scheint sich auch der Roman vorrangig mit ihr auseinandersetzen zu müssen. Analog zur romanexternen Poetik lässt sich die Ethik als zentraler Erkenntnisgegenstand der Gattung erkennen. Zu welchem Ergebnis soll der Roman aber kommen? Soll er letzten Endes eine allgemein verbindliche Antwort auf die Frage nach dem rechten Leben bereit stellen? Unterläuft er in dieser Hinsicht Musils oben zitierten Anspruch, im Roman keine absolute Erkenntnis anzustreben?

Untersucht man den Verlauf der Reflexion im *Mann ohne Eigenschaften*, so scheint dies zunächst nicht der Fall. Ganz offensichtlich geht es vielmehr darum, das Prinzip des Essayismus auch als ethisches Prinzip vorzustellen – und das meint: Experimentelles, versuchsweises Handeln soll das Handeln nach festen Moralbegriffen ersetzen. In diesem Sinne meint Essayismus eine „konstruktivere[], verändernde[], schöpferische[] Tätigkeit; [er] setzt systematisches, vorausdenkendes Sichten und Kombinieren vorhandener Möglichkeiten voraus, ist methodische Suche nach ethischer Ordnung und Gesetzmäßigkeiten, erfordert genaue Planung und vorrangige Beschäftigung mit Sinn, Richtung und Zielen“.²¹⁰ Der *Mann ohne Eigenschaften* erweitert den Begriff des Essayismus hier von einem Strukturprinzip des Romans zu einem aktivistischen Lebensprinzip.

Bleibe der Roman nun stehen und postulierte, dass das endgültige Finden einer intersubjektiv nachvollziehbaren Ethik nicht möglich und nicht Ziel seines Essayismus als Lebensprinzip sei, dann blieben die bisher aufgestellten Thesen unwidersprochen, und es ließe sich wiederum eine eklatante Nähe zur Ethik Nietzsches, aber auch zur postmodernen Ethik etwa Jacques Derridas erkennen. In seinen jüngsten Schriften begründet der französische Philosoph eine Ethik, die die freie, kreative Entscheidung auf dem Terrain des Unentscheidbaren postuliert – ohne dass die Richtigkeit oder Falschheit einer solchen Entscheidung jemals festzustellen wäre.²¹¹ Ein ähnliches Konzept liegt schon den Überlegungen Lyotards zugrunde, der den „Widerstreit“ (das Dilemma) als zentrales Moment ethischer Handlung beschreibt: Der Widerstreit steht am Übergang vom kognitiven zum präskriptiven Bereich und kann nicht durch eine theoretische Ableitung entschieden werden,

²¹⁰ SERVIRANCKX 1992, S. 25f.

²¹¹ DERRIDA 1991, S. 49f.

sondern nur durch eine Art „Gefühl“. Auch hier geht es um eine Ethik des Versuchens, des Experiments, die keine letzten Wahrheiten kennt.²¹²

Aber – und dies ist das entscheidende Ergebnis meiner Analyse der impliziten Romanpoetik – der *Mann ohne Eigenschaften* hält hier nicht ein: Der Essayismus ist ihm bloß eine Vorstufe zur „Utopie des anderen Zustands“, die das Finden einer „Moral an sich“ impliziert. Die implizite Romanpoetik, die sich dem Zweiten Buch des Romans und den Hinterlassenschaften zu seiner Fortsetzung entnehmen lässt, geht damit weit über die romanexterne Poetik und die explizite romaninterne Poetik Musils hinaus.

Die Frage nach dem moralisch rechten Leben, die unter den Bedingungen des Relativismus eigentlich nicht beantwortbar scheint, mündet für Ulrich zunächst in ein zweites Problem: Ist ein anhaltendes Leben im Zustand der Liebe, ist eine „ekstatische Sozietät“²¹³ auf Dauer möglich? Dieses Problem bildet das Zentrum, um das die meisten Reflexionen im Zweiten Buch des *Manns ohne Eigenschaften* kreisen, und betrifft konkret Ulrichs Beziehung zu seiner lange vergessenen Schwester Agathe. Dabei meint Ulrich mit „Liebe“ ein von der gewöhnlichen Liebe verschiedenes „andersartiges Gefühl“, das er als einen „auf besondere Art erregten Zustand“²¹⁴ des Menschen beschreibt. Dieser „eine[] und einzige[] Welt- und Seelenzustand“²¹⁵ ist ein Gefühl, das „den *ganzen* Menschen bewegt“ und das unter einer übergeordneten und *absoluten* „Idee“ steht, die den Geschehnissen einen „*zusammenhängenden* Sinn“²¹⁶ verleiht. Schon das kursiv gesetzte Vokabular macht deutlich, dass es sich bei Ulrichs „anderem Zustand“ um das Projekt einer Überwindung des Relativismus handelt, um die Wiedergewinnung einer „ewigen Wahrheit“ – allerdings (und das ist wesentlich) vom Anspruch her auf einer nicht-metaphysischen Ebene.²¹⁷

Ein Leben in ekstatischer Liebe – sollte es dauerhaft fixierbar sein – erscheint Ulrich als das erfüllteste und glücklichste denkbare Leben überhaupt und bekommt eine ethische Bedeutung beigemessen. So erklärt der Mann ohne Eigenschaften im 24. Kapitel des Zweiten Buches – *Agathe ist wirklich da* überschrieben – seiner Schwester: „Liebe Agathe, es gibt einen Kreis von Fragen, der einen großen

²¹² LYOTARD 1987.

²¹³ MUSIL 1930/32, S. 1307.

²¹⁴ Ebd., S. 1124.

²¹⁵ Ebd., S. 1192.

²¹⁶ Ebd., S. 900 (Hervorhebungen von mir).

²¹⁷ Vgl. DÖRING 1999, S. 19 – 49.

Umfang und keinen Mittelpunkt hat: und diese Fragen heißen alle <wie soll ich leben?>“²¹⁸. Daraufhin antwortet Agathe zunächst noch ganz im Sinne des essayistischen Lebensprinzips: „Man muß es versuchen!“²¹⁸, bevor sie eben den „anderen Zustand“ als Antwort auf die von Ulrich gemeinten Fragen andeutet: „Das Blut war ihr in die Stirn gestiegen; als sie den Kopf hob, waren die Augen aber blank und übermütig, und nur auf den Wangen zögerte die Röte als davonziehende Wolke: ‚Wenn wir beisammen bleiben wollen‘ [...]“²¹⁸.

Eine die Erreichbarkeit und Erstrebenswertigkeit des „anderen Zustands“ in Zweifel ziehende Problematisierung geschieht schließlich in den Kapiteln über die Gefühlspsychologie, also den Kapiteln 50 bis 58 der Korrekturfahnen von 1938.²¹⁹ Da diese Teile niemals von Musil autorisiert wurden und keine Bestandteile des veröffentlichten Romans bilden, ist die Herleitung von Thesen aus ihnen für den Gesamtroman heikel. Ich möchte mich deshalb mit dem Hinweis begnügen, dass sich hier das Scheitern der großen Utopie des Geschwisterpaars andeutet. So wird das Leben im „anderen Zustand“ metaphorisch mit Bildern umschrieben, die alle ein entscheidendes Merkmal dieses Lebensentwurfes herausstellen: „eine Unmöglichkeit, ein Unvermögen, ein[en] Mangel an natürlichem Mut oder Mut zum natürlichen Leben“²²⁰. Das Leben im „anderen Zustand“, in der ekstatischen Liebe ist verbunden mit der Absage an das Begehren, impliziert ein Leben in Passivität und Kontemplation, das sich die Objektwelt nicht untertan macht.

Die „appetitartige“²²¹, triebhafte Seite des Lebens aber – so erkennt Ulrich in den Kapiteln über die Gefühlspsychologie – befähige den Menschen erst zum Handeln und somit zum Überleben.²²² Der „andere Zustand“ ist auf „seltsame“ Weise der „unheimlichen Kunst des Stillebens oder der Nature morte“ verwandt, erinnert an die „Schauer[] der Geister- und Totenbeschwörung“ und die „Greuel der Nekrophilie“²²³. Diese Abwertung des „anderen Zustands“, der in den letzten Kapiteln, die Musil verfasst hat (insbesondere in den *Atemzügen eines Sommertags*), als der Fortpflanzungsfähigkeit des Menschen entgegenstehend gedeutet wird, macht

²¹⁸ MUSIL 1930/32, S. 895f.

²¹⁹ DÖRING 1999 hat zuerst den Versuch unternommen, aus den gefühlspsychologischen Kapiteln Musils Erkenntnis- und Dichtungstheorie abzuleiten; ihrer plausiblen Argumentation werde ich hier weitgehend folgen.

²²⁰ MUSIL 1930/32, S. 1231.

²²¹ Ebd., S. 1237.

²²² DÖRING 1999, S. 24.

²²³ MUSIL 1930/32, S. 1230f.

die Hoffnung auf dauerhafte Überwindung des Relativismus und auf ein durchgängig ethisches Leben zunichte. Damit birgt auch Musils Poetik eine späte Absage an zentrale frühere, mit der Narrationskritik verbundene Positionen.

d. Ergebnisse

Die Ergebnisse meiner Untersuchung von Musils alternativem Romanprogramm möchte ich abschließend kurz zusammenfassen: Wie bei der Narrationskritik kommen auch in Musils alternativem Romankonzept romaninterne und romanexterne Äußerungen weitgehend zur Deckung. Musils Gattungstheorie setzt die gedankliche, essayistische Reflexion an die Stelle der Narration. Essayistische Reflexion bedeutet dabei, dass das Nachdenken nur experimentellen Charakter hat und verschiedenste Perspektiven auf einen Problemkomplex zulässt. Die ideologische Färbung der Narration wird so aus dem Roman verbannt.

Thema der Reflexion ist die Frage nach dem ethisch richtigen Leben – mehr sagen weder romanexterne Quellen noch der *Mann ohne Eigenschaften* explizit aus. Lässt man sich allerdings auf die implizite Poetik von Musils Roman ein (was in unserem Zusammenhang sinnvoll erscheint), so wird deutlich, dass der Wiedergewinn einer universalistischen Moral und damit einer Überwindung der durch den Relativismus entstehenden ethischen Dilemmata des spätmodernen Menschen ein wichtiges Ziel der Gattung bildet. Musil distanziert sich demnach zunächst von allen metaphysischen Tendenzen der traditionellen Philosophie, um von dieser Warte aus einen umso ambitionierteren Versuch zu unternehmen, allgemeingültige ethische Imperative zu restituieren. Dass dies nur als Utopie und damit ohne Reetablierung idealistischer Kategorien geschieht, erscheint zwar als Musils zentrales Anliegen, lässt aber einen Widerspruch vermuten.

2. Musils Verhältnis zur romantheoretischen Tradition

Robert Musil führt die Argumentation gegen das Erzählen auf ihren Höhepunkt – zurecht steht er deshalb im Zentrum dieser Arbeit. Die Ablehnung des Erzählens nimmt innerhalb seiner Poetik noch breiteren Raum ein als in Flakes Gattungstheorie; allerdings gleichen sich die Argumente. Wie Flake fordert Musil statt eines narrativen Nacheinanders eine Romanstruktur, die von einer viele Perspektiven gleichzeitig wiedergebenden Reflexion geprägt ist. Im Folgenden möchte ich zunächst einen genaueren Vergleich zwischen Musil und Flake anstrengen, bevor ich dann Musils Verhältnis zur romantheoretischen Tradition vor dem Ersten Weltkrieg untersuche. Ziel dieses Abschnitts ist es, Musils kulturtheoretische Position genauer zu verorten und meine Thesen aus dem Kapitel über Flake zu überprüfen.

Während also Flake und Musil übereinstimmend eine simultane Romanstruktur fordern, bestehen Unterschiede insbesondere hinsichtlich der Herleitung ihrer Erzählkritik. Zwar bauen beide Argumentationen auf der Grundeinsicht eines allgemeinen Werte- und Wahrnehmungsrelativismus auf und sind dabei durch Nietzsche inspiriert – der Ursprung des Relativismus ist nach Flake jedoch ein schöpfungsmithologischer, während für Musil erkenntnis- und wahrnehmungstheoretische Überlegungen im Mittelpunkt stehen. Musils philosophische Grundlegung der Erzählkritik beinhaltet zudem eine radikalere Kritik der idealistischen Moderne als die, die bei Flake zum Ausdruck kommt.

Aus der unterschiedlichen Herleitung der Erzählkritik ergeben sich nicht nur ähnliche (die Angriffe auf das erzählerische Nacheinander), sondern auch differierende Einwände gegen die Narration: Flake wendet sich so gegen die Welt-Objektivierung durch narrative Konkretheit, Musils zentrale Anfechtung richtet sich gegen die Welt-Ideologisierung durch die erzählerische „Verkürzung des Verstandes“. Letzten Endes wird die Narration hier mit zwei vollkommen entgegengesetzten Vorwürfen konfrontiert: Flake meint, dass das Erzählen *per se* nie subjektiv genug, Musil erklärt, dass es nie objektiv genug sei.

Eine lediglich graduelle Differenz zwischen Flake und Musil besteht hinsichtlich der Funktion, die der „geistige“ bzw. der „essayistische“ Roman erfüllen sollen. Während Flake die Wiederherstellung eines nicht-metaphysischen autonomen Subjekts anstrebt, beabsichtigt Musil im Roman die Neubegründung einer nicht-

idealistischen absoluten Ethik. Es lässt sich damit die erste zentrale These aus dem Abschnitt über Flake bestätigen: Auch bei Musil erscheint die Narrationskritik als Element eines utopischen ästhetischen Projekts, das die Überwindung der nihilistischen Sinnkrise des spätmodernen Menschen anstrebt. Das Nicht-mehr-Erzählen soll dem Roman wie bei Flake die Möglichkeit eröffnen, sich vom Abbild der Wirklichkeit zu einer Umbildungs- und Erlösungsinstanz der sozialen Realität weiterzuentwickeln. Beide Befreiungsvisionen kennzeichnet eine charakteristische Gemeinsamkeit: Ihnen ist einerseits die Distanzierung von allen metaphysischen Tendenzen der idealistischen Philosophie inhärent, andererseits scheuen sie nicht vor dem Bemühen zurück, absolute Kategorien auf einer neuen (wie sie meinen: höheren) Ebene zu restituieren. In dieser Paradoxie scheint eine zentrale Signatur des antinarrativen Paradigmas zu bestehen. Ob sie auch für Hermann Broch zutrifft, soll in der letzten Einzelanalyse geprüft werden.

Zunächst aber möchte ich untersuchen, ob auch für Musil gilt, was ich als den zweiten charakteristischen Aspekt der Theorie Flakes erkannte – ob nämlich die messianische Funktion des Romans in Anlehnung und Weiterentwicklung an die avantgardistische Ästhetik und in Abgrenzung zur geschichtsphilosophischen Poetik Hegels und Lukács' bestimmt wird. Musils Romanpoetik ist stärker als Flakes Theorie von Hegel beeinflusst. In den partiell deskriptiven *Aufzeichnungen zur Krisis des Romans* folgt Musil Hegel hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Roman und Epos und der Einschätzung des Verlaufs der Gattungsgeschichte. In der Folge entwirft Musil aber ein Programm, das sich von Hegels Ästhetik vor allem dadurch absetzt, dass die Trennung von Subjekt und Objekt durch die Anzweiflung eines autonomen Subjekts aufgehoben wird. Wo Hegel dementsprechend den „Bildungsroman einer Person“ anstrebt, verlangt Musil nach dem „Bildungsroman einer Idee“ – wo dieser den Roman als Kunstwerk der Moderne beschreibt, will ihn jener als Kunstwerk zur Überwindung der Moderne instrumentalisieren. Solchermaßen nähert sich Musils Poetik der avantgardistischen Romantheorie.

Mit Döblin verbindet Musil dabei vor allem die ähnliche Tendenz der Erzähl- und Modernenkritik: Beide Theoretiker wenden sich gegen die Eindimensionalität der narrativen Diachronie und problematisieren die Selbstbestimmungsfähigkeit des Subjekts. Dagegen haben die beiden Funktionsbestimmungen des Romans wenig gemeinsam: Musils Absicht ist in keiner Weise die mimetische Abbildung von Wirklichkeit (höchstens das Nachdenken über diese) – vielmehr erhofft er sich vom

Roman – wie bereits mehrfach bemerkt – das Wiederfinden einer ethischen Totalität, setzt er auf den Roman als heilsbringenden Erlöser und steht in dieser Hinsicht wie Flake Einstein nahe. Damit lässt sich auch die zweite These meiner bisherigen Untersuchung bestätigen: Auch Musils Romantheorie ist über weite Strecken der avantgardistischen Ästhetik verpflichtet und setzt sich in zentralen Bestandteilen vom geschichtsphilosophischen *mainstream* der Vorkriegspoetik ab.

Die Untersuchung von Musils Poetik abschließend, möchte ich nun die Theorie mit der Praxis vergleichen und das Konzept des „essayistischen Romans“ dem bereits mehrfach in die Untersuchung einbezogenen *Mann ohne Eigenschaften* gegenüberstellen.

3. „Der Mann ohne Eigenschaften“ als „essayistischer Roman“?

In unserem Kontext fällt bei der Lektüre des *Manns ohne Eigenschaften*, der in zwei Büchern 1930 und 1932 erschienen ist, zunächst einmal eines auf: die verblüffende Ähnlichkeit zu Otto Flakes *Stadt des Hirns*. Wie Flakes Held Lauda ist auch Musils Protagonist Ulrich etwa 30 Jahre alt, als er sich entschließt, einen einjährigen „Urlaub von seinem Leben“²²⁴ zu nehmen. Analog zur *Stadt des Hirns* beginnt auch der *Mann ohne Eigenschaften* in einer Großstadt (hier Berlin, dort Wien) im Jahr 1913, also unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Und wie in Otto Flakes Roman ist auch in Musils Fragment die Pause vom Alltag, die sich ein überaus gebildeter und scharfsinniger Held gönnt, zugleich ein Versuch der Sinnsuche und Identitätskonstruktion. Aus Tagebüchern und Briefen Musils lassen sich diese deutlichen Parallelen nicht als Rezeptionsfolgen entlarven, eine Kenntnisnahme von Flakes Roman ist nicht belegt. Es muss also offen bleiben, wie die Übereinstimmungen zustande kommen konnten.

Die Untersuchung der Frage, inwiefern der *Mann ohne Eigenschaften* nicht mehr erzählt, lässt sich wie bei der *Stadt des Hirns* beantworten: Von einer vollständigen Auflösung der Narration kann keine Rede sein, Musils Roman liegen durchgängig Schilderungen sowohl statischer als auch dynamischer Ereignisse zugrunde. Dies lässt sich schon am ersten Kapitel belegen: Die folgende Passage beinhaltet drei Handlungssequenzen, die zeitlich miteinander verknüpft werden („dann“, „nach einigem Schweigen“) – ich kennzeichne sie durch Zahlen in eckigen Klammern:

Auch die Dame und ihr Begleiter waren herangetreten und hatten über Köpfe und gebeugte Rücken hinweg, den Daliegenden betrachtet [1]. Dann traten sie zurück und zögerten [2]. Die Dame fühlte etwas Unangenehmes in der Herz-Magengrube, das sie berechtigt war für Mitleid zu halten; es war ein unentschlossenes lähmendes Gefühl. Der Herr sagte nach einigem Schweigen zu ihr [...] [3].²²⁵

Wenn demnach das traditionelle Erzählen im *Mann ohne Eigenschaften* zwar durchaus präsent ist, so erfährt es doch drei zentrale Einschränkungen. Zum ersten bildet bereits im vorliegenden Absatz die Darstellung der Ereignisse nur Anlass zur

²²⁴ MUSIL 1930/32, S. 47.

²²⁵ Ebd., S. 11.

Reflexion der Figuren und des Erzählers – die narrative Rede ist der reflexiven Rede also funktional untergeordnet. Dies lässt sich auch für den weiteren Verlauf des Romans belegen: Beinahe immer, wenn der Erzähler mimetische Schilderungen der Diegese unternimmt, markieren diese einen Anstoß zu Überlegungen der narrativen Instanz oder situieren ein Gespräch oder eine Reflexion von Figuren. Das quantitative Verhältnis zwischen reflexiver und narrativer Rede (zu dieser Unterscheidung vgl. meine Ausführungen über die *Stadt des Hirns*) variiert von Kapitel zu Kapitel stark. Dies belegen schon die ersten Seiten: Während das zweite Kapitel (*Haus und Wohnung des Manns ohne Eigenschaften*) durch ein etwa ausgeglichenes Verhältnis gekennzeichnet ist (zehn Sätze mit narrativer Rede gegenüber 15 Sätzen mit reflexiver Rede), erscheint das dritte Kapitel (*Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften*) eindeutig narrativ strukturiert (19 Sätze mit narrativer Rede gegenüber einem Satz mit reflexiver Rede) und das vierte Kapitel (*Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben*) ausschließlich von Erzählerreflexion bestimmt (29 Sätze mit reflexiver Rede gegenüber keinem Satz mit narrativer Rede).

Wenn den *Mann ohne Eigenschaften* damit kein so deutliches Übergewicht der reflexiven über die narrative Rede charakterisiert wie die *Stadt des Hirns*, so lässt sich die narrative Rede in Musils Roman doch genauer spezifizieren und als nur eingeschränkt narrativ entlarven – hier erfährt das traditionelle Erzählen im *Mann ohne Eigenschaften* seine zweite Einschränkung. Denn es wird durch die narrative Rede zwar eine plastische erzählte Welt entworfen – in dieser sind aber alle Handlungen auf die immer gleichen repetitiven Strukturen reduziert. So unternimmt Ulrich in seinem „Urlaub vom Leben“ anders als Lauda keine Reise, sondern zieht sich gänzlich von der *vita activa* auf die *vita contemplativa* zurück: Seine nicht-sprachlichen Handlungen beschränken sich damit auf Spaziergänge und Besuche. Die repetitive Struktur des Geschehens kennzeichnet auch die Mittelpunktshandlung des Zweiten Buches, die Parallelaktion. Ein ums andere Mal beschreibt der Erzähler die Treffen der oberen Wiener Gesellschaftsschicht, ohne dass sich ein Fortschritt in der Planung der Jubiläumsfeiern beobachten lässt. Der *Mann ohne Eigenschaften* erscheint durch „ein[en] Held[en] ohne Ziel [und] eine Erzählung ohne Telos“²²⁶

²²⁶ ZIMA 1986, S. 63. Zima beschreibt diese Eigenart in einer jüngst erschienen Studie genauer: „Die Paradoxie besteht darin, daß der Tatendrang des Helden, der zur Triebfeder traditioneller Romane wird, schon nach wenigen Seiten verpufft und Ulrich sich für ein kontemplatives Dasein entscheidet,

geprägt – Ereignislosigkeit wird zum zentralen Merkmal seiner erzählten Welt. Das *Seinesgleichen geschieht*, mit dem das Zweite Buch des Romans überschrieben ist, bringt die Statik und Iterationsstruktur der Romanhandlung auf den Punkt.

Einschränkungen erfährt die Narration drittens, indem der Erzähler die bloße Eventualität ihrer Inhalte vor Augen führt – wie in der folgenden Passage aus dem 18. Kapitel (*Moosbrugger*), in der es um Ulrichs erstes „Zusammentreffen“ mit dem Frauenmörder Moosbrugger geht:

Ulrich war, als sein Blick auf dieses Gesicht mit den Zeichen der Gotteskindschaft über Handschellen traf, rasch umgekehrt, hatte einem Wachsoldaten des nahegelegenen Landesgerichts einige Zigaretten geschenkt und nach dem Konvoi gefragt, der erst vor kurzem das Tor verlassen haben mußte; so erfuhr er --: doch so muß derartiges sich wohl früher abgespielt haben, da man es oft in dieser Weise berichtet findet, und Ulrich glaubte beinahe selbst daran, aber die zeitgenössische Wahrheit war, daß er alles bloß in der Zeitung gelesen hatte.²²⁷

Das Erzählen, so signalisiert dieser Abschnitt, muss sich einer neuen Zeit anpassen, und dies geschieht eben nicht nur in der Vermittlung neuer Inhalte, sondern zugleich in der Reflexion auf die Form dieser Vermittlung, auf das Erzählen selbst. Das Angebot verschiedener Handlungsoptionen in der vorliegenden Passage löst obendrein Musils Romanprogramm ein, demzufolge die Eindimensionalität der Narration durch essayistische Multiperspektivität ersetzt werden soll. Nachdem ich also bislang nachgewiesen habe, inwiefern das Erzählen im *Mann ohne Eigenschaften* in Frage gestellt und zumindest eingeschränkt wird, möchte ich im Folgenden untersuchen, inwiefern der Essayismus in Musils Sinne tatsächlich das zentrale Strukturprinzip des Romanfragments bildet. Eine essayistische Ordnung lässt sich dabei auf drei Ebenen feststellen.

Zuerst und vor allem erscheint der Essayismus – als gleichberechtigte Wiedergabe verschiedener Perspektiven – in Reflexionen und Diskussionen, die im Rahmen der Parallelaktion, im Kreis um Ulrich, Walter und Clarisse oder zwischen Ulrich und seiner Schwester Agathe geführt werden. Allerdings verteilen sich nicht

das bestenfalls das Ende eines konventionellen Desillusionsromans bilden könnte. Der spätmoderne Roman jedoch fängt ironisch mit der Desillusion an, und der Handlungsablauf wird in Frage gestellt, ja er wird überflüssig. Daher trägt auch das erste Kapitel die zugleich ironische und gattungskritische Überschrift: ‚Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht‘.“ ZIMA 2001, S. 141.

²²⁷ MUSIL 1930/32, S. 69.

immer gleichberechtigte Perspektiven auf verschiedene Gesprächspartner; allzu häufig delegitimiert Ulrich durch sein überlegenes theoretisches Niveau oder durch fokalisatorische Sympathiesteuerungen die Positionen seiner Diskussionspartner. Es sind demgegenüber Ulrichs Gesprächsbeiträge und Reflexionen, in denen die essayistische Struktur angelegt ist. Ulrichs fehlende Argumentationskohärenz, seine dauerhaften Negationen und skeptischen Problematisierungen dogmatischer Ansichten fasst der Erzähler in einem bereits zitierten Abschnitt ja selbst in den Begriff des Essayismus: „Ungefähr wie ein Essay [...] glaubte [Ulrich], Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können.“²²⁸ Sowohl Ulrich als auch der Erzähler entsprechen in der Art und Weise ihrer Reflexionsstruktur dem Charakter des „Geistes“, der im 40. Kapitel (*Ein Mann mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig – Ein Fürst des Geistes wird verhaftet, und die Parallelaktion erhält ihren Ehrensekretär*) durchaus als essayistisch beschrieben wird:

Er zerlegt ein Schaf und einen Büsser und findet in beiden Demut und Geduld. Er untersucht einen Stoff und erkennt, daß er in großen Mengen ein Gift, in kleineren ein Genußmittel sei. Er weiß, daß die Schleimhaut der Lippen mit der Schleimhaut des Darms verwandt ist, weiß aber auch, daß die Demut dieser Lippen mit der Demut alles Heiligen verwandt ist. Er bringt durcheinander, löst auf und hängt neu zusammen. Gut und böse, oben und unten sind für ihn nicht skeptisch-relative Vorstellungen, wohl aber Glieder einer Funktion, Werte, die von dem Zusammenhang abhängen, in dem sie sich befinden. [...] Er anerkennt nichts Unerlaubtes und nichts Erlaubtes, denn alles kann eine Eigenschaft haben, durch die es eines Tages teil hat an einem großen, neuen Zusammenhang. Er haßt heimlich wie den Tod alles, was so tut, als stünde es ein für allemal fest, die großen Ideale und Gesetze und ihren kleinen versteinten Abdruck, den gefriedeten Charakter. Er hält kein Ding für fest, kein Ich, keine Ordnung; weil unsre Kenntnisse sich mit jedem Tag ändern können, glaubt er an keine Bindung, und alles besitzt den Wert, den es hat, nur bis zum nächsten Akt der Schöpfung [...].²²⁹

Zweitens tritt der Essayismus in einem zentralen Stilprinzip des *Manns ohne Eigenschaften* zutage: der Ironie. Wie Peter-André Alt herausgearbeitet hat, setzt sich Ironie als Teil eines poetischen Systems zusammen aus „Negation, Annihilation und Transzendieren“²³⁰; ihr zentraler Wesenszug ist also das Bestreiten oder Überschreiten des eigentlich Gesagten und der damit verbundene Effekt der

²²⁸ Ebd., S. 250.

²²⁹ Ebd., S. 153f.

²³⁰ ALT 1989, S. 31.

Ungleichzeitigkeit oder Uneigentlichkeit. Indem ironisches Sprechen immer seine eigene Ungültigkeit reflektiert und weitere Perspektiven auf den besprochenen Gegenstand einfordert, erweist es sich als essayistisches Stilmittel *par excellence*.²³¹ Sein Vorkommen im *Mann ohne Eigenschaften* sei anhand zweier kurzer Beispiele belegt.

In Kapitel 106 (*Glaubt der moderne Mensch an Gott oder an den Chef der Weltfirma? Arnheims Unentschlossenheit*) fühlt sich Diotima nach einer Unterhaltung mit Arnheim derart gelöst, dass es von ihr heißt: „Erschrocken sagte Diotima: ‚Ich möchte jetzt am liebsten scherzen [...]‘.“²³² Das präziöse „scherzen“ hebt hier gerade die Humorlosigkeit Diotimas hervor – da sie zudem über ihr Verlangen erschrickt und es bei der Ankündigung belässt, gewinnt die Äußerung den Charakter einer affektierten Verstellung. An anderer Stelle (Kapitel 51: *Das Haus Fischel*) heißt es über Ulrichs Bekannten, den Familienvater und Bankdirektor Leo Fischel: „Der Lloyd-Bank-Direktor Fischel philosophierte gern, aber nur zehn Minuten täglich.“²³³ Durch die konzessive Ergänzung kann Fischels Reflektieren nicht mehr als „philosophieren“ betrachtet werden. Zudem scheint es ganz, als ob nicht Erkenntnisinteresse, sondern weit eher ein ausgedehntes Ruhebedürfnis Fischel zum Nachdenken anhält.

Zur Konstituierung einer essayistischen Struktur trägt schließlich der Fragmentcharakter des *Manns ohne Eigenschaften* bei. Indem dem Roman ein Ende fehlt, erscheinen seine einzelnen Teile – die Entwicklungsstufen Ulrichs – nicht mehr funktional einem Schlusszustand untergeordnet (wie dies etwa in Flakes *Stadt des Hirns* der Fall ist), sondern sind als Optionen der Persönlichkeitsentfaltung von gleich großem Wert, geben also wiederum nur gleichberechtigte Perspektiven wieder, die um ihre Beschränktheit wissen. Dem *Mann ohne Eigenschaften* liegt solchermassen eine „offene, parataktische Struktur“ zugrunde und eben kein

²³¹ Das ironische Sprechen weist hier Gemeinsamkeiten mit dem gleichnishaften Sprechen auf, das der *Mann ohne Eigenschaften* immer wieder thematisiert. So wird in Kapitel 37 (*Ein Publizist bereitet Graf Leinsdorf durch die Erfindung „Österreichisches Jahr“ große Unannehmlichkeiten; Se. Erlaucht verlangt heftig nach Ulrich*) das Gleichnis als bevorzugte Ausdrucksform des Menschen beschrieben: „Offenbar weil ihm [dem Wirklichkeitsmenschen] Schnee zuweilen unangenehm ist, vergleicht er ihn mit schimmernden Frauenbrüsten, und sobald ihn die Brüste seiner Frau zu langweilen beginnen, vergleicht er sie mit schimmerndem Schnee [...]. Er ist imstande alles zu allem zu machen [...], denn es kommt ihm anscheinend nur darauf an, etwas zu dem zu machen, was es nicht ist, was wohl ein Beweis dafür ist, daß er es nirgends lange aushält, wo immer er sich befindet.“ MUSIL 1930/32, S. 138f.

²³² Ebd., S. 511.

²³³ Ebd., S. 204.

„syntaktisch-narrativer Ablauf mit Endpunkt“²³⁴; tatsächlich löst hier ein paradigmatisches Ordnungsschema die syntagmatische Gliederung des herkömmlichen erzählenden Romans ab.

Die zentrale formale Forderung in Musils Romantheorie – die Ablösung des Erzählens durch eine essayistische Struktur – finden sich also im Roman weitgehend eingelöst: Die Narration wird durch die funktionale Unterordnung der narrativen unter die reflexive Rede, durch die statisch-iterative Struktur der Romanhandlung sowie durch diverse Selbstrelativierungen immerhin eingeschränkt; der Essayismus erscheint durch die Gestaltung der romaninternen Reflexionen, das Stilmittel der Ironie und den Fragmentcharakter als zentrales Ordnungsprinzip. Wie aber steht es nun um die *Aufgabe*, die Musil dem Roman zuordnet?

Der Nachweis, dass im Zentrum der Reflexionen des *Manns ohne Eigenschaften* die Frage nach dem ethisch richtigen Leben steht, erübrigt sich von selbst: Er hätte tautologischen Charakter, da ich diesen Befund aus der impliziten Romantheorie hergeleitet habe. Klar wird aber eines: Wenn die Suche nach einer neuen Sinnmotivation des menschlichen Lebens in Musils Roman zwar nicht aufgegeben wird, sondern regelrecht als durchgehendes Ziel erscheint, so erfährt sie doch keine Einlösung. Die Angebote des Textes – essayistische Reflexion, Leben im anderen Zustand – bleiben lediglich Suchoptionen: Hierin besteht der entscheidende Unterschied zu Otto Flakes *Die Stadt des Hirns*, in dem Lauda am Ende tatsächlich die Wiedergewinnung der subjektiven Souveränität und die Überwindung des Relativismus im Relationismus gelingt.

Wie Flakes Roman erscheint auch *Der Mann ohne Eigenschaften* als ein „Roman des Diskurses“ – verschiedene Literaturwissenschaftler heben Musils Hauptwerk aufgrund seiner Problematisierungen des Erzählens und Reflexionen über die Sprache geradezu als exemplarisch für diese Subspezies des Romans hervor. So heißt es etwa bei Christian Schärf: „Musils stilistische Variante des Essayismus zielt darauf ab, die Sprache des Romans als eigenständigen Faktor zu etablieren, der alle herkömmlichen, den Roman prägenden Faktoren [...] als Produkte des Diskurses durchscheinen lässt.“²³⁵ Der Diskursroman erhält durch Musils Gattungspoetik eine

²³⁴ ZIMA 2001, S. 142.

²³⁵ SCHÄRF 2001, S. 9f.; ähnlich EISELE 1984, S. 114. Durch die bisherigen Erkenntnisse eindeutig widerlegt ist Jürgen H. Petersens Ansicht, dass der *Mann ohne Eigenschaften* als früher Diskursroman „keineswegs in Zusammenhang mit den theoretischen Überlegungen Einsteins und Flakes“ stünde. PETERSEN 1991, S. 184.

tiefergehende theoretische Stütze. Durch die Integration weiterer Teile dieser Poetik in den *Mann ohne Eigenschaften* kann Musils antinarrative Argumentation außerdem eine breitere Wirkung entfalten als etwa die Otto Flakes. Musils zentrale Bedeutung in der Diskussion um das Verhältnis von Erzählen und Roman begründet sich damit nicht nur aus den grundlegend neuen Überlegungen, die er in die Debatte einführt, sondern auch aus der Bekanntmachung der theoretischen Basis des Diskursromans in einer umfassenderen, literaturtheoretisch weniger gut informierten Öffentlichkeit.

Fünfter Teil: Hermann Broch und der „polyhistorische Roman“

Immer wieder haben Literaturwissenschaftler auf die Verwandtschaft der Poetik Robert Musils mit der Gattungstheorie Hermann Brochs verwiesen, und schon die Dichter selbst stellten gewisse Ähnlichkeiten fest: „Broch: Anlehnung. Wenn man sich an eine Mauer lehnt, hat der ganze Anzug weiße Flecken. Ohne daß es Plagiat wäre“, notiert Musil 1933 in sein Tagebuch.²³⁶ Auch wenn diese Einschätzung regelmäßig erneuert wurde, ist Vorsicht geboten: Der gängige Vergleich darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass bezüglich Quellenlage und Problemkonstruktion beträchtliche Unterschiede zwischen den Theoriegebäuden beider Autoren bestehen.

Denn einerseits hat sich Broch anders als Musil ausführlich in nicht-literarischen Texten über den Roman und seine Funktion ausgelassen – seine Romane selbst umfassen dagegen keine explizite Gattungspoetik.²³⁷ Im Folgenden untersuche ich deshalb ausschließlich romantheoretische Vorträge, Aufsätze und Briefe. Andererseits scheinen zwar auch bei Broch Roman und Erzählen fragwürdig geworden; im Gegensatz zu Musil (und Flake) spricht Broch aber nicht explizit von einer Krise des Romans und betont auch die Erzählproblematik weniger stark.

Hier möchte ich mich dennoch vor allem mit Brochs Position gegenüber der Narration beschäftigen. Wie bislang frage ich zuerst nach den Gründen für die Kritik am Erzählen und dann nach deren Konsequenzen für den Roman. Zentral sind dabei die schon aus den vorigen Kapiteln bekannten Fragen nach dem Zusammenhang von Roman- und Modernenkritik sowie nach der Stellung Brochs in der Geschichte der Gattungspoetik. Im Schlussabschnitt untersuche ich dann, inwiefern die *Schlafwandler* Brochs Erzählkritik und sein alternatives Programm in die Tat umsetzen.

²³⁶ MUSIL [1933], S. 826. Auf eine ähnliche, in der *Neuen Rundschau* publizierte These Musils erwidert Broch in einem Brief vom 2.9.1933 empört: „Der versteckte Vorwurf, ich hätte Ihren Namen verschwiegen, um meine eigene Wirkungsmöglichkeit zu sichern, ist – sagen wir es offen – einfach ungeheuerlich. Es fehlt nur noch der Verdacht des Plagiats.“ BROCH [1933]d, S. 252. GOLTSCHNIGG 1990 beschreibt das Verhältnis zwischen Musil und Broch ausführlicher.

²³⁷ Wohl aber allgemeine kunst- und kulturtheoretische Überlegungen – so setzt sich das dritte Kapitel von *Der Tod des Vergil* intensiv mit Aufgaben und Leistungsfähigkeit der Kunst auseinander, und der dritte Roman der *Schlafwandler*-Trilogie enthält den Essay über den *Zerfall der Werte*.

Mit der Analyse von Brochs theoretischen Schriften erreicht meine Arbeit ihre zeitliche Grenze. Brochs wichtigste Texte zum Roman sind zwar schon in den frühen 1930er Jahren erschienen, seine Reflexion über die Gattung setzt sich aber im Exil fort: Die späte, durch die Erfahrung von Faschismus und Nationalsozialismus geprägte Gattungstheorie widerruft insbesondere von 1943 an die frühe Erzählkritik – hierauf möchte ich im Schlussteil näher eingehen.

1. Die Romantheorie zwischen 1930 und 1933

Wiederum untersuche ich zunächst die Argumentation gegen das Erzählen, bevor ich mich mit dem alternativen Romanprogramm Brochs, für das er selbst das Schlagwort des „polyhistorischen Romans“ geprägt hat, auseinandersetze.

A. Argumente gegen die Narration

Ein erster Blick auf Brochs Gattungspoetik vermittelt den Anschein, dass seine Kritik am Erzählen nicht mehr in die Epoche der republikanischen Zwischenkriegszeit fällt: Seinen bekannt gewordenen Feldzug gegen die Narration führt der Autor erst 1943. In mehreren Briefen an den Autorkollegen Friedrich Torberg erklärt er, warum er der „Verführung zum Geschichtel-Erzählen“²³⁸ fortan widerstehen wolle. Ich halte es jedoch für legitim, diese Briefe in meine Analyse einzubeziehen, weil ihre Überlegungen zur Narration explizit mit den poetologischen Positionen der frühen 30er Jahre argumentieren, diese aber zuspitzen und auf den Punkt bringen: Eine nähere Erklärung seiner Erzählkritik, so Broch an Torberg, könne er sich zumindest teilweise sparen, „weil Sie ja selber meinen Joyce-Aufsatz anführen“.²³⁹ Erst die Konsequenzen, die Broch noch im selben Brief aus seinen Ausführungen gegen das Erzählen zieht, führen über die früheren Schriften weit hinaus, negieren sie sogar – die nicht narrationskritischen Erörterungen der Torberg-Briefe werde ich deshalb streng aus der folgenden Untersuchung ausklammern.

Der Brief vom 10. April 1943 erläutert Brochs Vorbehalt gegen das Erzählen am ausführlichsten: Demnach muss jede „reife“ Kunst abstrakt sein – was bedeute,

²³⁸ BROCH [1943], S. 318.

²³⁹ Ebd. Gemeint ist der Aufsatz *James Joyce und die Gegenwart* (1933), auf den ich später näher eingehe.

„daß sie sich bemüht, nicht mehr das Lächeln des Herrn Schulze, nicht mehr das Sonnenlicht über Pötzleinsdorf, sondern ‚das‘ Lächeln schlechthin, ‚das‘ Sonnenlicht schlechthin zu zeigen“.²⁴⁰ Die Narration erfährt hier also – wie bei Flake – eine Kritik aufgrund ihrer Konkretheit. Weshalb aber soll im „Abstraktismus die Größe [...] eines jeden Altersstils“²⁴¹ liegen? Um diese Argumentation nachvollziehen zu können, bedarf es eines Rückgriffs auf Brochs Theorie des Wertezerfalls. Aus ihrer Kritik der rationalistischen Moderne leitet sich die antinarrative Grundhaltung letztlich ab.

Die Theorie des Wertezerfalls

In den vorigen Kapiteln stellte ich fest, dass sowohl Otto Flakes als auch Robert Musils Ablehnung der Narration auf der nach Nietzsche weit verbreiteten Erfahrung eines allgemeinen Relativismus gründet. Bei Broch liegt der Fall ähnlich: Grundlage seiner skeptischen Haltung gegenüber dem Erzählen bildet seine Theorie des Wertezerfalls, die wie Musils Relativismus-Konzept auf der Feststellung einer systematischen Ausdifferenzierung und daraus folgenden Inkommunikabilität der Gegenwartswelt fußt.²⁴² Die Argumentation, die von hier aus zur Ablehnung der Narration führt, verläuft bei beiden Autoren allerdings unterschiedlich.

Brochs Theorie des Wertezerfalls birgt im Gegensatz zu Musils Relativismuskonzept geschichtsphilosophische Implikationen, wobei Broch den Verlauf der Geschichte zyklisch interpretiert. Grundlage seines Modells bildet die Annahme, dass jede Kultur durch eine gewisse Anzahl konkurrierender Wertsysteme geprägt ist. Diese Wertsysteme, so Broch, drängen im Verlauf der Geschichte immer stärker aufeinander zu, so dass die Gesellschaft schließlich nur noch aus einem einzigen, alle ihre Vollzugsformen umfassenden Wertsystem besteht. Im Moment maximaler normativer Einheit setzt aber eine Phase des Zerfalls ein, beginnt „die Rückauflösung des Gesamtwertsystems in immer kleinere Systeme“.²⁴³ Jeder Zyklus zeichnet sich also auf seinem Höhepunkt durch eine absolute Einheit des

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd., S. 319.

²⁴² Die „Wertsysteme“ oder „Apperzeptionsschemen“, in die die Welt im 20. Jahrhundert zerfällt, nennt Broch auch „Weltbilder“. BROCH 1933a, S. 89. Eine ausführlichste Beschreibung seiner Theorie des Wertezerfalls hat Broch auch in den dritten Teil (*1918 – Huguenau oder die Sachlichkeit*) seiner Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1928 – 30) eingegliedert.

²⁴³ BROCH 1933c, S. 130.

Wertsystems aus, während den Tiefpunkt eine höchste Zersplitterung der Systeme – eine „furchtbare Wertanarchie“²⁴⁴ – charakterisiert. Die Annäherung an einen solchen Tiefpunkt – der Wertezerfall – ist Broch zufolge das zentrale Signum der zeitgenössischen Gegenwart.

Diese (empirisch kaum gestützte) deskriptive Dimension der Werttheorie tritt nun hinter eine normative Dimension zurück. Auf dem Höhepunkt der Kultur umfassen nach Broch alle Werte das gemeinsame System sinnstiftend und bilden so ein maximales Gegengewicht des Lebens gegen den Tod, eine im Irdischen denkbar „größte Annäherung an die Absolutheit“.²⁴⁵ Die Wertzersplitterung dagegen lässt den Menschen orientierungslos und räumt dem Tod Herrschaft über sein Leben ein.²⁴⁶ Anders ausgedrückt: Die normative Gleichschaltung aller gesellschaftlichen Teilsysteme – angeblich Kennzeichen des Mittelalters – konnotiert Broch positiv, die Pluralisierung und Ausdifferenzierung der Werte – angeblich Kennzeichen der Gegenwart – negativ. Es scheint in dieser Hinsicht verständlich, wenn Broch die Rechtfertigung nationalsozialistischer Ideologeme (etwa der „Gleichschaltung“) vorgeworfen wird.²⁴⁷ In jedem Fall impliziert die Werttheorie eine konservative Kritik an der aufklärerischen Moderne, deren rationalistisch-positivistischen Impuls Broch zum Hauptschuldigen an der Zersplitterung der Normensysteme erklärt.²⁴⁸

Auch Brochs Theorie des Wertezerfalls scheint – wie Flakes und Musils Relativismuseinsicht, allerdings weniger stark – von der Philosophie Friedrich Nietzsches inspiriert. Insbesondere die Lehre von der „Umwertung aller Werte“, die Nietzsche schon in seiner frühen Arbeit *Schopenhauer als Erzieher* begründet, problematisiert die Auflösung stabiler Normbegriffe in ähnlicher Weise. Die Konsequenzen, die die beiden Denker aus der Feststellung des Wertezerfalls ziehen, unterscheiden sich jedoch maßgeblich: Während Broch in der Rekonstruktion eines monistischen Normensystems, in der Einleitung einer erneuten Phase der Wertevereinheitlichung die einzige Erlösungschance des modernen Menschen zu

²⁴⁴ BROCH 1933c, S. 130. Über die Werttheorie bei Broch informiert auch LÜTZELER 1998.

²⁴⁵ BROCH 1933c, S. 130.

²⁴⁶ Andre Kiss betont, dass bei Broch aus dem Zerfall der Werte eine neue *condition humaine*, nämlich eine „neue Einsamkeit“ entstehe, die einer für das Individuum „existenziellen Katastrophe“ gleichkomme. Die eindeutig negative Bewertung des „Wertezerfalls“ wird hier besonders deutlich. KISS 1998, S. 11.

²⁴⁷ Gegen solche Vorwürfe wendet sich Kiss, der Brochs Wertezerfallstheorie umfassende und sich über den Totalitarismus erhebende Erklärungskompetenzen zuschreibt. Ebd., S. 8.

²⁴⁸ SCHEUNEMANN 1978, S. 150.

erkennen meint und damit grundsätzlich regressiv bleibt,²⁴⁹ zielt Nietzsche darauf ab, einen neuen Menschen zu schaffen, der die Muster der bisherigen Wahrnehmung radikal über Bord wirft.²⁵⁰

Bei allen Vorbehalten gegen die spekulative Methode, die für Brochs Theoriebildung konstitutiv erscheint, beinhaltet das Konzept des Wertezufalls auch soziologisch ernstzunehmende Komponenten. Entsprechungen in der Argumentationsstruktur findet es etwa in Norbert Elias' zivilisationstheoretischem Ansatz vom Ende der 1930er Jahre, demzufolge der Weltgeschichte ein zyklisches Schema von Monopolbildung und Monopolzerfall (= Vergesellschaftung der Monopole) zugrunde liegt. Ersetzt man als Gegenstand der Monopolbildung politische Macht und ökonomische Hegemonie, die bei Elias zentral sind, durch ideologische Vorherrschaft, dann kommen beide Modelle annähernd zur Deckung.²⁵¹ Ferner wäre es interessant zu prüfen, inwiefern Brochs Philosophie der Wertsysteme Foucaults Diskurskonzept vorwegnimmt.²⁵²

In jedem Fall bildet die Werttheorie die Basis, auf der die Ablehnung der Narration gründet – verständlich wird dieser Zusammenhang aber erst im Rekurs auf die allgemeinen kunsttheoretischen Vorstellungen, die Broch in seinem Aufsatz *James Joyce und die Gegenwart* (1933) entfaltet.

Die ethische Funktion der Kunst: Erkenntnis und Abbildung von Totalität

Brochs Kunstbegriff im *Joyce*-Vortrag gründet auf der Einschätzung, dass die Aufgabe der Kunst im Laufe der historischen Bewegung von Werteeinheit zu Werteanarchie stets die gleiche bleibe. Demgegenüber konzidiert der Theoretiker vom Stadium des Wertezufalls abhängige Unterschiede in der Fähigkeit der Kunst, ihre Funktion zu erfüllen. Bevor ich auf die verschiedenen Möglichkeiten zur Realisierung der künstlerischen Grundbestimmung eingehe, möchte ich diese erst einmal genauer beschreiben.

²⁴⁹ LÜTZELER 1998, S. 36.

²⁵⁰ Vgl. dazu auch meine Ausführungen zu Musils Nietzsche-Rezeption im vorigen Kapitel.

²⁵¹ ELIAS 1976, insbesondere S. 142 – 159.

²⁵² Auch ZIMA 1986, S. 101 begnügt sich mit einem knappen Hinweis auf die Nähe zwischen Brochs Werttheorie und Foucaults kulturgeschichtlichen Deutungen.

Die zentrale Aufgabe der Kunst besteht Broch zufolge in der Konstitution eines holistischen „Ausdruck[s] der Epoche“²⁵³, ihre „Mission“ in der „totalitätserfassenden Erkenntnis, die über jeder empirischen und sozialen Bedingtheit steht“.²⁵⁴ Daraus folge, dass die Frage „nach der Möglichkeit des Dichterischen schlechthin“ exakt mit der Frage „nach der Möglichkeit der Weltabbildung“ zusammenfalle.²⁵⁵ Kurz: Für Broch hat das „echte Kunstwerk“²⁵⁶ eine kognitive und eine mimetische Funktion; es soll die Welt in ihrer abgeschlossenen Ganzheit erkennen und abbilden.²⁵⁷

In einem weiteren Schritt erklärt Broch nun, dass diese Funktion der Kunst „im letzten Grunde eine ethische Aufgabe“ sei.²⁵⁸ Der Versuch, zugleich mit der Spiegelung einer spezifischen Epoche das absolut Gute entdecken zu wollen, mutet zunächst paradox an. Der Widerspruch löst sich für Broch aber auf: Indem der Roman die zersplitterte Totalität des „Zeitgeistes“ wiederentdeckt, leitet er eine neue Phase der Werteeinheit ein, die ja das Ethische *an sich* verkörpert. Die Erkenntnisfähigkeit des Romans bewirkt damit direkt eine Veränderung der Wirklichkeit. Konsequenterweise heißt es gegen Ende des *Joyce*-Aufsatzes:

[E]s hat das Kunstwerk ohne ethisches Ziel keine Geltung mehr, es ist dem Dichter endgültig untersagt, frisch drauflos zu dichten, ein Poet und sonst nichts: wo immer, wie immer das Kunstwerk als echtes Kunstwerk auftritt, es trägt das Prinzip der Seinsbildung in sich, es ist noch in seiner letzten Derivation Ausdruck des Erkenntniswillens, der die Forderung des Geistes ist.²⁵⁹

²⁵³ BROCH 1933b, S. 63.

²⁵⁴ Ebd., S. 85.

²⁵⁵ Ebd., S. 67.

²⁵⁶ Ebd., S. 89. Hier wird der normative Charakter von Brochs Kunsttheorie evident.

²⁵⁷ Im ebenfalls 1933 entstandenen Aufsatz *Das Weltbild des Romans* macht Broch eine bemerkenswerte Aussage: „Das Absolute aber ist immer Konstruktion, gibt bloß die Richtung des unendlichen Weges an und ist selber als solches unerreichbar.“ BROCH 1933a, S. 90. Hier ist eindeutig Kant zu hören, der die sogenannten „Vernunftbegriffe“ (wie *Welt* oder *Gott*) als „regulative Prinzipien“ bezeichnet: Sie seien nur Regeln, die uns aufgegeben sind, um die Gesamtheit der Forschung herzustellen, und eben nicht erreichbare Forschungsgegenstände. Broch hilft diese Einsicht aber nicht, die Schwächen der eigenen holistischen Konzeption zu erkennen - vielmehr benutzt er sie, um die rationale Wissenschaft gegen die symbolkräftige Dichtung auszuspielen: „Das unendliche, niemals erreichte Ziel der Wissenschaft, ein Totalitätsbild der Erkenntnis zu gewinnen [...], das findet in der Kosmogonie und der einheitsstiftenden Syntax des Dichterischen zwar keine reale, wohl aber eine symbolhafte Erfüllung.“ Ebd., S. 116. Die Bedeutung von Kants „regulativen Prinzipien“ erklärt KLEIN ⁴1998, S. 44f.

²⁵⁸ BROCH 1933b, S. 88.

²⁵⁹ Ebd., S. 89.

Die Parallelen dieser Kunstauffassung zu den Romandefinitionen Einsteins und Döblins sind unübersehbar. Während die zentrale Übereinstimmung zwischen Broch und Döblin darin besteht, dass beide eine totale Abbildung der Wirklichkeit anstreben, harmonieren Broch und Einstein dahingehend, dass die Kunst mit der ihr inhärenten Totalität auch der Wirklichkeit ihre Geschlossenheit zurückerstatten soll.

Vor allem die ethische Funktion der Kunst findet sich auch in Robert Musils Poetik wieder – wobei wichtige Unterschiede existieren: Musil versucht, sich dem Absoluten (als dem „anderen Zustand“) auf rationalem Wege zu nähern, indem er den wissenschaftlich-rationalen Ausdruck zur rhetorischen Grundlage seines Romans macht. Broch dagegen, getragen vom „Rationalitätsekel“²⁶⁰, will die Restitution eines umfassenden und einheitlichen Weltbilds durch den Romandichter keinesfalls anders denn unter Vermittlung des Irrationalen erzielen.²⁶¹ Eben diese irrationale Dimension unterscheidet die Kunst von den rationalen Disziplinen Wissenschaft und Philosophie.²⁶²

Aporien für die Narration

Die Fähigkeit der Kunst, ihrem Totalitätsanspruch gerecht zu werden, hängt Broch zufolge maßgeblich vom Stadium des Wertezersfalls ab. Befindet sich eine Kultur im Zustand der Werteinheit, so bereitet ihr die Erkenntnis des Absoluten keine besonderen Schwierigkeiten – die Kunst wird einfach zum „Spiegel“²⁶³ der ohnehin offensichtlichen Gesellschaftstotalität und ihrer Institutionen. Dementsprechend kann sie sich auch nicht als eigenständiger Diskurs etablieren, sondern muss sich dem dominanten Sinnstiftungsdiskurs unterordnen. Beispielhaft führt Broch die Ikonenkunst des Mittelalters an, die ganz im Dienst des dominanten christlichen Weltbildes gestanden habe.²⁶⁴

²⁶⁰ Ebd., S. 68. Brochs Verhältnis zum Rationalismus erörtert auch HILLEBRAND 1993, S. 330.

²⁶¹ SCHEUNEMANN 1978, S. 153.

²⁶² Broch nähert sich hier einer Denkfigur Ludwig Wittgensteins, in dessen *Tractatus logico-philosophicus* (1921) es heißt: „Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat –, und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, daß er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat. Diese Methode wäre für den anderen unbefriedigend – er hätte nicht das Gefühl, daß wir ihn Philosophie lehrten – aber *sie* wäre die einzig streng richtige.“ WITTGENSTEIN 1984, S. 85 (§ 6.53).

²⁶³ BROCH 1933b, S. 65.

²⁶⁴ BROCH 1933a, S. 93.

Brochs Argumentation wirft hier einige Unklarheiten auf: Wie genau soll die Totalitätsspiegelung der mittelalterlichen Kunst funktioniert haben? Die Frage wird besonders heikel, wenn man bedenkt, dass das mittelalterliche intellektuelle Leben wesentlich widersprüchlicher war als von Broch dargestellt und über den im christlichen Kulturkreis weit verbreiteten Glauben an Gott hinaus verschiedenste Ordensansichten miteinander konkurrierten.

Diese Einsicht lässt sich zu einer umfassenden Kritik an Brochs Poetik ausweiten: Fehlende empirische Nachweise, bloße Andeutungen von Überlegungen sowie der unreflektierte Umgang mit metaphysischen Begrifflichkeiten wie der Totalität und dem Absoluten finden sich als prägende Merkmale in der gesamten Theorie des Autors. Diese aus literaturwissenschaftlicher Sicht als Mängel zu wertenden Eigenschaften lassen sich nun dadurch rechtfertigen, dass Broch gar keine streng wissenschaftliche Argumentation anstrebt und seine Texte insofern nicht an diesen Maßstäben gemessen werden können. Wie sind sie aber dann zu beurteilen? Diese Frage deutet eine zentrale Schwierigkeit im Umgang mit Brochs theoretischem Werk an, die einer prinzipiellen Auflösung noch harrt.²⁶⁵ Schon aus Platzgründen möchte ich mich aus der Debatte um die Bewertung Brochs heraushalten und im Folgenden problematische Stellen nur noch kurz andeuten.

Folgt man dem *Joyce*-Aufsatz weiter, so liegt der Fall dort anders, wo eine Werteinheit nicht mehr besteht. Nun lässt sich die Welt nicht mehr einfach spiegeln²⁶⁶ – vielmehr geht es darum, den „Zeitgeist“²⁶⁷ „esoterisch-allegorisch[]“²⁶⁸ zu erfassen. Broch scheint hier eine formale Äquivalenz von Gesellschaft und Kunst im Sinn zu haben. So gilt prinzipiell: „Die Kunst vollzieht ihre – [zum Wertezerfall] parallele – Revolution nach den eigenen Gesetzen, und diese sind lediglich an der Kunstentwicklung und an der Entwicklung ihrer Technik, respektive an deren Trägern (Joyce, Strawinsky, Picasso) abzulesen“.²⁶⁹

Konkret auf die Situation des beginnenden 20. Jahrhunderts bezogen, stellt sich die Äquivalenz wie folgt dar: So wie die Gesellschaft in immer kleinere Teilsysteme zerfällt, deren Werte einander nicht mehr entsprechen und die sich

²⁶⁵ Auch KISS 1998 deutet diese Aporie an und erklärt, eine Mittlerposition einnehmen zu wollen, verfällt dann aber doch einer weitgehend unkritischen und affirmativen Lesart.

²⁶⁶ BROCH [1943], S. 319.

²⁶⁷ BROCH 1933b, S. 63. Der Kommentar macht darauf aufmerksam, dass Brochs Begriff des „Zeitgeistes“ kaum Ähnlichkeit mit Hegels Verständnis des Terminus aufweist. Ebd., S. 91.

²⁶⁸ Ebd., S. 73.

²⁶⁹ BROCH [1943], S. 319.

gegenseitig so fremd werden, dass sie sich schließlich nicht mehr verstehen, so wird auch der Stil des Künstlers immer individueller, subjektivistischer, abstrakter – kurz: immer unverständlicher.²⁷⁰ Wenn Broch schließlich die Unverständlichkeit zum zentralen Kennzeichen aller „echten Kunst“ in Zeiten des Wertezerfalls ausruft, ist die für die Narration entscheidende Aporie hergestellt: Die Forderung nach einem totalen Individualismus aller künstlerischen Gestaltungsmittel widerspricht diametral dem kommunikativen, also prinzipiell auf Verständigung ausgerichteten Akt des Erzählens. Dieses hat als Strukturprinzip sprachlicher Kunst ausgedient. Hiermit ist auch die einleitend aufgeworfene Frage beantwortet, warum Broch in den Torberg-Briefen vor allem die Konkretheit der Narration kritisiert: Abstraktheit ist für ihn gleichbedeutend mit Inkommunikabilität und kann vom Erzählen nicht geleistet werden.

Damit ist aber Brochs Argumentation gegen die Narration noch nicht am Ende. Vielmehr bringt der Theoretiker im Verlauf seiner Überlegung einen weiteren Vorbehalt gegen das Erzählen ein. Noch einmal gilt es in Erinnerung zu rufen, dass Broch die Suche nach der Epochentotalität als entscheidende, ethische Aufgabe der Kunst ansieht. Diese Suche müsse, so meint der Autor, schließlich in dem Versuch kulminieren, den Tod zu erkennen: „Kunst ist dorthin verwiesen worden, wo ihr eigentümlichster Stoff ruht, auf jenen Stoff, um den sich *alle* Kunst seit jeher bemüht hat, nämlich auf den Tod *an sich*, den großen pacemaker aller metaphysischen Erkenntnis.“²⁷¹

Die von Broch angestrebte Todeserkenntnis (die damit zum Sieg über den Tod aufsteigt) impliziert die Überwindung der Zeitlichkeit und beinhaltet als konkreten Imperativ für die literarische Arbeit die Dominanz der Simultaneität gegenüber der Diachronie. Hier erreicht auch Broch die von Flacke und Musil her bekannte Forderung nach Aufhebung der syntagmatischen Zeitlichkeit in der Literatur. So heißt es in *James Joyce und die Gegenwart*:

[W]enn auch dieses Streben nach Simultaneität [...] nicht den Zwang durchbrechen kann, daß das Nebeneinander und Ineinander durch ein Nacheinander ausgedrückt werde, das Einmalige durch die Wiederholung, so bleibt die Forderung nach Simultaneität trotzdem das eigentliche Ziel [...] alles Dichterischen: das Nacheinander der Eindrücke und des Erlebens

²⁷⁰ BROCH 1933b, S. 65f. Broch führt hier noch einen zweiten Grund dafür an, warum „echte Kunst“ in Zeiten des Wertezerfalls unverständlich sein muss: In der Erkenntnis der Totalität ist er seiner Zeit so weit voraus, dass er dort gar nicht verstanden werden kann.

²⁷¹ BROCH [1943], S. 319 (Hervorhebungen im Original).

zur Einheit zu bringen, den Ablauf zur Einheit des Simultanen zurückzuzwingen, das Zeitbedingte auf das Zeitlose der Monade zu verweisen, mit einem Wort, die Überzeitlichkeit des Kunstwerks im Begriff der unteilbaren Einigkeit herzustellen.²⁷²

Brochs dichterisches Programm und seine Ablehnung der Narration sind hier koncis auf den Punkt gebracht: Das stets zeitgebundene Erzählen kann gerade nicht die Überwindung der Zeitlichkeit leisten. Das platte Fabulieren des „Wald- und Wiesenromans“²⁷³, kurz: das „Geschichtel-Erzählen“ haben in Brochs ehrgeizigem Kunstprojekt nichts verloren.

Ergebnisse

Brochs Ablehnung des Erzählens basiert auf seiner kulturkonservativen Werttheorie, in der die Prozesse der modernen Gesellschaft (insbesondere Ausdifferenzierung und Spezialisierung) kritisch betrachtet werden – die philosophische Moderne und die seit Nietzsche fragwürdig gewordenen idealistischen Kategorien werden dagegen in Brochs Gattungstheorie nicht hinterfragt.

Der Theorie vom Wertezerfall liegt die Vorstellung einer „furchtbare[n] Werteanarchie“ – eines Tiefpunkts im zyklischen Geschichtsverlauf – als zentraler Signatur der Gegenwart zugrunde. Da der Moderne die ganzheitliche Geschlossenheit oberflächlich abhanden gekommen sei, bestünde die Aufgabe der Kunst nun darin, die „Totalität“ des „Zeitgeistes“ trotz des Gewirrs der auseinander gefallenen Werte zu erkennen und abzubilden. Hieraus ergibt sich für das Erzählen eine doppelt motivierte Aporie: Erstens könne die Totalitätsabbildung nur gelingen, wenn die Kunststile – analog zur Ausdifferenzierung des Wertesystems – immer individualistischer und unverständlicher würden.²⁷⁴ Der prinzipiell auf Verständigung ausgelegte kommunikative Charakter der Narration ist mit dieser Forderung nicht zu vereinen. Zweitens läuft die Erkenntnis der Totalität Broch zufolge letztlich auf die Erkenntnis und Überwindung des Todes und der Zeitlichkeit überhaupt hinaus, wodurch das Strukturprinzip der narrativen Syntagmatik im

²⁷² BROCH 1933b, S. 73.

²⁷³ BROCH [1934], S. 299.

²⁷⁴ Der scheinbare Widerspruch zwischen Ausdifferenzierung und Totalisierung des Romans löst sich, wie ich zeigen werde, bei näherer Betrachtung auf.

literarischen Text durch ein Strukturprinzip der nicht-narrativen Simultaneität ersetzt werden muss.

Das Ende der Narration begründet für Broch (anders als für Musil) keine Krise des Romans, sondern eröffnet diesem die Chance, seine „wahre Mission“ zu erfüllen. Im Weiteren möchte ich zeigen, wie dies gemeint ist, also: welche konkreten Folgen sich aus dem bisher Gesagten für den Roman ergeben. Dabei ist eines zu beachten: Bislang stimmte Brochs Argumentation in den Aufsätzen der frühen 1930er Jahre und den Torberg-Briefen von 1943 vollständig überein. Diese Konstellation findet sich bezüglich Brochs Theorie des „polyhistorischen Romans“ nicht.²⁷⁵ Ich werde deshalb von nun an nur noch Dokumente der Zwischenkriegszeit untersuchen.

B. Statt des „Geschichtel-Erzählens“: Die Theorie des polyhistorischen Romans

Eines geht aus der bisherigen Untersuchung klar hervor: Will der Roman in Brochs Augen als Gattung bestehen, dann muss er ein Kunstwerk der Totalität werden, muss durch ein „esoterisch-allegorisches Verfahren“ den „Zeitgeist“ in seiner Absolutheit zum Ausdruck bringen. Wie kann er diese Aufgabe erfüllen?

In einem Brief an Daniel Brody aus dem Jahr 1931 findet sich das Schlagwort, das Brochs Konzept des universalistischen Romans auf den Punkt bringt. Die bisherigen Ergebnisse meiner Untersuchung zusammenfassend und weiterführend heißt es dort:

Sie kennen meine Theorie, daß der Roman und die neue Romanform die Aufgabe übernommen haben, jene Teile der Philosophie zu schlucken, die zwar metaphysischen Bedürfnissen entsprechen, dem derzeitigen Stande der Forschung aber gemäß, heute als ‚unwissenschaftlich‘ oder, wie Wittgenstein sagt, als ‚mystisch‘ zu gelten haben. *Die Zeit des polyhistorischen Romans ist angebrochen.*²⁷⁶

²⁷⁵ STEINECKE 1990, S. 122.

²⁷⁶ BROCH [1931], S. 151 (Hervorhebung im Original).

Der *polyhistorische Roman* soll also erreichen, wozu der naturalistisch-narrative Roman Flauberts oder Zolas²⁷⁷ nicht mehr in der Lage ist. Im Aufsatz über *Das Weltbild des Romans* (1933) führt Broch dies näher aus: Dem polyhistorischen Roman gelingt die Erkenntnis der Totalität über die Konstitution eines eigenen Weltbildes, in der alle disparaten Weltbilder zusammengefasst und zur Einheit gebracht sind; der neue Romantyp wird so zum universalistischen Metadiskurs und Erlöser der Normenanarchie.²⁷⁸ Dieser eschatologische Auftrag an den Roman, den Broch hier zum sinnstiftenden Religionssubstitut erklärt,²⁷⁹ bleibt aber nicht auf den Roman allein beschränkt – vielmehr exemplifiziert dieser nur, was alle Kunst leisten kann.

Stilagglomeration und Desintegration als polyhistorische Verfahren

Wie soll der polyhistorische Roman seinen metadiskursiven Charakter konkret entfalten? Die Integration verschiedener Weltbilder dürfe jedenfalls nicht durch Figuren unterschiedlicher Provenienz funktionieren, die einander im Roman begegnen und gebildete Gespräche führen. Die Werke André Gides, Thomas Manns, Robert Musils und Aldous Huxleys seien in dieser Hinsicht lediglich „Symptome des kommenden polyhistorischen Romans“.²⁸⁰ Brochs Kritik richtet sich gegen die Tatsache, dass die „fürchterliche Einrichtung der ‚gebildeten‘ Rede“²⁸¹ das Erzählen als Grundkonstituens des Romans aufrechterhält. Um die Dominanz der Narration zu

²⁷⁷ Diesen spätnaturalistischen Roman beschreibt Broch im dritten, nachgelassenen Kapitel seiner Abhandlung *Hofmannsthal und seine Zeit* als „Intensiv-Roman“ (er ordnet dieser Kategorie sogar James Joyces *Ulysses* zu, was er in den frühen 30er Jahren noch nicht getan hätte). Der „Intensiv-Roman“ ist Broch zufolge der *letzte* Romantypus, der mit allen Mitteln Genauigkeit in der Abbildung von Realität erreichen will, sprich: dem eine mimetische Kunstauffassung zugrunde liegt: „Die Herstellung eines Romans wurde zu einem viele Jahre währenden neurotischen Kampf, gewissermaßen zu einem Perfektionismus der Totalität, d.h. einem beinahe glaubenshaft mythischen Bemühen um ein sprachliches Ausdrucksgebilde, das durch die Präzision und Ökonomie seiner Darstellungsmittel, durch die präziseste Wortwahl, durch präziseste Architektonik in Inhalt und Form, durch eine präzise Symbolik im Psychologischen und sogar im Klanglichen das dem Roman vorgeschriebene Totalbild des Lebens zu erreichen trachtet.“ BROCH 1947/48, S. 245. Vgl. zu Brochs Konzept des „Intensiv-Romans“ ŽMEGAČ 1990, S. 360f.

²⁷⁸ BROCH 1933a, S. 115. Hier heißt es: „Ja, der Roman hat Spiegel aller übrigen Weltbilder zu sein. [...] die Dichtung, oder richtiger das Dichtwerk, hat in seiner Einheit die gesamte Welt zu umfassen, sie hat in der Auswahl der Realitätsvokabeln die Kosmogonie der Welt zu spiegeln, sie hat in dem Wunschbild, das sie gibt, die Unendlichkeit des ethischen Wollens aufleuchten zu lassen.“

²⁷⁹ Ebd., S. 117.

²⁸⁰ BROCH [1931], S. 151.

²⁸¹ Ebd.

brechen, müssten der „Romanfluß“²⁸² aufgehoben und völlig neue Betrachtungsweisen eingeschoben werden.

Der nicht-narrative polyhistorische Roman zeichnet sich also durch zwei Merkmale aus: Er verwendet zum ersten „alle Darstellungsformen, alle Stilarten, alle Symbole“²⁸³, bedient sich also der verschiedenen sprachlichen Formen, die den auseinandergefallenen Wertsystemen zugrunde liegen. Eine dieser Formen ist auch die wissenschaftlich-rationale Sprache, die so trotz Brochs „Rationalitätsekel“ Eingang in den literarischen Text findet. Dass Broch – wie Bruno Hillebrand meint – eine „Verwissenschaftlichung“ der Literatur anstrebe, erscheint hingegen als eine Fehleinschätzung.²⁸⁴ Mehr Berechtigung hat da schon die Rede von einer „akzelerierenden Stilagglomeration“²⁸⁵ als zentralem Organisationsprinzip des polyhistorischen Romans.

Allerdings: Diese Forderung ist alles andere als innovativ, sondern hat sich häufig mit der Forderung nach Totalität im Roman verbunden. Bekanntermaßen will bereits Friedrich Schlegel sein Konzept der „progressiven Universalpoesie“ durch eine Vereinigung sämtlicher literarischer Gattungen erreichen. Entscheidend ist deshalb das zweite Merkmal, das Brochs polyhistorischen Roman auszeichnet: Die verschiedenen Stile oder Diskurselemente sollen nämlich nicht zu einem geschlossenen Ganzen integriert, sondern vielmehr in ihrer Disparität kompromittiert werden.²⁸⁶ Broch gelingt es durch diese Überlegung, die oben dargestellte Forderung nach formaler Äquivalenz von Gesellschaftszustand und Kunststruktur einzulösen, denn schließlich stünden ja auch die Weltbilder der Gegenwart vollkommen unverbunden nebeneinander. Es scheint dies die Art und Weise, wie Broch die notwendige „Unverständlichkeit“ seiner Kunst zu erreichen meint.

Totalitätserkenntnis durch Kontrapunktik und Performativität

Die fehlende formale Integration bedeutet aber nicht, dass die disparaten Romanteile überhaupt nicht zusammenfinden – wo bliebe sonst die totalitätsstiftende Einheit? Vielmehr ist es eine Integration auf zweiter Ebene, durch die der Roman seine

²⁸² Ebd.

²⁸³ SCHEUNEMANN 1978, S. 160.

²⁸⁴ HILLEBRAND 1993, S. 338.

²⁸⁵ Ebd., S. 339.

²⁸⁶ ŽMEGAČ 1990, S. 368.

Totalität konstituiert und über das Diskurs-Sammelsurium zum Metadiskurs hinauswächst. Broch selbst bezeichnet dieses Integrationsverfahren als „Kontrapunktik“ und „kommentierenden Konnex“²⁸⁷: Zwischen den verschiedenen Abschnitten entstehe eine intertextuelle Korrespondenz, bei der jeder Textteil als Subtext anderer Textteile fungiert. So kommt ein sinnstiftender Zusammenhang zwischen den Abschnitten zustande, der sich aber aufgrund der unendlichen Vielzahl der Anspielungen nicht rational erfassen lässt. Statt dessen schreibt Broch dem Textgeflecht eine irrationale performative Kraft zu, die eine „rücksichtslose Unterbrechung“²⁸⁸, einen erkenntniserfüllten Schockmoment im Leben des Rezipienten bewirke. Indem der Roman „herausgehoben [ist] aus dem unendlichen Fluß des Geschehens, und weil [er] in sich geschlossen ist“²⁸⁹, kann er sein mögliches Publikum ohne dessen Zutun gewaltsam überkommen und „sehend“ machen.²⁹⁰

Deutet man Brochs Technik der „Kontrapunktik“ literaturtheoretisch, dann nimmt sie in mancher Hinsicht Julia Kristevas Intertextualitätskonzept²⁹¹ voraus: Zwar bezieht sich Broch hier auf die Binnenstruktur des Romans, aber die zentrale Sinnproduktionsinstanz ist auch für ihn nicht mehr der Text selbst, sondern erst seine Relation zu diversen Subtexten. So interessant diese Idee erscheint, so problematisch ist die Verknüpfung der Intertextualitäts- mit der Performativitätspoetik: Wie genau soll die performative Kraft des Romans wirken? Wie die Erkenntnis der Totalität zustande kommen? Einmal mehr ist hier ein Punkt erreicht, an dem Brochs metaphysisches Vokabular ein besseres Verständnis seiner Poetik unmöglich macht.

Ergebnisse

Brochs Konzept des „polyhistorischen Romans“ sieht vor, die einheitliche Rede der Narration durch ein Sammelsurium an unvermittelt nebeneinander montierten Stilen und Diskursen zu ersetzen. Durch ein Verfahren der Kontrapunktik, das über die Herstellung intertextueller Korrespondenzen operiert, sollen die einzelnen Stile

²⁸⁷ BROCH [1931], S. 152.

²⁸⁸ CAESAR 2001, S. 9.

²⁸⁹ BROCH 1933a, S. 116.

²⁹⁰ CAESAR 2001 scheint der erste, der auf die performative Qualität, die Broch dem Kunstwerk zuschreibt, aufmerksam geworden ist. Seine spannende Studie setzt sich mit den Bedingungen auseinander, unter denen das Kunstwerk seinen Charakter als illokutionären Sprechakt entfalten kann.

²⁹¹ Vgl. dazu BOSSINADE 2000, S. 95 – 99.

integriert und dem Rezipienten eine plötzliche Erkenntnis der Totalität der Epoche verschafft werden. Solchermaßen erreicht der Romantext den Status eines Metadiskurses. Die genaue Wirkungsweise dieses theoretischen Konzepts führt Broch nicht aus, so dass die Prüfung, inwiefern sich Theorie und Praxis hier entsprechen, vor besondere Schwierigkeiten gestellt wird. Zunächst aber möchte ich die Theorie des polyhistorischen Romans auf ihr Verhältnis zur romanpoetologischen Tradition sowie zu den beiden anderen in dieser Arbeit untersuchten Vertretern des antinarrativen Paradigmas erkunden.

2. Brochs Verhältnis zur romantheoretischen Tradition

Hermann Broch führt die Argumentation gegen das Erzählen in eine neue Richtung: Zwar erhebt auch er den schon bekannten Vorwurf gegen die diachrone Zeitlichkeit der Narration, ergänzt diesen Vorbehalt allerdings um die Problematisierung des Erzählens als einer auf Kommunikation ausgerichteten Sprechform. Wie Flakes und Musils Projekte „geistiger“ oder „essayistischer“ Romane endet Brochs Konzept des „polyhistorischen“ Romans bei der Forderung nach Integration verschiedener Perspektiven in den Text. Im Folgenden möchte ich zunächst Brochs Verhältnis zu Flake und Musil eingehender untersuchen – anschließend werde ich die Theorie des „polyhistorischen Romans“ auf ihr Verhältnis zu den avantgardistischen und geschichtsphilosophischen Vorkriegspoetiken überprüfen. Das Ziel dieses Vergleichs besteht neuerlich darin, die im Laufe der Arbeit herausgearbeiteten Thesen auf ihre Haltbarkeit zu kontrollieren.

Wie bei Flake und Musil entsteht auch Brochs Erzählkritik aus der Diagnose eines umfassenden und fortschreitenden Werteverfalls, als der sich der Wertezusammenbruch bei genauerer Betrachtung darstellt: Mit der Ausdifferenzierung der Werte verlieren die einzelnen Wertesysteme ja zunehmend an Gültigkeit. Die Begründung der Relativismusvorstellung nimmt bei Broch aber eine wiederum andere Form als bei Flake oder Musil an. So argumentiert Broch weder epistemologisch (Musil) noch schöpfungsmethodisch (Flake), sondern eher geschichtsphilosophisch bzw. soziologisch. Entsprechend fallen die Anknüpfungen an Nietzsche bei Broch geringer aus als bei den beiden bisher untersuchten Theorien. Brochs Kritik wendet sich ferner nicht wie die Flakes und Musils gegen die Philosophie des Idealismus, sondern verharret in der Klage über Prozesse in der zeitgenössischen Gesellschaft. Die drei Theoretiker treffen sich erst dort wieder, wo es darum geht, die verschiedenen Prozesse als Auslöser einer schweren Krise für das Individuum zu deuten.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Flake, Musil und Broch besteht hinsichtlich der Herleitung ihrer Erzählkritik. Brochs zentraler Vorbehalt gegen die Narration richtet sich nicht gegen die referentielle Funktion der narrativen Kommunikation und damit auf die Frage, inwiefern die von der Erzählung transportierten Inhalte zu wenig objektiv (Musil) oder zu wenig subjektiv (Flake) seien. Sein Hauptargument wendet sich statt dessen gegen die phatische Funktion des

Erzählens, gegen die prinzipielle Herstellung eines Kontakts zwischen Sender und Empfänger.²⁹²

Auch bezüglich des Aufbaus des alternativen Romans gibt es Differenzen: Während für Flacke und Musil klar die Integration der Reflexion im Vordergrund steht, bildet diese für Broch nur eine Diskursform unter verschiedenen, die allesamt Eingang in den Roman finden sollen. Dies dient allerdings bei Broch wiederum einem Zweck, der mit den Absichten Flakes und Musils übereinstimmt: der Konstruktion einer neuen Totalität durch den Roman, die die durch den Relativismus entstandene Krise der Gegenwart überwindet. Auch für Broch lässt sich damit die erste zentrale These meiner Arbeit bestätigen: Auch seine Erzählkritik ist Teil eines umfassenden Vorhabens, das die Stiftung von Sinn und Identität angesichts der spätmodernen relativistisch-nihilistischen Bedrohung beabsichtigt. Broch vollzieht dabei jedoch nicht den von Flacke und Musil bekannten Bruch mit der idealistischen Philosophie, sondern baut ausdrücklich auf dieser auf²⁹³ – seine Totalität ist also im metaphysischen Sinne zu verstehen.

Wie verhält es sich mit meiner zweiten These, der zufolge das antinarrative Paradigma stark von avantgardistischen Theorieansätzen beeinflusst ist, sich aber von der geschichtsphilosophischen Ästhetik Hegels oder Lukács' absetzt? Brochs Argumentationsansatz signalisiert zunächst das Gegenteil: Wie Hegel geht er vom Gegensatz zwischen unentfremdetem Mittelalter und entfremdeter Neuzeit aus, von der im Laufe der Moderne zunehmenden Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, die den Wertezerfall evoziere. Ähnlich wie Hegel ordnet Broch den unterschiedlichen Epochen auch unterschiedliche Ausdrucksformen der Kunst zu. Hier enden die Gemeinsamkeiten jedoch und münden in erhebliche Divergenzen: So sind es zum ersten keine Gattungen, die Broch den historischen Phasen zuordnet, sondern Stile, die alle Gattungen prägen können. So sieht Broch zweitens im Roman keineswegs die typische Gattung der Moderne, sondern eine unter vielen, die dadurch zum modernen Kunstwerk wird, dass sie sich dem Stil der Moderne anpasst. Drittens schließlich strebt – wie gezeigt – Broch anders als Hegel durch den Roman hin zu einer Überwindung der spätmodernen Wirklichkeit, will er diese Wirklichkeit durch

²⁹² Zu den unterschiedlichen Funktionen sprachlicher Kommunikation vgl. JAKOBSON 1978.

²⁹³ Gerade der in die *Schlafwandler* eingefügte Essay über den *Zerfall der Werte* knüpft in seiner Argumentation immer wieder an Kant an, insbesondere im *Erkenntnistheoretischen Exkurs*. BROCH 1931/32, S. 618 – 624.

die Wiedereinführung von Werten, wenn nicht eines Zentralwertes, von Grund auf umgestalten. Hier entfernt sich Broch – trotz seines geschichtsphilosophischen Ansatzes – weit von Hegel und gerät in die Nähe des avantgardistischen Romankonzepts Carl Einsteins.

Dessen Theorie findet sich bei Broch auf eigenartige Weise mit der Poetik Döblins symbiotisiert. Während Flake und Musil stärker mit Einstein als mit Döblin übereinstimmen, bringt Broch Elemente beider Avantgarde-Konzepte gleichberechtigt in seine Überlegungen ein. Mit Döblin verbindet ihn dabei die Auffassung, dass die Gegenwart im Roman in ihrer Vollständigkeit (objektiv) abzubilden sei, dass sie ungefiltert wiedergegeben werden soll. Von Einstein übernimmt Broch die Forderung, die „Wirklichkeit“ durch den Roman zu überwinden, eine neue Totalität herzustellen. Es scheint paradox, dass Broch über die Darstellung der Epoche zur Transzendierung der Epoche gelangen will – der argumentative Zusammenhang zwischen den beiden Avantgarde-Theorien ist jedoch hergestellt: Indem die Darstellung der Epochen-Einheit gelingt, ist die totale Partialisierung der Gegenwart ja aufgehoben und der Weg für neue Werte bereitet. Das zweite Resultat meines Vergleiches ist also Folgendes: Hinsichtlich der Funktionsbestimmung des Romans knüpft Broch wie Flake und Musil an die Romantheorien der Avantgardebewegung an und verlässt die von Hegel vorgegebenen Bahnen der *mainstream*-Poetik des 19. Jahrhunderts, auch wenn er zunächst den gleichen Ansatz wie der Geschichtsphilosoph wählt.

Bevor ich nun die Ergebnisse aller drei Untersuchungen geordnet zusammenfasse, möchte ich auch für Broch den Vergleich zwischen Theorie und Praxis vornehmen. Grundlage dieses Vergleichs bildet neben der vorgestellten Poetik die Romantrilogie *Die Schlafwandler*, die in zwei Teilen 1928 und 1930 erscheint und die Broch mit seiner Gattungsdiskussion nachträglich theoretisch zu begründen unternimmt.

3. „Die Schlafwandler“ als „polyhistorischer Roman“?

Hermann Brochs *Schlafwandler* unterscheiden sich von den beiden bisher besprochenen Romanen schon dadurch grundlegend, dass es sich bei ihnen nicht um einen, sondern um drei (allerdings eng verflochtene) Romane handelt. Dabei gibt der erste Teil der Trilogie (*1888 – Pasenow oder die Romantik*) ein Jahr aus dem Leben des Offiziers Joachim von Pasenow wieder, der in Berlin nicht-standesgemäßen Anfechtungen durch die Liebe zur Sängerin Ruzena und die Freundschaft zum ehemaligen Militär und Kaufmann Eduard von Bertrand widersteht und schließlich die für ihn vorgesehene Tochter eines benachbarten Gutsbesitzers heiratet. Der zweite Roman (*1903 – Esch oder die Anarchie*) berichtet vom Kölner Buchhalter August Esch und seinem Versuch, nach der Kündigung seines Arbeitsplatzes neuen Halt im Leben zu finden. Wie Pasenow lernt Esch den inzwischen zum Großunternehmer aufgestiegenen Eduard von Bertrand kennen, wie Pasenow zeigt er sich von ihm irritiert – und ebenfalls wie Pasenow heiratet auch er erst, nachdem die Beziehung zu Bertrand (durch dessen rätselhaften Selbstmord) unwiederbringlich gelöst ist. Der dritte Roman der Trilogie (*1918 – Huguenau oder die Sachlichkeit*) führt die Hauptfiguren der beiden ersten Teile schließlich zusammen und konfrontiert sie mit dem elsässischen Deserteur und *Self-Made-Man* Wilhelm Huguenau. Pasenow, Major einer deutschen Kriegskommandantur an der Mosel, und Esch, nun Zeitungsredakteur desselben Städtchens, werden im gemeinsamen Streben nach Erlösung aus dem „Chaos der Welt“²⁹⁴ zu Freunden – beide erliegen aber letztlich Huguenaus Rücksichtslosigkeit: Esch stirbt von seiner Hand, und der Major – durch eine Verletzung nicht mehr bei Verstand – muss sich der Pflege des sonst verachteten Huguenaus anvertrauen. Die Trilogie zeichnet damit eine dreißigjährige Entwicklung nach, an deren Ende die endgültige Absage an eine Eindeutigkeit steht, die sich sowohl Pasenow als auch Esch immer gewünscht haben: „Nichts ist eindeutig, dachte Esch voll Zorn, nichts ist eindeutig, nicht einmal an solch schönem Frühlingstag [...]“.²⁹⁵ Inwiefern folgen die *Schlafwandler* traditionellen narrativen Strukturen? Inwiefern lösen sie Brochs Konzept des „polyhistorischen Romans“ ein?

Noch weniger als *Die Stadt des Hirns* oder *Der Mann ohne Eigenschaften* brechen *Die Schlafwandler* grundsätzlich mit der Narration: In allen drei Romanen

²⁹⁴ BROCH 1931/32, S. 643.

²⁹⁵ Ebd., S. 226.

der Trilogie vollziehen sich – dies sollte die kurze Einführung demonstrieren – ereignishafte Handlungen in plastischen Diegesen. Es erübrigt sich in dieser Hinsicht auch ein quantitativer Vergleich zwischen narrativer und reflexiver Rede – die Integration von reflexiven Gesprächen oder Gedanken der Figuren in die Handlung erfolgt zwar in größerem Ausmaß, aber doch wieder nicht so stark, dass dadurch die Narration in Frage stehen würde. Dennoch wird zwischen dem Anfang von *Pasenow oder die Romantik* und dem Ende von *Huguenau oder die Sachlichkeit* das Erzählen zunehmend problematischer. Diese Entwicklung möchte ich im Folgenden skizzieren.

Der erste Roman beginnt mit einer temporalen und lokalen Handlungssituierung sowie der Vorstellung des alten Gutsbesitzers und Barons von Pasenow, Joachims Vater – also mit einer durchaus konventionell-narrativen Einleitung:

Im Jahr 1888 war Herr v. Pasenow siebzig Jahre alt, und es gab Menschen, die ein merkwürdiges und unerklärliches Gefühl der Abneigung verspürten, wenn sie ihn über die Straßen Berlins daherkommen sahen [...].²⁹⁶

Als bald entwickelt sich der Konflikt der Handlung: Joachim wird zunehmend gedrängt, die Nachfolge seines Vaters auf dem Gut anzunehmen – verschiedene Bindungen an das großstädtische Leben in Berlin lassen den Offizier jedoch zögern. Insbesondere die Bekanntschaft Eduard von Bertrands zieht für die Titelfigur maßgebliche Konsequenzen nach sich. Denn in der Figur Bertrands löst sich das traditionelle Aktantenschema des Romans insofern auf, als die klare Zuordnung des Akteurs in auf den Helden bezogene Freund/Feind-Kategorien unmöglich wird. Peter V. Zima erklärt zurecht: „Immer wieder wird nämlich Pasenow mit der Schwierigkeit konfrontiert, seinen Freund, der zugleich sein Gegenspieler und Widersacher ist, zu definieren. Dadurch wird der Handlungsablauf als solcher problematisch: denn Pasenow weiß nie, ob er die Aussagen, Handlungen und Gesten des Freund-Feindes als verräterisch (feindselig) oder als freundlich definieren soll.“²⁹⁷ Die ambivalente Haltung zu Bertrand, die stets zwischen Vertrauen und Misstrauen schwankt, nimmt Joachim die Handlungsfähigkeit: Unsicher, wie er sich

²⁹⁶ Ebd., S. 11.

²⁹⁷ ZIMA 1986, S. 119.

zu verhalten habe, unternimmt er – nichts.²⁹⁸ Das Erzählen gerät bereits im ersten Roman der *Schlafwandler* in eine Krise, indem sich sein Inhalt auf die immer gleichen repetitiven Vorgänge – Joachims Grübeleien – beschränkt. Dies verbindet *Pasenow oder die Romantik* mit Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in dem das iterative „Seinesgleichen“ ja die nämliche Problematik konstituiert.

Zwar gelingt es Joachim schließlich, sich von Bertrand zu lösen, womit seine Aktionsfähigkeit und die narrative Struktur wieder hergestellt sind. Nach Pasenows Hochzeit bricht der Roman allerdings ab – in dem Moment, in dem er wieder erzählen könnte, verweigert er weitere Ausführungen. Das gerade einmal wenige Zeilen lange vierte und letzte Kapitel führt aus:

Nichtsdestoweniger hatten sie nach etwa achtzehn Monaten ihr erstes Kind. Es geschah eben. Wie sich dies zugetragen hat, muß nicht mehr erzählt werden. Nach den gelieferten Materialien zum Charakteraufbau kann sich der Leser dies auch allein ausdenken.²⁹⁹

Nachdem der erste Roman solchermaßen mit einer Absage an die Narration endet, hebt der zweite Teil der Trilogie wiederum mit einer konventionellen narrativen Einleitung an:

Der 2. März 1903 war ein schlechter Tag für den 30jährigen Handlungsgehilfen August Esch; er hatte mit seinem Chef Krach gehabt und war entlassen worden, ehe sich noch Gelegenheit ergeben hatte, selber zu kündigen.³⁰⁰

Im weiteren Verlauf lässt sich eine ähnliche Konstellation beobachten wie im *Pasenow*-Roman: Auch in *Esch oder die Anarchie* fällt das Aktantenmodell in sich zusammen – die die Handlung strukturierende Suche des Protagonisten nach klar zuzuordnenden Personen und Kategorien bleibt unerfüllt. Ambivalent erscheinen vor allem die Figuren, um die Eschs Gedanken am häufigsten kreisen: seine spätere Frau Gertrud Hentjen³⁰¹ und Eduard von Bertrand, mit dem er erst am Romanende persönlich Bekanntschaft macht.

²⁹⁸ Joachim von Pasenow personifiziert damit genau das Dilemma des spätmodernen Menschen, das Otto Flake in den Zentrum seiner Romantheorie stellt und zu überwinden trachtet.

²⁹⁹ BROCH 1931/32, S. 179.

³⁰⁰ Ebd., S. 183.

³⁰¹ So scheint Esch zwar an einer Stelle in Mutter Hentjen einen „eindeutigen“ Menschen gefunden zu haben: „Auch tat es ihm wohl, daß hier [mit Mutter Hentjen, K.S.] ein Mensch war, der eindeutig und bestimmt sich darstellte, ein Mensch, der wußte, wo sein Rechts und Links, sein Gut und Böse zu finden ist. Einen Augenblick hatte er das Gefühl, daß hier der ersehnte Punkt sei, der aus der

Noch vor dieser Bekanntschaft nimmt Eschs Unentschlossenheit ein jähes Ende: Der Titelheld meint nun definitiv, in Bertrand das absolute Böse erkannt zu haben, und entschließt sich, ihn zu töten und solchermaßen die Welt zu erlösen. In dem Moment, in dem Esch dem Glauben an die dualistisch-manichäische Eindeutigkeit verfällt, setzt auch die narrative Spannung wieder ein: Esch begibt sich auf die Reise zu Bertrands Anwesen, wo die Handlung auf ihren Klimax geführt zu werden scheint – aber als sich Bertrand und Esch erstmalig gegenüberstehen, kommt es keineswegs zum narrativen *show-down*. Vielmehr verliert Esch mit einem Mal den Glauben an seinen Dualismus, und parallel dazu löst sich auch das Erzählen in essayistischen Betrachtungen der beiden Protagonisten auf:

[Bertrand] sagte leichthin, gleichsam als Nebenbemerkung: ‚Viele müssen sterben, viele müssen geopfert werden, damit Platz für den erkennenden liebenden Erlöser geschaffen werde. Und erst sein Opfertod erlöst die Welt zum Stand der neuen Unschuld [...].‘ Das war einleuchtend wie alles, was Bertrand sagte, so einleuchtend und vertraut, daß das Wagnis, seine ironische Miene nachzuahmen, fast zur Verpflichtung, fast zum Einverständnis werden wollte: ‚Ja, es muß Ordnung gemacht werden, damit man von vorne anfangen kann.‘³⁰²

Die Tatsache, dass in *Esch oder die Anarchie* das Erzählen gerade dort endet, wo es die traditionelle Handlung am ehesten gefordert hätte, führt die im *Pasenow*-Roman angelegte Narrationsskepsis auf einen neuen Höhepunkt.

Die stärksten Angriffe erfährt die Narration jedoch im dritten Teil der Trilogie, der auch Brochs Konzept des „polyhistorischen Romans“ in vielerlei Hinsicht einlöst. Durch eine Schachtelung fünf unterschiedlicher Erzähl- bzw. Reflexionsstränge – die Ereignisse um Huguenau, Esch und von Pasenow, die Vorgänge um die Anwaltsgattin Hanna Wendling, die Handlung um das Feldlazarett, die *Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin* und der theoretische Essays über den *Zerfall der Werte* – zerfällt hier die narrative Makrosyntax endgültig. Der Aufbruch der linearen Erzählung geschieht nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern stärker noch auf diskursiver. So sind zwar die vier narrativen Stränge über weite Strecken in Prosa wiedergegeben, bedienen sich dabei aber unterschiedlicher

allgemeinen Unordnung klar und unverrücklich sich heraushob, an den man sich klammern durfte [...].“ Ebd., S. 280. Nur kurz darauf ist die Gewissheit jedoch schon wieder verschwunden: „Da war es klar, wie sie log: gab vor, sich vor Männern zu ekeln, und saß trinkend mit ihnen am Tisch und ließ sich feiern, gab jetzt vor, ihn allein zu lieben und war doch voller Sachlichkeit. [...] Wieder stieß sein Wunsch nach Eindeutigkeit und Absolutheit an eine unübersteigbare Mauer.“ Ebd., S. 305.

³⁰² Ebd., S. 338f.

Erzählstrategien. Die Geschehnisse um Huguenau, Esch und von Pasenow, die 35 der 88 Kapitel einnehmen, erscheinen dabei variabel intern fokalisiert (*focalizer* ist jeweils eine der drei Hauptfiguren) und von häufigen Einlagen erlebter Rede bestimmt:

Huguenau, das Gewehr zwischen den Beinen, setzte sich vor die Maschine. Er war enttäuscht; die Maschine lohnte seine Anstrengung nicht, – kalt und ungerührt stand sie da und warf bloß unruhige Schatten, die ihm unbehaglich waren. Wenn die Verbrecherbande wirklich käme, die Saumaschine würde es eigentlich verdienen, daß sie zusammengeslagen werde. Obwohl es ein schönes Maschinchen ist... er legte die Hände darauf, ärgert sich, daß sich das Eisen so kalt anfühlt. Merde, was ärgert ihn daran!³⁰³

Dagegen ist die Handlung um die Ärzte und Patienten des Lazarets, die 17 Kapitel einnimmt und sich in mindestens drei weitere Untererzählungen aufspalten lässt, kaum fokalisiert. Die direkte Figurenrede ist die dominante Sprechform dieses Erzählstranges:

„Na, wie geht's, Jaretki?“ Jaretki deutete auf den Arm: „Der Oberstabs war eben hier.“ Flurschütz betrachtete den Arm, tastete vorsichtig daran herum: „Miese Sache... weitergegangen?“ – „Ja, wieder ein paar Zentimeter... der Alte will amputieren.“³⁰⁴

Dem stehen die neun Kapitel um Hanna Wendling entgegen, in denen die beteiligten Figuren kaum einmal selbst zu Wort kommen. Die Hanna-Episode ist wiederum null-fokalisiert: Immer wieder berichtet der Erzähler von Vorgängen aus Hannas Seelenleben, die diese selbst nicht zu realisieren in der Lage ist. Exemplarisch erscheint die folgende Passage:

[M]an konnte mit Fug sagen, daß die Träume Hanna Wendlungs plastischer und bluterfüllter waren als ihre Wachheit. Aber so sehr dies auch die eigene Meinung Hanna Wendlings sein mochte, diese Meinung traf doch den Kern der Sache nicht, denn sie beleuchtete bloß die makroskopischen Verhältnisse ihres Jung-Frauentaseins, während sie von den mikroskopischen, auf die allein es ankommt, kaum etwas ahnte [...].³⁰⁵

³⁰³ Ebd., S. 671.

³⁰⁴ Ebd., S. 398.

³⁰⁵ Ebd., S. 421.

Die in 16 Kapitel unterteilte *Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin* wird schließlich als einzige von einem homodiegetischen Erzähler wiedergegeben, ist nicht fokalisiert und von keiner Variante der Figurenrede dominiert.

Neben diesen unterschiedlichen Prosastilen ist *Huguenau oder die Sachlichkeit* durch weitere literarische Diskurse innerhalb der Erzählungen geprägt, durch die diese immer wieder neuen Brechungen unterliegen. So wird der lineare Narrationsverlauf durch sechs lyrische Einlagen, durch das Kurzdrama *Das Symposium oder Gespräch über die Erlösung* sowie eine kleine Sammlung mit Aphorismen konterkariert. Aber auch andere Textsorten wie bruchstückhaft wiedergegebene Zeitungsartikel, Verträge oder Geschäftsbriefe hemmen den konstanten Fortgang der Handlung. Schließlich zieht der Essay über den *Zerfall der Werte* eine durchgehende nicht-narrative Ebene in die *Schlafwandler* ein: In zehn Kapiteln führt diese theoretische Abhandlung, als deren fiktiver Verfasser der homodiegetische Erzähler aus der *Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin* angegeben wird, anhand logischer, historischer und erkenntnistheoretischer Reflexionen aus, inwiefern der Wertezerfall und die Stillosigkeit als zentrale Kennzeichen der Epoche zwischen 1888 und 1918 anzusehen sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass wie schon zuvor die *Stadt des Hirns* und der *Mann ohne Eigenschaften* auch die *Schlafwandler* die Narration problematisieren und einschränken. Dabei lässt sich eine Entwicklung verfolgen: Von Teil zu Teil erfährt das Erzählen stärkere Brechungen; der fiktive Zeitverlauf von 1888 bis 1918 vollzieht sich parallel zur formalen Auflösung und gibt ihr zugleich ihre Motivation.

In verschiedener Hinsicht entsprechen *Die Schlafwandler* dem Konzept des „polyhistorischen Romans“: Nicht nur, dass die Gesamtstruktur drei Romane (und somit drei getrennte literarische Texte) miteinander verbindet – in *Huguenau oder Die Sachlichkeit* findet sich auch die von Broch geforderte Stilagglomeration wieder. Den unterschiedlichen Textelementen fehlt ferner eine formale Integration – dies gilt auf stilistischer Ebene, wo lyrisches, dramatisches und prosaisches Schreiben keinen zusammenführenden Metastil ausbilden, aber genauso lässt es sich für die Handlungsebene erkennen: Nur flüchtig (in drei Kapiteln) berühren sich die einzelnen Erzählstränge, ohne dass sie sich in irgendeiner Weise beeinflussen. Die Integration vollzieht sich allerdings auf semantischer Ebene: Der Wertezerfall

erscheint hier wie ein Leitmotiv, das sich durch sämtliche Erzählstränge zieht und allen Handlungen in der erzählten Welt zugrunde liegt.

Aufgrund des hohen Stellenwerts theoretischer Reflexionen lassen sich auch die *Schlafwandler* als Diskursroman lesen – Reflexionen gibt es ja durchaus nicht nur im Essay über den *Zerfall der Werte*, sondern auch in weiten Teilen der Erzählhandlungen. Anders als in Flakes *Stadt des Hirns* und Musils *Mann ohne Eigenschaften* sind es in den *Schlafwandlern* aber keine überlegenen Intellektuellen, die über den Zustand der Welt nachdenken, sondern Bürger bzw. Adlige aus eindeutig nicht-intellektuellen Kreisen. Abschließend lässt sich damit auch Brochs Romantheorie als Beitrag zur Theorie des Diskursromans qualifizieren, der diesem aber weitere und andere Möglichkeiten eröffnet: Nicht mehr nur die intellektuelle theoretische Reflexion bildet nun das antinarrative Element, sondern das Nebeneinander verschiedenster Erzählstränge- und -strategien, verschiedenster Reflexionsgegenstände und -niveaus. Mit Broch beginnt die formale und stilistische Ausdifferenzierung des Diskursromans.

Sechster Teil: Zusammenfassung und Ausblick

1. Ergebnisse: Kennzeichen des antinarrativen Paradigmas

Die Ergebnisse meiner Arbeit möchte ich nun noch einmal zusammenfassen – dabei folge ich der bis hierhin durchgehaltenen Struktur. In einem ersten Abschnitt bespreche ich die Gründe, die den drei Theorien, die sich gegen die Narration wenden, zugrunde liegen. In einem zweiten Teil resümiere ich noch einmal den Charakter der alternativen Romanprogramme und beschreibe ihre Position und Bedeutung in der Geschichte der Poetik. Drittens schließlich sammle ich die Ergebnisse aus dem Vergleich zwischen Theorie und Praxis.

A. Gründe für die Ablehnung des Erzählens

Der Erzählkritik aller drei untersuchten Romantheorien liegt eine gemeinsame Ursache zugrunde: die Erfahrung einer prinzipiellen Ambivalenz der Wahrnehmung und Relativität der Werte sowie die damit einhergehende Einsicht in das Ende des ideologischen Dualismus. Zwar kommt die Herleitung dieser Erkenntnisse auf unterschiedliche Weise zustande (Flake nähert sich dem Relativismus über eine von Schopenhauer inspirierte Schöpfungsmythologie, Musil folgt über weite Strecken epistemologischen Überlegungen und Broch orientiert sich an einem geschichtsphilosophischen Ansatz) – bezüglich der Folgerungen aus der skizzierten Problematik stimmen die drei Theoretiker aber wieder überein: Alle drei vertreten die Ansicht, dass die Gesellschaft aufgrund der Ambivalenz in eine schwere Krise geraten sei. Flake und Musil begründen dies, indem sie die moderne Philosophie – die kantianisch-idealistischen Vorstellung der für den Menschen absoluten Kategorien und der Autonomie des Subjekts – delegitimieren und eine mit dem Schwund stabiler Wahrnehmungs- und Wertbegriffe einhergehende Haltlosigkeit des Individuums diagnostizieren. Brochs Wertzerfallstheorie wendet sich direkt gegen die von der Soziologie beschriebenen Prozesse der Moderne – gegen arbeitsteilige Ausdifferenzierung und Spezialisierung – und leitet aus ihnen die Einsamkeit als neue *conditio humana* ab.

Die Gemeinsamkeiten der antinarrativen Poetiken enden dort, wo es um die konkrete Deduktion der Narrationskritik aus der relativistischen Erfahrung geht. Für Otto Flake schreibt das Erzählen die Ambivalenz fort, indem es Subjekt und Objekt gleichberechtigt einander gegenüberstellt. Der narrative Roman reproduziere so die moderne menschliche Labilität – gerade dies will Flake aber vermeiden. Robert Musils Argumente weisen in die gegensätzliche Richtung: Ihnen zufolge ist das Erzählen gerade *nicht* in der Lage, die relativistische Konstellation zur Anschauung zu bringen. Die Narration sei *per se* ideologisch und gehöre der Epoche idealistischer Philosophie an, in der die das Erzählen konstituierenden Kategorien – Zeit, Raum, Kausalität, Subjekt – noch ungebrochenes Ansehen genossen. Auch Hermann Broch lehnt die Narration ab, weil sie die Ambivalenz nicht zur Anschauung bringen könne. Seine Kritik wendet sich aber gegen den kommunikativen Charakter des Erzählens, der dem Zerfall der Gesellschaft in inkommunikable Partialsysteme zuwiderlaufe.

Mit alledem kann ich die einleitende Vermutung bestätigen, der zufolge das Erzählen im Rahmen einer Kritik der Moderne (als Kritik an der modernen Gesellschaft, teilweise gekoppelt mit einer Kritik an der modernen Philosophie) problematisch wird. Die Verbindung von Narration und Moderne, die Jean-François Lyotard in den 1970er Jahren vorschlägt, ist tatsächlich bereits in der Zwischenkriegszeit erfolgt. Wirklichen Vorläufercharakter für die Argumentation Lyotards hat freilich nur Robert Musil und sein Einwand gegen die Ideologizität des Erzählens.

Als Ergebnis lässt sich demnach festhalten: Die romantheoretische Erzählkritik erscheint als Symptom eines tiefgreifenden kulturellen Krisenbewusstseins, als Spätfolge der kulturtheoretischen und ideengeschichtlichen Einschnitte, die Deutschland und Österreich seit dem *fin de siècle* bewegen. Den in dieser Zeit erfolgten Bruch mit lange geübten ästhetischen wie wissenschaftlichen Gewohnheiten transformiert die antinarrative Gattungstheorie in eine Trennung von zentralen Strukturkonventionen des traditionellen Romans. Aber damit nicht genug: Mit der Erzählkritik geht ein poetologisches Programm einher, das dem Roman auch bezüglich seiner Aufgaben neue Wege weist.

B. Zur Funktion des Romans in der antinarrativen Poetik – Das Verhältnis zur gattungstheoretischen Tradition

Alle drei untersuchten Romantheorien verbinden mit der Ablehnung des Erzählens ein ästhetisches Projekt, dessen Ziel die Überwindung der als Krise gedeuteten relativistischen Konstellation darstellt. Die Poetiken begreifen den Roman somit weder als autonomes Kunstwerk noch als Abbild der Wirklichkeit, sondern als Instrument zu deren Umbildung und Erlösung. Das zentrale Anliegen der antinarrativen Gattungstheorie, das Individuum und seinen Sinn jenseits der ambivalenten Erfahrung neu zu begründen, tritt dabei in einen merkwürdigen Widerspruch zur Kritik solcher Sinnbegründungen in der idealistischen Philosophie. So entstehen die paradox anmutenden Versuche Flakes, ein nicht-metaphysisches Subjekt zu etablieren, und Musils, ein nicht-absolutes moralisches *Apriori* zu eruieren. Sie lassen sich wohl nur mit den Worten Theodor W. Adornos verstehen, dessen *Negative Dialektik* sich am Schluss „solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“³⁰⁶ erklärt.

Die radikale Kritik der Moderne mündet vor allem bei Hermann Broch in das regressive Bestreben, sie rückgängig zu machen. Brochs Hoffnung, durch den Roman eine Epoche der Werteinheit eintreten zu lassen, wie sie zuletzt das Mittelalter darstellte, erweist sich aber als äußerst heikel: Die neue Geschichtsperiode soll nämlich über eine performative Wirksamkeit des Textes gelingen, über eine plötzliche Erkenntnis, die den Rezipienten des nicht-narrativen Romans während der Lektüre überkommt. Als Auslöser der Erkenntnis soll die intertextuelle Korrespondenz verschiedenster Textsorten und Stilelemente funktionieren, die ohne formale Integration in den „polyhistorischen“ Roman montiert werden.

Nicht minder problematisch muten die Poetiken Flakes und Musils an, wenn sie besprechen, wie der Roman seine eschatologische Mission erfüllen soll. Bei Flake, dem es darum geht, das Subjekt in seine verlorenen Rechte zu setzen, soll der nicht-erzählende, „geistige“ Roman Vorbildcharakter für den Leser entfalten. Die Reflexionen, die hier die Narration ersetzen, ermöglichen es in Flakes Augen, verschiedene Perspektiven innerhalb eines Individuums zum Ausgleich zu bringen –

³⁰⁶ ADORNO ⁵1996, S. 400.

dieses könne sich so aus seiner relativistischen Lethargie lösen. Auf ein ähnliches Konzept setzt Musils „essayistischer“ Roman: Auch in ihm ersetzt eine unterschiedliche Perspektiven zulassende Reflexion das Erzählen; die essayistische Romanstruktur bildet die Grundlage für das Erproben eines exemplarischen ethischen Lebenslaufs.

Die Uneinlösbarkeit dieser Programme liegt dort auf der Hand, wo sie über formale Reformvorschläge hinausgehen: Wo die Poetiken den Roman instrumentalisieren für eine grundsätzliche Veränderung des sozialen und politischen Lebens, sind sie auf den Rezipienten angewiesen. Ob es diesem aber gelingt, die Welt nach der Lektüre eines nicht-narrativen Romans neu zu gestalten, bleibt letztlich ihm selbst überlassen – die Hoffnung auf einen universalen Effekt, die das antinarrative Paradigma kennzeichnet, ist damit utopisch.

Dies haben auch die Autoren selbst erkannt – und Konsequenzen gezogen. Flake rückt bereits 1922 von seiner frühen Gattungstheorie ab und verleiht dem Roman fortan den Charakter eines historiographischen Dokuments. Musil verfasst nach 1933 kaum mehr poetologische Schriften und sieht in den letzten Kapitelentwürfen des *Manns ohne Eigenschaften* die Unmöglichkeit seines früher begonnenen Unterfangens nach Etablierung eines ethischen Lebens an sich ein. Broch schließlich postuliert in den 1940er Jahren immer wieder, überhaupt keine Dichtung mehr verfassen zu wollen, weil dieser doch jede Wirksamkeit auf die soziale Welt verwehrt sei.³⁰⁷ So lässt sich erklären, warum die Kritik am Erzählen bei keinem der drei Autoren einen das ganze Leben durchziehenden Tenor bildet, sondern auf kurze Perioden beschränkt bleibt: Mit dem Scheitern des utopischen Gesamtprojekts fallen auch seine formalen Implikationen in sich zusammen.

Dieses utopische Projekt lässt sich einem eindeutigen kulturtheoretischen Ort zuweisen: Es hat seine Wurzeln in der Ästhetik der deutschen Avantgarde-Bewegung, deren exemplarische Romantheorien Carl Einstein und Alfred Döblin erarbeitet haben. Hier sind einerseits die Grundlagen für die Narrationskritik der untersuchten Poetiken gelegt, andererseits erhebt bereits Einstein den Anspruch, im Roman eine Totalität zu generieren, die zu einer prinzipiellen Umbildung der gesellschaftlichen Wirklichkeit beiträgt. Wenn die antinarrative Gattungstheorie der Zwischenkriegszeit an diese Ästhetik auch anknüpft, so verleiht ihr Plädoyer für die

³⁰⁷ BROCH [1943], S. 320.

Integration der theoretisch-abstrakten Reflexion in den Roman diesem doch ein vollständig neues Gesicht. Sie zielt nicht mehr auf eine reformierte Wiedergabe des narrativen Ereignisses, sondern auf seine vollständige Verdrängung aus dem literarischen Text.

Im antinarrativen Paradigma gelangt schließlich die Wirkung der geschichtsphilosophischen Romantheorie an ihre Grenze. Verschiedene Theoreme der Poetiken Flakes, Musils und Brochs stehen den Vorstellungen Hegels und seines Epigonen Lukács diametral entgegen. Entscheidend ist dabei vor allem eine Tendenz: Die Theoretiker, die sich für ein Ende der Narration im Roman aussprechen, betrachten den Roman nicht mehr als Gattung der Moderne, sondern als Gattung zur Überwindung derselben.

C. Theorie und Praxis: Antinarrative Gattungspoetik als Theorie des „Romans des Diskurses“

Die drei Romane, die parallel zu den untersuchten Romantheorien entstanden – Otto Flakes *Die Stadt des Hirns*, Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und Hermann Brochs *Die Schlafwandler* –, lassen sich einer gemeinsamen Subgattung zuordnen: dem „Roman des Diskurses“. Diesen Romantypus kennzeichnet im Gegensatz zum narrativ-mimetischen Roman realistischer Prägung nicht mehr die Absicht, den Rezipienten irgendetwas sehen zu lassen – der Diskursroman unterstreicht vielmehr die Sprachlichkeit von Literatur und räumt der theoretisch-abstrakten Reflexion große Bedeutung ein.

Dies lässt sich an den untersuchten Romanen in exemplarischer Weise nachweisen. Alle drei stellen die theoretische Reflexion ins Zentrum ihrer Ausführungen, wobei sie die Integration der reflexiven Rede unterschiedlich realisieren: *Die Stadt des Hirns* verteilt die Reflexionen auf Gespräche zwischen den einzelnen Protagonisten, im *Mann ohne Eigenschaften* tritt zu den Figuren der Erzähler als wichtiger Reflektor hinzu. *Die Schlafwandler* schließlich lassen die abstrakte Reflexion vor allem über die Montage eines Essays in die Handlung einfließen. Diese Techniken entsprechen weitgehend den formalen Forderungen, die die begleitenden Romantheorien erhoben.

Solche weitgehenden Übereinstimmungen beim Vergleich zwischen Theorie und Praxis könnten zu der Ansicht verleiten, dass sich der poetologische Paradigmenwechsel von der narrativen zur antinarrativen Romantheorie analog zum Paradigmenwechsel vom mimetisch-realistischen zum diskursiv-nachrealistischen Schreiben vollzieht – und diesen motiviert. Diese These ist jedoch falsch: Denn es ist festzuhalten, dass die Diskursivierung des Romans keineswegs als Erfindung der spätmodernen Zwischenkriegszeit gelten kann – ähnliche Tendenzen finden sich schon viel früher etwa in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder in Fontanes *Der Stechlin*. Der Wandel vom mimetischen zum diskursiven Schreiben ereignet sich also nicht erst am Beginn des 20. Jahrhunderts. Es lässt sich nicht einmal sagen, dass diese Entwicklung in der Zwischenkriegszeit zu ihrer vollen Blüte gelangt: Der Diskursroman dieser Zeit – ob nun die *Stadt des Hirns*, der *Mann ohne Eigenschaften* oder die *Schlafwandler* – zeichnet sich gerade dadurch aus, dass die Reflexionen zwar eine große Bedeutung einnehmen, die Narration aber weiterhin als integrales Strukturmoment erhalten bleibt – dies habe ich in allen Einzelanalysen deutlich hervorgehoben. Da sich der „Paradigmenwechsel“ vom realistisch-narrativen zum diskursiv-antinarrativen Roman solchermaßen als Prozess der *longue durée* darstellt, also schon lange vor dem Ersten Weltkrieg beginnt und – wenn überhaupt – erst nach dem Zweiten Weltkrieg zum Abschluss kommt, lässt sich die oben aufgestellte Ansicht nicht aufrechterhalten.

Die Konstellation der Zwischenkriegszeit ist demnach eine andere: Ihre Besonderheit besteht darin, dass das schon länger zu beobachtende Phänomen der Diskursivierung des Romans nun *bewusst* reflektiert und in ausführlichen theoretischen Diskussionen erörtert wird. Auch wenn der Diskursroman einige Jahre später noch wesentlich radikaler auf das Erzählen verzichtet³⁰⁸ – eine derartige poetologische Fundierung wie in der untersuchten Epoche wird ihm nicht mehr zuteil. Die antinarrative Romantheorie erscheint aus dieser Sicht keineswegs als Movens für die Diskursivierung des Romans, sondern als Apologie und bestenfalls als Katalysator. Sie ist Ausdruck eines spätmodernen Bedürfnisses nach dauernder Selbstvergewisserung und Absicherung, das von den enormen Brüchen mit beinahe sämtlichen neuzeitlichen Denk- und Handlungsformen hervorgerufen wird.

³⁰⁸ PETERSEN 1991, S. 182 – 200.

2. Ausblick: Weiterführende Romantheorien und Gegenpositionen

In einem abschließenden Ausblick möchte ich die weitere Entwicklung der theoretischen Debatte skizzieren, die über das Erzählen im Roman geführt wird. Denn die gattungstheoretische Ablehnung der Narration setzt sich auch nach 1945 fort; fast ausschließlich werden dabei die Zwischenkriegspositionen wieder aufgenommen und weitergeführt. Allerdings ertönen von 1933 an auch Rufe nach der Restitution des Erzählens. In aller Kürze umreißt ich jeweils drei Positionen, die die Debatte um das Verhältnis von Roman und Narration in den letzten sieben Jahren geprägt haben.

A. Antinarrative Romankonzepte nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Parole vom Ende der Narration im Roman zuerst von Theodor W. Adorno wieder aufgenommen. Im Aufsatz über den *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1956) hält der Mitbegründer der Kritischen Theorie das Erzählen für prinzipiell nicht mehr möglich, was den Roman in eine Krise stürze: „[E]s läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“³⁰⁹ Adornos Begründung dieser These, die die kausale Sinnhaftigkeit der Welt und die Integrität des Subjekts in Frage stellt, gleicht Musils Argumentation, ist aber in besonderer Weise vom Phänomen einer kommerziell ausgerichteten Kulturindustrie sowie von den Erfahrungen der mit dem Weltkrieg einhergegangenen Leiden beeinflusst. So heißt es:

Wer heute noch [...] ins Gegenständliche sich versenkte und Wirkung zöge aus der Fülle und Plastik des demütig hingenommenen Angeschauten, wäre gezwungen zum Gestus kunstgewerblicher Imitation. Er machte der Lüge sich schuldig, der Welt mit einer Liebe sich zu überlassen, die voraussetzt, daß die Welt sinnvoll ist, und endete beim unerträglichen Kitsch vom Schlage der Heimatkunst. [...] Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet. Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, daß irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählte, wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen mochte. [...]

³⁰⁹ ADORNO 1956, S. 41.

Etwas erzählen heißt ja: etwas Besonderes zu sagen haben, und gerade das wird von der verwalteten Welt, von Standardisierung und Immergleichheit verhindert.³¹⁰

Adornos Konsequenz aus dieser Einsicht zielt auf eine Umbildung des romanhaften „realistischen Erbe[s]“³¹¹ ab: Das „antirealistische Moment, seine metaphysische Dimension“³¹² müsse den Roman künftig vor der Vereinnahmung durch Ideologie und Kulturindustrie schützen. Wie das Paradox zu lösen sei, dass der Roman einerseits erzählen müsse, andererseits aber nicht könne, erklärt Adorno nicht.

In den 1960er Jahren gerät das Erzählen ins Kreuzfeuer der Kritik, weil es die Wirklichkeit nicht „wirklich“ wiedergebe, sondern fikionalisiere – ein Argument, das sich wiederum schon bei Musil, aber implizit auch bei Broch gefunden hat. Jürgen Becker etwa akzeptiert deshalb keine erzählten Geschichten mehr, weil sie der Authentizität subjektiver Erfahrung zuwiderliegen.³¹³ Diese subjektive Erfahrung zeichne sich nämlich dadurch aus, dass sie nur noch als allgemeine, reproduzierbare und zufällige möglich sei, was durch das Erzählen allerdings bestritten werde. Man meint Adorno zu hören, wenn Becker erklärt:

Geschichtenerzählen, so es die Vorstellung von einem wortmächtigen Manne wachruft, der in Kenntnis besonderer Vorfälle und Ereignisse in einen Kreis aufmerksam Lauschender tritt und diesen vorträgt, was sie nicht wissen, aber wissen sollten, erscheint indessen anachronistisch; eine zeitgenössische Erzählweise gibt darum vorab zu erkennen, wie bezweifelbar die Besonderheit des Erzählens ist, daß die Übermacht und Anonymität des Realen jede erzählbare Geschichte vom Einzelfall zu dementieren droht.³¹⁴

Demgegenüber fordert Becker einen Roman, der auf das Erzählen verzichtet, indem er die rein sprachliche, kontingente Welterfahrung in den Vordergrund stellt. Insbesondere die Erfindung einer *histoire* hat in dieser Gattungskonzeption keinen Platz mehr.

Dass sich die Debatte über das Verhältnis von Narration und Roman immer wieder in den gleichen Bahnen bewegt, zeigt schließlich ein jüngstes Beispiel. Peter Schneiders Aufsatz *Das Licht am Ende des Erzählens* von 1988 knüpft ganz explizit

³¹⁰ Ebd., S. 41f.

³¹¹ Ebd., S. 43.

³¹² Ebd.

³¹³ Ähnliche Argumente finden sich bei Peter Handke, Rainer Baumgart, Hans Magnus Enzensberger und selbst Martin Walser. Eine Zusammenfassung dieser Positionen bietet SCHOLL 1990, S. 36 – 66.

³¹⁴ BECKER 1963, S. 696.

an Robert Musils Romantheorie an und plädiert – wenn auch unter anderen Vorzeichen – für einen neuen „essayistischen Roman“. Grundlage der Ablehnung des Erzählens ist dabei die Ausbeutung bestimmter narrativer Strukturen durch die Massenmedien:

„Die großen Romane der Weltliteratur haben nicht nur eine Lese- sondern auch eine Geschichtserwartung geschaffen, die von den Produkten der Massenkultur schamlos bedient wird. Nicht nur TV-Serien, Politkrimis, sondern auch Wahlkampfreden und Regierungserklärungen folgen einer ästhetischen Fiktion, deren Grundregel lautet: Der Einzelne macht die Geschichte.“³¹⁵

Das Ziel von Schneiders Essayismus besteht darin, das multimediale Erleben des Erzählens kritisch zu thematisieren und immer wieder darauf hinzuweisen, „was aus dem großen Geschichtsbeweger und Geschichtenerleber Odysseus am Ende des zweiten Jahrtausends geworden ist: ein Zuschauer, der von seiner Sucht nach Geschichte nicht lassen kann, die Geschichte aber nur noch voyeuristisch, in endloser Reflektion erfährt“.³¹⁶

B. Bestrebungen zur Restitution des Erzählens nach 1933

Diesen fortgesetzten Angriffen auf die Narration zum Trotz entwickelt sich recht schnell nach der allgemeinen Ausbreitung des antinarrativen Paradigmas eine breite Bewegung, die sich für die Erhaltung oder die Restitution des Erzählens einsetzt. Ein erster Versuch dieser Art stammt von Walter Benjamin und ist nur kurz nach Ende der republikanischen Zwischenkriegszeit entstanden. Der Aufsatz *Der Erzähler – Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936) steht insofern noch in der Tradition der antinarrativen Gattungstheorie, als auch er von einem grundsätzlichen Widerspruch zwischen Roman und Narration ausgeht. Benjamin assoziiert den Roman mit dem Alleinsein des Rezipienten während des Leseakts, das Erzählen aber mit dem Bedürfnis nach Gesellschaft und Rat: „Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag.“³¹⁷ Damit drehen sich die Urteile aber

³¹⁵ SCHNEIDER 1988, S. 58.

³¹⁶ Ebd., S. 60.

³¹⁷ BENJAMIN 1936, S. 443.

um: Anders als Flake, Musil und Broch wertet Benjamin nicht das Erzählen zugunsten des Romans ab, sondern umgekehrt den Roman zugunsten des Erzählens. Der Roman wird hier ganz im Sinne Lukács' zum Ausdruck einer entfremdeten Welt – das Erzählen erscheint demgegenüber als Möglichkeit, soziales Leben aufrechtzuerhalten, Individuum und Umwelt miteinander zu versöhnen. Die Erzählung „führt, offen oder versteckt, ihren Nutzen mit sich [...] – in jedem Fall ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß“.³¹⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist Günter Grass einer der ersten Autoren, die eine Rehabilitation des Erzählens im Roman unternehmen. In einer Phase, in der das poetologische Diktum vom „Tod des Romans“ noch immer die Runde macht, erhebt Grass den Anspruch, „erfundene und dennoch verdächtig wahre Geschichten“³¹⁹ zu schreiben. Sein Plädoyer für die Narration befreit den Roman von der Vorgabe Flakes, Musils und Brochs, der Wirklichkeit entsprechend strukturiert sein zu müssen, und tritt ein für die „phantastische Stillage, de[n] groteske[n] Einfall, die bewußte Verzeichnung von realen Gegenständen“.³²⁰ Als Instrument zur Fiktionalisierung der Wirklichkeit hat das Erzählen für Grass „die Möglichkeit, die Vielzahl der Wirklichkeiten deutlich zu machen“³²¹ – das narrative Kunstwerk wird damit genau dessen für fähig gehalten, was die Zwischenkriegstheoretiker ihm prinzipiell absprachen: zur Wiedergabe mehrerer Perspektiven auf eine sich ausdifferenzierende Welt.

Eine grundsätzliche Rehabilitation erfährt das Erzählen schließlich in verschiedenen postmodernen Gattungstheorien, wie ich abschließend an einem theoretischen Text des Romanautors Klaus Modick (*Das Grau der Karolinen*, 1986) demonstrieren möchte. In seinem Aufsatz *Steine und Bau – Überlegungen zum Roman der Postmoderne* heißt es:

„Unterhaltsamkeit und Spannungsdramaturgie [des postmodernen] Romantyps sind nicht bloß produktive Reflexe auf die Medienkonkurrenz der Zerstreungsindustrie. In unterhaltsamer Spannung ist vielmehr auch die Rückkehr des aus der Moderne verabschiedeten Erzählers gelungen. Das Erzählen in Handlung ist das Kompositionsprinzip dieses Romantyps, denn erzählte Handlung und Kombinatorik nimmt den Leser an die Hand

³¹⁸ Ebd., S. 442. Auf die soziale Funktion des Erzählens weisen in jüngster Zeit auch anthropologische Studien immer wieder hin. Vgl. DUNBAR 1996 oder NEUMANN 2000.

³¹⁹ GRASS 1965, S. 126.

³²⁰ SCHOLL 1990, S. 75.

³²¹ GRASS 1975, S. 185.

bei seinen Reisen durch wiedererkannte Bruchstücke des Gewesenen – das Erzählen ist der Klebstoff für Zitat, Parodie und Collage; es ist aber auch das Medium, in dem die bekannten, vorgefundenen Teile um- und eingeschmolzen werden zu neuen Einheiten.“³²²

Die Forderung nach einer an der Wirklichkeit orientierten Romanstruktur ist hier endgültig verabschiedet – statt dessen funktioniert Modick den Roman um zum ironischen Spiel mit der literarischen Vergangenheit, zum Fundus von Zitaten und Subtexten. Statt sich im Sinne Musils und Adornos solidarisch zu erklären mit „Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“, wirft er „als Postmodernist-Antimodernist [...] der Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes noch einen Stein nach[] und [frohlockt] über eine vom Ballast des Wesens befreite Kunst“.³²³

Aus der Perspektive einer so unverkrampften Befürwortung der relativistischen Konstellation erweist sich die antinarrative Romantheorie als Ausdruck einer zu belächelnden modernistischen Idiosynkrasie. Das Erzählen aber gewinnt dann wieder neue und grundsätzliche Bedeutung.

³²² MODICK 1988, S. 48f.

³²³ ZIMA 1997, S. 334.

Literaturverzeichnis

Bei den Nachweisen der Primärliteratur (A) geben die Jahreszahlen hinter dem Verfassernamen das Jahr der Erstherausgabe an. Bei nicht herausgegebenen Texten verweist eine Jahreszahl in eckigen Klammern auf das Jahr der Entstehung. Wenn die von mir benutzte Ausgabe von der Erstausgabe abweicht, zeige ich am Ende der Literaturangabe das Erscheinungsjahr meiner Ausgabe an.

Beim Nachweis der Sekundärliteratur (B) zeigt die Jahreszahl nach dem Verfassernamen stets das Erscheinungsdatum der von mir benutzten Ausgabe an.

A. Romane und romantheoretische Primärliteratur

Theodor W. ADORNO 1956: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: T.W.A.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 11. Frankfurt am Main ⁴1996, S. 41 – 47.

Jürgen BECKER 1963: Gegen die Erhaltung des literarischen status quo. In: Sprache im technischen Zeitalter. Sonderheft 9/10 (1964), S. 694 – 698.

Walter BENJAMIN 1936: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: W.B.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band 2/2. Frankfurt am Main 1977, S. 438 – 465.

Gottfried BENN 1950: Doppelleben. In: G.B.: Gesammelte Werke in acht Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Band 8. München 1975, S. 1935 – 2038.

Hermann BROCH [1931]: [Brief an Daniel Brody vom 5.8.1931]. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 13/1. Frankfurt am Main 1981, S. 150 – 152.

Hermann BROCH 1931/32: Die Schlafwandler. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 1. Frankfurt am Main 1994.

Hermann BROCH 1933a: Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 9/2. Frankfurt am Main 1975, S. 89 – 118.

- Hermann BROCH 1933b: James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 9/1. Frankfurt am Main 1975, S. 63 – 94.
- Hermann BROCH 1933c: Das Böse im Wertsystem der Kunst. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 9/2. Frankfurt am Main 1975, S. 119 – 157.
- Hermann BROCH [1933]d: [Brief an Robert Musil vom 2.9.1933]. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 13/1. Frankfurt am Main 1981, S. 252 – 254.
- Hermann BROCH [1934]: [Brief an Daniel Brody vom 19.10.1934]. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 13/1. Frankfurt am Main 1981, S. 298 – 302.
- Hermann BROCH [1943]: [Brief an Friedrich Torberg vom 10.4.1943]. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 13/2. Frankfurt am Main 1981, S. 318 – 323.
- Hermann BROCH 1945: Der Tod des Vergil. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 4. Frankfurt am Main 1995.
- Hermann BROCH 1947/48: Hofmannsthal und seine Zeit. In: H.B.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 9/1: Schriften zur Literatur / Kritik. Frankfurt am Main 1975, S. 111 – 284.
- Alfred DÖBLIN 1913a: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti. In: A.D.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten 1989, S. 113 – 119.
- Alfred DÖBLIN 1913b: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: A.D.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten 1989, S. 119 – 123.
- Alfred DÖBLIN 1917: Bemerkungen zum Roman. In: A.D.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten 1989, S. 123 – 127.
- Alfred DÖBLIN 1919: Reform des Romans. In: Der Neue Merkur 3 (1919), S. 189 – 202.
- Alfred DÖBLIN 1928: Der Bau des epischen Werks. In: A.D.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten 1989, S. 215 – 245.

- Carl EINSTEIN 1909: Der Snobb. In: C.E.: Werke. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Band 1. Berlin 1994, S. 33 – 37.
- Carl EINSTEIN 1911/12: Brief über den Roman. In: C.E.: Werke. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Band 1. Berlin 1994, S. 86 – 91.
- Carl EINSTEIN 1912: Über den Roman. Anmerkungen. In: C. E.: Werke. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Band 1. Berlin 1994, S. 146 – 149.
- Carl EINSTEIN 1918: Unverbindliches Schreiben. In: C.E.: Werke. Herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Band 1. Berlin 1994, S. 369 – 372.
- Otto FLAKE 1919a: Die Stadt des Hirns. Berlin.
- Otto FLAKE 1919b: Über „Die Stadt des Hirns“. Erwiderung auf Döblins Reform des Romans. In: Der Neue Merkur 3 (1919), S. 353 – 357.
- Otto FLAKE 1919c: Souveränität. In: Alfred Wolfenstein (Hg.): Die Erhebung. Berlin, S. 338 – 347.
- Otto FLAKE 1921a: Das kleine Logbuch. Berlin.
- Otto FLAKE 1921b: Die fünf Hefte. Eine Reihe. München.
- Otto FLAKE 1922: Die Krise des Romans. In: Die neue Bücherschau 2 (1922), S. 87 – 94.
- Günter GRASS 1965: Ich klage an. Rede im Bundestagswahlkampf. In: G.G.: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. von Volker Neuhaus. Band 9. Darmstadt 1987, S. 126 – 135.
- Günter GRASS 1975: Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen. Gespräch mit Ekkehart Rudolph. In: G.G.: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. von Volker Neuhaus. Band 10. Darmstadt 1987, S. 180 – 189.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL 1837/38: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neu edierte Ausgabe. Red. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bände. Band 13 – 15: Vorlesungen über die Ästhetik. Frankfurt am Main 1993.
- Egon Erwin KISCH 1926/27: Soziale Aufgaben der Reportage. In: Die neue Bücherschau 4 (1926/27), S. 163 – 166.

- Erwin Guido KOLBENHEYER 1929: An die Preußische Akademie der Künste, Sektion für Dichtkunst.
In: Eberhard Lämmert (Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in
Deutschland. Band 2. Köln/Berlin 1975, S. 152f.
- Eberhard LÄMMERT (Hg.) 1975: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland.
Band 2. Köln/Berlin.
- Georg LUKÁCS 1916: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die
Formen der großen Epik. München 1994.
- Thomas MANN 1924a: Der Zauberberg. In: T.M.: Gesammelte Werke in 13 Bänden. Band 3.
Frankfurt am Main 1990.
- Thomas MANN 1924b: Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs. In: T.M.: Gesammelte Werke in
13 Bänden. Band 10. Frankfurt am Main 1990, S. 429 – 435.
- Thomas MANN 1927: Geleitwort zu „Romane der Welt“. In: T.M.: Gesammelte Werke in 13 Bänden.
Band 10. Frankfurt am Main 1990, S. 673 – 677.
- Klaus MODICK 1988: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne. In: Stichwort
Literatur. Beiträge zu den Münstereifeler Literaturgesprächen. Hg. von der Friedrich-Ebert-
Stiftung. Bad Münstereifel 1993, S. 37 – 49.
- Robert MUSIL [o. J.]a: [Aphorismus zum] Roman. In: R.M.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg.
von Adolf Frisé. Band 7. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 830f.
- Robert MUSIL [o. J.]b: [Tagebucheintrag zu] Hoi Demiurgoi. In: R.M.: Tagebücher. Hg. von
Adolf Frisé. Band 1. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 349.
- Robert MUSIL [1914]: [Über den Essay]. In: R.M.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. von
Adolf Frisé. Band 8. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1334 – 1337.
- Robert MUSIL [1918/21]: [Tagebucheintrag] Über Bücher. In: R.M.: Tagebücher. Hg. von Adolf
Frisé. Band 1. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 445.
- Robert MUSIL 1927: Alfred Döblins Epos. In: R.M.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. von
Adolf Frisé. Band 9. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1674 – 1680.
- Robert MUSIL 1930: Aufzeichnungen zur Krisis des Romans. In: R.M.: Gesammelte Werke in neun
Bänden. Band 8. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1408 – 1412.

Robert MUSIL 1930/32: Der Mann ohne Eigenschaften. In: R.M.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. von Adolf Frisé. Bände 1 – 4 [durchgehende Paginierung]. Reinbek bei Hamburg 1978.

Robert MUSIL [1931]: [Brief an Johannes von Alesch vom 15.3.1931]. In: R.M.: Briefe. Hg. von Adolf Frisé. Band 1. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 503 – 505.

Robert MUSIL [1933]: [Tagebucheintrag zu Hermann] Broch. In: R.M.: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Band 1. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 826.

Robert MUSIL [1939]: [Tagebucheintrag zur Ästhetik]. In: R.M.: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Band 1. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 777 – 779.

Albrecht SCHAEFFER 1923: Dichter und Dichtung. Kritische Versuche. Leipzig.

Peter SCHNEIDER 1988: Das Licht am Ende des Erzählens. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. München, S. 54 – 60.

Hartmut STEINECKE (Hg.) 1972: Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert. Tübingen.

Hartmut STEINECKE / Fritz WAHRENBURG (Hg.) 1999: Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart.

Franz Carl WEISKOPF 1930: Um den proletarischen Roman. In: Eberhard Lämmert (Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. Band 2. Köln/Berlin 1975, S. 185 – 189.

B. Sekundärliteratur

Theodor W. ADORNO ⁵1996: Negative Dialektik. In: T.W.A.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 6. Frankfurt am Main, S. 7 – 400.

Peter-André ALT 1989: Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main u.a.

Hermann BAHR 1904: Das unrettbare Ich. In: H.B.: Dialog vom Tragischen. Berlin, S. 79 – 101.

- Mieke BAL 1982: The Laughing Mice. Or: On Focalization. In: Poetics Today 2,2 (1982), S. 202 – 210.
- Joachim BALVE 1990: Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin. Vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik. Wiesbaden.
- Matthias BAUER 1997: Romantheorie. Stuttgart.
- Johanna BOSSINADE 2000: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar.
- Peter J. BRENNER 1998: Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen.
- Stefan BREUER 1987: Friedrich Nietzsche. In: Iring Fetscher / Herfried Münker (Hg.): Pipers Handbuch der politischen Ideen. Band 5. München, Zürich, S. 163 – 172.
- Claus CAESAR 2001: Poetik der Wiederholung. Ethische Dichtung und ökonomisches „Spiel“ in Hermann Brochs Romanen „Der Tod des Vergil“ und „Die Schlafwandler“. Würzburg.
- Noël CARROLL 2001: On the Narrative Connection. In: Willie van Peer / Seymour Chatman (Hg.): New perspectives on narrative perspective. Albany, New York, S. 21 – 41.
- Tanja DEMBSKI 2000: Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke. Würzburg.
- Jacques DERRIDA 1991: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“. Frankfurt am Main.
- Sabine DÖRING 1999: Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethischen. Die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie. Paderborn.
- Charlotte DRESLER-BRUMME 1987: Nietzsches Philosophie in Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Eine vergleichende Betrachtung als Beitrag zum Verständnis. Frankfurt am Main.
- Ulrich DRONSKE 1998: Tödliche Präsens/zen: Über die Philosophie des Literarischen bei Alfred Döblin. Würzburg.
- DUDEN ⁶1998: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim.
- Robin DUNBAR 1996: Grooming, Gossip, and the Evolution of Language. London.

- Manfred DURZAK 1970: Flake und Döblin. Ein Kapitel in der Geschichte des polyhistorischen Romans. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 20 (1970), S. 286 – 305.
- Ulf EISELE 1984: Die Struktur des modernen deutschen Romans. Tübingen.
- Norbert ELIAS 1976: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt.
- Michael FARIN 1979: Otto Flakes Lauda-Romane „Die Stadt des Hirns“ und „Nein und Ja“. Dokumentation – Analyse – Bibliographie. Frankfurt am Main.
- Jürgen FOHRMANN 1990: Über Autor, Werk und Leser aus poststrukturalistischer Sicht. In: Diskussion Deutsch. 116 (1990), S. 577 – 588.
- E[dward] M[organ] FORSTER 1974: Aspects of the Novel. London.
- Gérard GENETTE ²1998: Die Erzählung. München.
- Dietmar GOLTSCHNIGG 1990: Robert Musil und Hermann Broch. In: Hartmut Steinecke / Joseph Strelka (Hg.): Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch. Bern u.a., S. 135 – 152.
- Rainer GRÜBEL ²1997: Formalismus und Strukturalismus. In: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München, S. 386 – 409.
- Jürgen HABERMAS 1990a: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: J.H./Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung? Frankfurt am Main, S. 101 – 141.
- Jürgen HABERMAS 1990b: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977 – 1990. Leipzig.
- Brian MCHALE 1992: Constructing Postmodernism. London, New York.
- Ernst HANISCH 1995: Das politische System Erste Republik. Zwei Erklärungsmodelle. In: Emmerich Tálos u.a. (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs: Erste Republik 1918 – 1933. Wien, S. 1 – 7.

- Gerhard HELBIG / Joachim BUSCHA ¹⁸1998: Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Leipzig u.a.
- Bruno HILLEBRAND ³1993: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit. München.
- Birgit HOOCK 1997: Modernität als Paradox. Der Begriff der „Moderne“ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen.
- Roman JAKOBSON 1978: Linguistik und Poetik. In: R.J.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hg. von Wolfgang Raible. Frankfurt am Main u.a., S. 83 – 121.
- Immanuel KANT 1993: Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg.
- Immanuel KANT 1998: Kritik der reinen Vernunft. Band 2. In: I.K.: Werke. Hg. von Wilhelm Weischedel. Band 4. Darmstadt.
- Endre KISS 1998: Negativer Universalismus als die Eigenart von Hermann Brochs Philosophie. In: Árpád Bernáth, Michael Kessler, Endre Kiss (Hg.): Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung. Tübingen, S. 3 – 15.
- Hans-Dieter KLEIN ⁴1998: Geschichtsphilosophie. Eine Einführung. Wien.
- Thomas KRÄMER 1991: Carl Einsteins „Bebuquin“. Romantheorie und Textkonstitution. Würzburg.
- Thomas S. KUHN 1973: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt am Main.
- Paul Michael LÜTZELER 1998: Hermann Broch – Zur Kultur der Moderne. In: Árpád Bernáth, Michael Kessler, Endre Kiss (Hg.): Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung. Tübingen, S. 31 – 45.
- Jean-François LYOTARD 1987: Der Widerstreit. München.
- Jean-François LYOTARD ²1993: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien.
- Jean-François LYOTARD ²1996: Randbemerkungen zu den Erzählungen. In: J.-F. L.: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982 – 1985. Wien, S. 32 – 37.

- Ernst MACH 1991: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Nachdruck der 9. Auflage, Jena 1922, mit einem Vorwort zum Neudruck von Gereon Wolters. Darmstadt.
- Klaus MACKOWIAK 1995: Genauigkeit und Seele. Robert Musils Kunstauffassung als Kritik der instrumentellen Vernunft. Marburg.
- Matias MARTINEZ / Michael SCHEFFEL 1999: Einführung in die Erzähltheorie. München.
- Tim MEHIGAN 1997: Robert Musil, Ernst Mach und das Problem der Kausalität. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71 (1997), S. 264 – 287.
- Tim MEHIGAN 2001: Robert Musil. Stuttgart.
- Michael NEUMANN 2000: Erzählen. Einige anthropologische Überlegungen. In: Michael Neumann (Hg.): Erzählte Identitäten. Ein interdisziplinäres Symposium. München, S. 280 – 294.
- Friedrich NIETZSCHE 1997a: Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. In: F.N.: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Band 3. Darmstadt, S. 415 – 926.
- Friedrich NIETZSCHE 1997b: Zur Genealogie der Moral. In: F.N.: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Band 2. Darmstadt, S. 761 – 900.
- Friedrich NIETZSCHE 1997c: Menschliches, Allzumenschliches. In: F.N.: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Band 1. Darmstadt, S. 435 – 1008.
- Peter NUSSER 1967: Musils Romantheorie. Paris.
- Jürgen H. PETERSEN 1991: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart.
- Josef QUITTERER 1996: Kant und die These vom Paradigmenwechsel. Eine Gegenüberstellung seiner Transzendentalphilosophie mit der Wissenschaftstheorie Thomas S. Kuhns. Frankfurt am Main u.a.
- Rüdiger RIECHERT 1992: Carl Einstein. Kunst zwischen Schöpfung und Vernichtung. Frankfurt am Main.
- Christian SCHÄRF 2001: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart.

- Dietrich SCHEUNEMANN 1975: Einführung. In: Eberhard Lämmert (Hg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. Band 2. Köln/Berlin, S. 133 – 136.
- Dietrich SCHEUNEMANN 1978: Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland. Heidelberg.
- Joachim SCHOLL 1990: In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg.
- Wolfgang SCHRAML 1994: Relativismus und Anthropologie. Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der zwanziger Jahre. München.
- John R. SEARLE 1976: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt am Main.
- Anne SERVRANCKX 1992: Robert Musil – Essayismus als Lebensprogramm. In: Gudrun Brokoph-Mauch (Hg.): Robert Musil. Essayismus und Ironie. Tübingen, S. 25 – 36.
- Hartmut STEINECKE 1987: Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der „demokratischen Kunstform“ in Deutschland. München.
- Hartmut STEINECKE 1990: Kunstwerk der Erkenntnis. Hermann Brochs Verständnis des Romans im historischen Kontext. In: Hartmut Steinecke / Joseph Strelka (Hg.): Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch. Bern u.a., S. 121 – 131.
- Uwe STEINER 1997: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Bernd Witte (Hg.): Goethe-Handbuch. Band 3. Stuttgart u.a., S. 113 – 152.
- Wolf-Dieter STEMPEL 1982: Zur Frage der narrativen Identität konversationeller Erzählungen. In: Eberhard Lämmert (Hg.): Erzählforschung. Stuttgart, S. 7 – 32.
- Gerd STOCKEBRAND 1986: Otto Flake und der literarische Expressionismus. Würzburg.
- Tzvetan TODOROV 1973: „Poetik“. In: François Wahl (Hg.): Einführung in den Strukturalismus. Frankfurt am Main, S. 105 – 179.
- Jochen VOGT ²1997: Grundlagen narrativer Texte. In: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München, S. 287 – 307.
- Jochen VOGT ²1998: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen.

- Dietrich WEBER 1998: Erzählliteratur – Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen.
- Fritz WEBER 1995: Die wirtschaftliche Entwicklung. In: Emmerich Tálos u.a. (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs: Erste Republik 1918 – 1933. Wien, S. 23 – 44.
- Roger WILLEMSSEN 1984: Das Existenzrecht der Dichtung. Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils. München.
- Magda WIMMER 1998: So wirklich ist die Möglichkeit. Friedrich Nietzsche, Robert Musil und Niklas Luhmann im Vergleich. Frankfurt am Main.
- Ludwig WITTGENSTEIN 1984: Tractatus logico-philosophicus. In L.W.: Werkausgabe in acht Bänden. Neu durchgesehen von Joachim Schulte. Band 1. Frankfurt am Main.
- Peter V. ZIMA 1986: Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans. München.
- Peter V. ZIMA 1997: Moderne – Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen, Basel.
- Peter V. ZIMA 2001: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen, Basel.
- Viktor ŽMEGAČ 1990: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. Tübingen.

DANKE

Ich danke meinem Betreuer und Gutachter Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder für die spannenden Seminare der letzten drei Jahre und die dauerhafte Unterstützung in fachlichen Fragen.

Ich danke Eike Muny (Wuppertal) für alle unsere unermüdlichen Diskussionen und seine ebenso umsichtigen wie aufbauenden Kommentare, Tine Carius (Wien), Melanie Boss (Frankfurt), Susanne Fischer (Mainz), Christiane Jost (Oberursel), Iris Waas (Bad Homburg), Laurent Dedryvère (Paris), Dominik Wacht (Stanford) und Bernhard Zahn (Bad Homburg) für die regelmäßige Anteilnahme und mentale Unterstützung – und natürlich Sarah Schäfer (Neu-Anspach) für all ihre liebevollen Aufmunterungen und Anregungen, ihre immer neuen Bemühungen um Zerstreuung sowie für die gründliche Schlussdurchsicht.

Vor allem aber danke ich meinen Eltern und meinem Bruder für den emotionalen (und finanziellen!) Rückhalt, auf den ich mich während meines gesamten Studiums immer hundertprozentig verlassen konnte.