

Márta Horváth

Das Gestaltgesetz der Kontinuität in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*

1. Die Gattung „Essay-Roman“

Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ist hinsichtlich seiner Gattung, wie bekannt, ein Essay-Roman. Es ist ein doppelgesichtiges Gebilde, das Eigenschaften von zwei Texttypen, nämlich von einer Essaysammlung und einem Roman an sich trägt. Einerseits verfügt er ja über wichtige konstitutive Elemente einer Geschichte: Zeit und Ort sind klar konturiert (gleich das erste Kapitel setzt fest, dass die Geschichte an einem „schöne[n] Augusttag des Jahres 1913“ (S. 9.) beginnt und sich „in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien“ (S. 9.) abspielt)¹ und auch die Figuren sind eindeutig identifizierte, mit Namen benannte und durch klar definierte Eigenschaften charakterisierte Agenten. Andererseits besteht aber der Text im Großteil des Romans, wie bekannt, nicht aus Geschehnissen, aus den grundlegenden Bestandteilen einer Geschichte, sondern aus Reflexionen, abstrakten Gedankengängen und dem Philosophieren der Figuren, mit anderen Worten aus Essays und essayhaften Gedankengängen, die die Funktion haben, die ideologische Situation der Vorkriegszeit, wie sie von Musil gesehen wurde, zu rekonstruieren. In dieser Hinsicht entbehrt der Großteil des Textes Musils eines wichtigen, sogar konstituierenden Elements der Geschichte, und weist sich eher als eine Essaysammlung aus.

Dieser Doppelgesichtigkeit entsprechend wurde der Text grundsätzlich auf zweierlei Weise rezipiert. Einerseits ist es eine in der Sekundärliteratur verbreitete Methode einzelne Kapitel aus dem Roman herauszugreifen und sie als abgeschlossene Einheiten, als selbständige Essays zu behandeln, den Gesamttext also als eine Sammlung von Essays zu rezipieren. So beschäftigen sich zahlreiche Interpretationen z.B. mit den Kapiteln „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“, „Kakanien“ oder „Auch die Erde namentlich aber Ulrich huldigt der Utopie des Essayismus“ einzeln, und folgern aus ihren inhaltlichen Aussagen auf Musils Poetik und in diesem Kontext auf das Romanganze. Andererseits stellen aber viele Studien den narrativen Ablauf ins Zentrum der Untersuchungen und formulieren ihre Thesen aufgrund der Geschichte, die Ulrichs Weg von der Parallelaktion zur mystischen Vereinigung mit seiner Schwester darstellt.

1 Zitiert nach: Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

Die Mischform des Essayromans legt beide Rezeptionsweisen nahe, beide haben ihre Legitimität. Tatsächlich sind einzelne Kapitel als selbständige Essays zu lesen und fassen die poetologischen Prinzipien Musils zusammen, funktionieren also als eine Art *ars poetica* und können deshalb als Metatexte zum Roman gelesen werden. Andererseits zeugen die Tagebücher und Notizen von Musil klar davon, dass er einen Erzähltext mit einer narrativen Makrostruktur mit einer Ausgangs- und einer von dieser unterschiedlichen Endsituation geplant hat, die Ulrich, die Hauptfigur, von einem bestimmten Zustand in einen grundunterschiedlich anderen führt. Die Essays werden also auf irgendeine Art und Weise Teile einer narrativen Struktur. Meine Fragestellung bezieht sich darauf, wie die Zusammenfügung der einzelnen Essays so erfolgen kann, dass diese ort- und zeitlosen abstrakten Gedankengänge, die keine Ereignisse darstellen und so die Handlung nicht vorwärtstreiben, doch zu organischen Bestandteilen einer globalen narrativen Struktur werden und als Teile der Geschichte der Hauptfigur gelesen werden können. Welche Erzähltechniken verwendet Musil, selbständige abstrakte Gedankengänge miteinander so zu verknüpfen, dass sie nicht nur als abgeschlossene Einheiten, sondern auch über ihre Grenzen hinaus als Teile von größeren narrativen Einheiten gelesen werden können? Ganz allgemein formuliert: Wie können selbständige Einheiten in einem narrativen Text so organisiert werden, dass sie als Teile eines komplexen Ganzen wahrgenommen werden?

2. Gestalttheoretischer Hintergrund

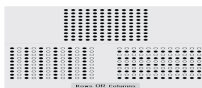
Diese Fragestellung wurde in großem Maße durch die Philosophie der Gestalttheorie motiviert, die sich mit dem ganzheitlichen Erleben in allen Lebensbereichen beschäftigt, so im Bereich der Wahrnehmung, des Denkens, des Fühlens und des Verhaltens. In meiner Argumentation stütze ich mich vor allem auf ihre Einsichten im Bereich der visuellen Wahrnehmung. Die wahrnehmungspsychologische Hauptthese der Gestalttheorie ist, dass komplexe Wahrnehmungen nicht, wie die Strukturalisten annahmen, durch die Zusammensetzung elementarer Farbstimuli auf der Grundlage räumlicher und temporaler Kontiguität konstruiert werden. Die Gestalttheoretiker behaupten, dass Wahrnehmung holistisch ist und durch die Interaktion zwischen Reizstruktur und bestimmten Gehirnprozessen organisiert wird. Ihre Hauptfragestellung ist, warum der Mensch statt eines chaotischen und dynamischen Nebeneinanders von verschiedenen Farbeindrücken, die von den retinalen Rezeptoren registriert werden, vielmehr aus im Raum kohärent geordneten ganzheitlichen Objekten und Teilen bestehenden organisierte Szenen wahrnimmt.

Als Antwort auf diese Frage identifizierten die Gestalttheoretiker Stimulus-Faktoren, die dafür verantwortlich sind, dass man einfache Reihen von Elementen in abgetrennte

und organisierte Gruppen teilt.² „Organisationsgesetze der Wahrnehmung“ werden jene Eigenschaften genannt, die eine perzeptuelle Gruppierung von Elementen unterstützen, wenn sie stark und dominant auftreten.³ So besagt z.B. das Gesetz der Nähe, dass wir jene Elemente als zusammengehörig wahrnehmen, die einen geringen Abstand zueinander haben⁴, da sich einander nahe stehende Einheiten in der Natur meistens auch ähnlich verhalten und daher ähnliche Reaktion beanspruchen. Weitere Eigenschaften, die eine solche perzeptuelle Gruppierung erzwingen, sind z.B. die gleiche Farbe⁵ oder die gleiche Größe, und die Reihe kann weiter fortgesetzt werden.

Ein solches Organisationsgesetz der Wahrnehmung ist auch das Gesetz der guten Fortsetzung oder, mit einem anderen Namen, das Gesetz der Kontinuität, das besagt, dass Einheiten, die auf einer durchgehenden Linie oder Kurve angeordnet sind, von unserer Wahrnehmung gruppiert werden, sie werden also als zusammengehörig aufgefasst. Wenn sich mehrere solcher fortgesetzter Reihen überschneiden, so bevorzugen wir sanfte Übergänge ohne abrupte Richtungsänderung.⁶ Zwar besteht zwischen den Einheiten keine wirkliche Beziehung, doch werden sie durch ihre Anordnung von unserem Gehirn so organisiert, dass sie als eine Einheit, als zusammengehörig wahrgenommen werden. Wie im Falle von optischen Täuschungen sehen wir Gestalten, die nicht vorhanden sind.

- 2 1923 erschien Max Wertheimers zweiteiliger Aufsatz „Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt“, in denen er die Organisationsgesetze der Wahrnehmung zuerst systematisch untersuchte. Ihr folgten und folgen heute noch zahlreiche Studien, die die Reihe mit weiteren Gesetzen ergänzen.
- 3 The MIT Enzyklopedia of the Cognitive Sciences. Hg. von Robert A. Wilson und Frank C. Keil. Cambridge / Massachusetts / London: The MIT Press 1999, S. 344.
- 4 Gut veranschaulicht wird diese Regel durch die folgende Abbildung, auf der wir abhängig davon, welche Distanz die Punkte zueinander haben, entweder horizontale oder vertikale Linien wahrnehmen:



- 5
 - ○ ○ ○ ○
 - ● ● ● ●
 - ○ ○ ○ ○
 - ● ● ● ●
 - ○ ○ ○ ○
 - ● ● ● ●



3. Das Gestaltgesetz der Kontinuität in narrativen Texten

In meiner Arbeit gehe ich davon aus, dass der Rezeptionsvorgang eines literarischen Erzähltextes in vielen Fällen – ähnlich wie die Wahrnehmung von Gegenständen in unserer Umgebung – in großem Maße auf der Grundlage der Gestaltwahrnehmung vorgeht. Während des Lesens identifizieren wir genauso wie im Falle der visuellen Wahrnehmung verschiedene Ganzheiten, Gestalten, so wie Charaktere, Orte, Handlungseinheiten usw., obwohl sie – wie es schon von Ingarden festgelegt wurde – nicht in ihrer Ganzheit dargestellt werden. So nehmen wir z.B. ganzheitliche „Persönlichkeiten“ wahr; Figuren mit einem klaren Äußeren und einer wohlgeformten Psyche, wobei der Text oft nur sparsam Informationen über die dargestellten Charaktere bietet. Aufgrund verschiedener Textstimuli ergänzen wir aber die expliziten Informationen und konstruieren so ein mentales Bild der Figur.⁷ Genauso konstruieren wir uns auch z.B. kognitive Karten vom dargestellten Raum und sind in dem Maße dazu fähig, uns in ihm zu orientieren, wie es das Verstehen der Geschichte erfordert. Die textuellen Informationen werden von uns ergänzt und wir erschaffen beim Lesen ein mentales Bild vom Schauplatz der Ereignisse.

In der vorliegenden Arbeit interessiert mich ein weiterer Aspekt der ganzheitlichen Wahrnehmung beim Lesen von narrativen Texten: Ich stelle die Frage, welche Erzähltechniken angewendet werden können, um auch dort den Eindruck eines Erzählkontinuums zu verschaffen, wo grundsätzliche Verbindungselemente zwischen den einzelnen Einheiten fehlen, wo – wie im Eingangskapitel festgelegt wurde – statt im Raum und in der Zeit verbundener Ereignisse abstrakte Gedankengänge aufeinander folgen.

Eine kontinuierliche Geschichte im engen Sinne des Wortes darzustellen ist praktisch eine Unmöglichkeit. Die naturalistische Prosa hatte Versuche, die erzählte Zeit mit der Erzählzeit in völligen Einklang zu bringen,⁸ und auch in der Filmgeschichte sind Experimente bekannt, die darauf abgezielt haben, die Kontinuität der Geschichte nicht einmal mit einem Schnitt zu unterbrechen.⁹ Im Standardfall sind aber Raum-, Zeit- und Perspektivenwechsel notwendige Bestandteile des Erzählens einer komplexen Geschichte. Deshalb werden sowohl im Erzähltext als auch im Kino oft solche Darstellungstechniken zur Anwendung gebracht, die die zeitlichen, räumlichen oder perspektivischen Brüche in der Darstellung so überbrücken, dass der Eindruck der Kontinuität der Geschichte für den Rezipienten erhalten bleibt. Alle narrativen Gattungen haben

7 Darüber unter anderem Mellmann, Katja: Objects of „Empathy“. Characters and (Other such Things) as Psycho-Poetic Effects. In: Jens Eder / Fotis Jannidis / Ralf Schneider (Hg.): Characters in Fiktional Worlds. (Revisionen 3). Berlin / New York: de Gruyter, 2010, S. 416-442.

8 So z.B. Holz, Arno / Schlaf, Johannes: Papa Hamlet. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1979.

9 Ein solcher Versuch war z.B. Alfred Hitchcocks „Cocktail für eine Leiche“ aus dem Jahre 1950 oder Alexander Sokurows „Russian Ark“.

ihre spezifischen Mittel dazu herausgearbeitet, das *Continuity System*¹⁰ aufrechtzuerhalten. Auch jene Erzählungen, die mehr auf Illusionsbruch und Verfremdung als auf Einfühlen abzielen, um eine intellektuelle, statt einer emotionalen Verarbeitung zu unterstützen, kommen ohne solche Techniken nicht aus.

Das wichtigste Verbindungselement, ohne das die dargestellten Geschehnisse eine bloße Reihe von Ereignissen bleiben, aber keine kohärente Geschichte abgeben, ist die Kausalität. Wie man weiß, muss die kausale Verbindung zwischen den Ereignissen im Text nicht expliziert werden, es gibt zahlreiche Textstimuli, die die Zuschreibung von Kausalität seitens des Lesers unterstützen. Bestimmte Konstellationen veranlassen den Leser dazu, automatisch kausale Zusammenhänge wahrzunehmen.¹¹ Kausalität kann aber nur zwischen Geschehnissen bestehen, nicht zwischen essayhaften abstrakten Gedankengängen. In diesem Fall wird dem Leser die Möglichkeit der kausalen Zuschreibung entnommen, was zur (im Allgemeinen beabsichtigten) Irritation und zum Eindruck von Bruchstückhaftigkeit führt.

Eine weitere Lösung ist es, Kontinuität auf der Ebene der Grundelemente der Geschichte zu schaffen und die Verbindung zwischen den Einheiten durch die dargestellten Figuren, Orte oder durch die Zeit herzustellen. Wie lässt sich dies allerdings bewerkstelligen, wenn die einzelnen Segmente keine Geschehnisse, sondern abstrakte Gedankengänge ohne zeitliche und räumliche Koordinaten sind?

4. Das Gesetz der Kontinuität im *Mann ohne Eigenschaften*

Musils Roman lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Frage im Besonderen, da die essayistischen Gedankengänge im Roman logischerweise nicht nach narrativen Prinzipien miteinander verbunden sind, die sukzessive Darlegung der Elemente ergibt keine echte narrative Struktur, Kausalität hat in der Verbindung der einzelnen Kapitel kaum eine Rolle. Statt einer narrativen Struktur kommt in vielen Fällen eine logische Struktur zustande: Die einzelnen Kapitel werden oft nach verschiedenen logischen Prinzipien aneinandergereiht. So werden die Kapitel 3, 4 und 5 im ersten Buch z.B. syllogistisch miteinander verbunden. Hier stellt der Erzähler zuerst zwei Menschentypen dar, den mit Eigenschaften („Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften“) und den ohne Eigenschaften („Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“), anschließend kommt er zur Folgerung, dass Ulrich ein Mann

10 Ein Terminus der Filmanalyse, siehe Alice Bienk: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008, S. 77.

11 Dazu vor allem Emma Kafalenos: Narrative Causalities. Columbus: Ohio State UP 2006.

ohne Eigenschaften sei und stellt ihn als solchen vor („Ulrich“¹²). Eine weitere Methode der Verbindung von Kapiteln ist der Multiperspektivismus: zwei aufeinanderfolgende Kapitel nähern sich demselben Inhalt aus verschiedenen Perspektiven an, wie z.B. im 39. („Ein Mann ohne Eigenschaften besteht aus Eigenschaften ohne Mann“) und 40. Kapitel („Ein Mann mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig“). Hier wird die Eigenschaftslosigkeit thematisiert und unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten werden erwogen.

Trotz dieser Beschaffenheit des Romans, dass nämlich keine durchgehende narrative Struktur konstruiert wird und keine Handlung im traditionellen Sinne zur Darstellung kommt, hat der Leser den Eindruck, dass er mit einem Erzählkontinuum zu tun hat. Man hat den Eindruck, dass die einzelnen Essays irgendwie auf einen zeitlichen Faden geschnürt sind, also eine Art temporale Ordnung haben, dass sie innerhalb eines Raums mit klaren Konturen platziert sind, also eine räumliche Ordnung aufweisen, und dass die Figuren in einer ständigen Interaktion miteinander stehen, was den Eindruck der Kontinuität auf der Figuren-Ebene ergibt. Die einzelnen Elemente der „Handlung“ werden auf eine solche Art und Weise miteinander verknüpft, dass im Leser der Eindruck von Narrativität entsteht, obwohl wir eigentlich nur mit einer bruchstückhaften narrativen Struktur zu tun haben. Es wird eine Art Schein-Narrativität geschaffen.

Wie dies gemacht wird, wie also Musil die einzelnen Kapitel so konstruiert, dass dadurch der Eindruck von Narrativität vermittelt wird, möchte ich anhand einiger Stellen aus dem *Mann ohne Eigenschaften* zeigen. Dabei verfolge ich anhand ausgewählter Kapitelfolgen, wie eine Verbindung zwischen einzelnen Elementen geschaffen wird. Dabei konzentriere ich mich auf die Kapitelanfänge, denen in dieser Hinsicht eine Schlüsselposition zukommt.

4.1. Kapitel 14. *Jugendfreunde* und 15. *Geistiger Umsturz*

Nach den einführenden Kapiteln, in denen die Hauptfigur und der Chronotopos vorgestellt werden, werden im Kapitel 14 des ersten Buches zwei neue Figuren, die Jugendfreunde von Ulrich, Walter und Clarisse, in die erzählte Welt eingeführt. Die Funktion dieses Kapitels ist sie zu charakterisieren, was hier auch geschieht: Walter wird als ein nach den begeisterten Jugendjahren zu Mittelmäßigkeit abgesunkener Beamtentyp, Clarisse hingegen als eine ambitionierte junge Frau dargestellt. Aufgrund der Gattungskonventionen würde man erwarten, dass nach dieser Einführung ein Geschehnis dargestellt

12 Das Kapitel fängt mit dem Satz an: „Der Mann ohne Eigenschaften, von dem hier erzählt wird, hieß Ulrich [...]“ S. 18.

wird, in dem die beiden Aktanten sind; neue Figuren werden ja in eine Geschichte gewöhnlich darum eingeführt, damit sie mit ihren Handlungen die Geschichte vorwärts-treiben. In Musils Roman wird aber diese Lesererwartung enttäuscht: Im nächsten, 15. Kapitel kommt es nicht zu irgendeiner Handlung der Jugendfreunde. Stattdessen wird ein Gedankengang über die Jahrhundertwende im Allgemeinen und darüber, welche Erwartungen die Menschen damit verbinden, beschrieben, es wird also ein Essay über die emotionale Wirkung des Anfangs eines neuen Jahrhunderts eingeschoben.

Doch spürt der Leser keinen abrupten Bruch zwischen den beiden Kapiteln, die Charakterisierung der Jugendfreunde wird „sanft“ in den Essay überführt, d.h. auf der Oberfläche wird eine Verbindung zwischen den beiden Segmenten hergestellt. An das vorherige Kapitel anschließend, beginnt Musil das 15. Kapitel mit einem Satz, durch den das Zeitalter, das das eigentliche Thema des Kapitels ist, in Verbindung mit Walter gebracht wird, es wird also eine Beziehung auf der Figuren-Ebene vorgetäuscht: „Walter und er waren jung gewesen in der heute verschollenen Zeit kurz nach der letzten Jahrhundertwende, als viele Leute sich einbildeten, daß auch das Jahrhundert jung war.“ (54) Die Beziehung ist allerdings, wie gesagt, eine vorgetäuschte, d.h. sie besteht in der Tiefenstruktur der Erzählung nicht. Im ganzen Kapitel werden keine Handlungen von Walter oder Ulrich dargestellt, es werden überhaupt keine Handlungen dargestellt, stattdessen wird die Jahrhundertwende in einem kurzen Essay charakterisiert: „Das damals zu Grabe gegangene hatte sich in seiner zweiten Hälfte nicht gerade ausgezeichnet. Es war klug im Technischen, Kaufmännischen und in der Forschung gewesen, aber außerhalb dieser Brennpunkte seiner Energie war es still und verlogen wie ein Sumpf. [...]“ (54)

Am Ende des Kapitels werden die Jugendfreunde noch einmal beim Namen genannt, um den Essay über das vergangene Zeitalter in die Geschichte einzubinden, ihre Beziehung zum Zeitalter bleibt aber eine bloße lose Berührung auf der Oberflächenstruktur:

[...] Aber immerhin, wenn es [die Jahrhundertwende] auch kein geschichtliches Ereignis geworden ist, ein Ereignislein war es doch, und die beiden Freunde Walter und Ulrich hatten, als sie jung waren, gerade noch einen Schimmer davon erlebt. Durch das Gewirr von Glauben ging damals etwas hindurch, wie wenn viele Bäume sich in *einem* Wind beugen, ein Sekten- und Bessergeist, das selige Gewissen eines Auf- und Anbruchs, eine kleine Wiedergeburt und Reformation, wie nur die besten Zeiten es kennen, und wenn man damals in die Welt eintrat, fühlte man schon an der erste Ecke den Hauch des Geistes um die Wangen. (56)

4.2. Kapitel 16. *Eine geheimnisvolle Zeitkrankheit*

Im 16. Kapitel wird der Gedankengang über die Jahrhundertwende und das neue Jahrhundert fortgeführt, mit dem einzigen Unterschied, dass hier die Ansichten nicht mehr im Modus der Nullfokalisierung, sondern aus Ulrichs Perspektive (interne Fokalisie-

rung), quasi als Ulrichs Ansichten, dargestellt werden. Der Essay geht also weiter, doch imitiert der Anfangssatz des Kapitels eine Verbindung auf der Handlungsebene: „Da waren sie also wirklich vor gar nicht so langer Zeit zwei junge Männer gewesen [...].“ (56) Mit diesem Satz wird zwischen den zwei Kapiteln auf der Ebene der Zeit und auf der Figuren-Ebene eine Verbindung geschaffen: das Personalpronomen „sie“ nimmt auf die im vorherigen Kapitel benannten Freunde, Ulrich und Walter, Bezug und schafft dadurch Kontinuität auf der Figuren-Ebene. Der Satzteil „vor gar nicht so langer Zeit“ schafft auf der Ebene der Zeit Kontinuität. Diese Art Kontinuität ist allerdings nicht mehr als eine Schein-Kontinuität: in den zwei Kapiteln wird ja keine Handlung dargestellt, sondern zeit- und ortlose Gedankengänge werden dargelegt, wo der verbindende Satz „vor gar nicht so langer Zeit“ bloß vortäuscht, dass ein temporales Verhältnis zwischen den beiden Einheiten bestehe, um somit die Möglichkeit zu schaffen, den Text an seinen Gelenken, wie Iser sie nennt, miteinander zu verbinden. Die Verbindung allerdings, die auf eine solche Art und Weise zustande kommt, ist eine bloße Schein-Verbindung, die die Funktion hat, den Eindruck von Kontinuität zu erwecken. Die zwei Essays haben keine echte temporale Beziehung und gar keine kausale, der verbindende Satz ist nur eine leere rhetorische Formel.

Der Gedankengang wird am Ende des Kapitels mit dem vielzitierten Satz, der das Hauptattribut von Ulrich formuliert, abgeschlossen: „[...] seit langem blieb ein Hauch von Abneigung über allem liegen, was er trieb und erlebte, ein Schatten von Ohnmacht und Einsamkeit, eine universale Abneigung, zu der er die ergänzende Neigung nicht finden konnte. Es war ihm zuweilen geradeso zumute, als wäre er mit einer Begabung geboren, für die es gegenwärtig kein Ziel gab.“ (60)

Das Kapitel hat eine enge logische Beziehung zum Romanganzen, da hier das Verhältnis zwischen Ulrich und der Epoche, in der er lebt, thematisiert wird. Dieser Gedankengang hat besondere Bedeutung, wenn man ihn mit Musils Essays, vor allem mit dem Essay „Der deutsche Mensch als Symptom“ in Beziehung setzt, da hier ein Grundgedanke von Musil, der auch im Roman strukturierende Funktion hat, ausgeführt wird: Der Mensch hat keine Substanz, er besitzt nicht von sich selbst aus bestimmte Eigenschaften, sondern er ist ein leeres Gefäß, das erst durch die politisch-gesellschaftlich-kulturelle Situation, in der er lebt, seinen Charakter gewinnt. Um diesem thematisch wichtigen Kapitel auch im Erzählkontinuum einen Platz zu gewähren, stellt Musil am Anfang des Kapitels eine Beziehung zur im vorherigen Kapitel vorgestellten Figur, Walter, her, diese Beziehung hat aber auf der Tiefenstruktur keine Funktion, sie ist eine bloße rhetorische Formel um Kontinuität vorzutäuschen.

4.3. Kapitel 18. *Moosbrugger* und Kapitel 19. *Briefliche Ermahnung und Gelegenheit, Eigenschaften zu erwerben. Konkurrenz zweier Thronbesteigungen*

Ein völlig neues Thema wird im Kapitel 18 angesprochen, wo Moosbrugger, der verhaftete Sexualmörder, in die Romanwelt eingeführt wird. Die Figur hat im Roman die Funktion Anlass dazu zu geben, Ulrichs Vorstellungen über die Moral auszuführen. Er bildet einen moralischen Grenzfall, da nicht entschieden werden kann, ob er ethisch zur Verantwortung gezogen werden kann, oder aber unberechenbar ist und deshalb für seine Taten keine Verantwortung trägt. Als Paradebeispiel für die Unzulänglichkeit der institutionalisierten Gesetzgebung, die ein viel zu starres System ist um die moralische Vielfältigkeit der menschlichen Handlungen abzubilden, ist Moosbruggers Figur gut geeignet Ulrichs (Musils) Vorstellungen über die Relativität der Moral zu veranschaulichen.

Das neue Kapitel wirft also ein völlig neues Thema auf, das auf der Handlungsebene keine Beziehung zu Walter und Clarisse und ihrem Gespräch im vorherigen Kapitel hat. Um doch eine Verbindung mit diesem zu schaffen, beginnt Musil das 18. Kapitel mit dem folgenden Satz: „Zu dieser Zeit beschäftigte der Fall Moosbrugger die Öffentlichkeit“ (67). Nach diesem einführenden Satz beginnt er in einem neuen Absatz die Geschichte von Moosbrugger zu erzählen, es gibt also keine weiteren Verbindungselemente. Das einzige Verbindungselement ist die kurze Zeitangabe „zu dieser Zeit“, die eine Art Kontinuität zwischen dem Gespräch von Walter und Ulrich und Moosbruggers Gegenwart schafft.

Genauso unorganisch wird dieses Kapitel mit dem darauf folgenden 19. Kapitel verbunden. Hier wird wieder ein neues Thema aufgeworfen: Ulrichs Vater schreibt seinem Sohn einen Brief darüber, dass er sich endlich tatkräftig verhalten, und sich den politischen Aktionen eines bestimmten Kreises anschließen soll. Der einleitende Satz des Kapitels „In solcher Weise verging die Zeit, da empfing Ulrich einen Brief seines Vaters“ (77) ist auch bloß ein lockerer Rückverweis auf eine nicht näher definierte, aber auch nicht relevante Art und Weise des Zeitvertreibs, dessen Funktion nicht in der inhaltlichen Verbindung von zwei Handlungssegmenten besteht, sondern im Erwecken des Eindrucks einer Art Kontinuität.

Die oben zitierten Kapitelanfänge sind nur einige herausgegriffene Beispiele aus dem Roman, sie demonstrieren aber die Art und Weise, wie Musil im Großteil seines Romans einzelne Kapitel, die auf der Handlungsebene miteinander nicht verbunden sind, auf der Oberfläche doch verknüpft, um Kontinuität statt Bruchstückhaftigkeit zu vermitteln. Er verwendet solch anaphorische Begriffe, die bloß durch ihre sprachliche Form einen Rückverweis auf der Ebene der Zeit, des Ortes oder der Figuren auf der Diskurs-Ebene

imitieren, wobei aber dieser Rückverweis auf der Ebene der erzählten Welt nicht funktional ist, weil die einzelnen Elemente kein kausales Verhältnis aufweisen, d.h. nicht auseinander folgen und somit keine Geschichte ergeben. Auch hier gilt also die These von Bortolussi und Dixon,¹³ nach der die Wahrnehmung des Lesers dominant durch den Diskurs und nicht durch die Geschichte gelenkt wird. Der Leser unternimmt keine Bemühungen, die Geschichte präzise zu rekonstruieren. Wenn ihm der Erzähler entsprechende Stimuli gibt, die Ereignisreihe als ein Kontinuum wahrzunehmen, so liest er auch eine Reihe von Essays wie eine Geschichte.

Dass die Wahrnehmung von Kontinuität nicht nur in Musils Roman, sondern in jedem narrativen Text auf diese Art und Weise funktioniert, belegen viele Analysen, die zeigen, dass die Angaben zum Raum oder zur Zeit in einem Erzählwerk oft keinen kohärenten Raum oder keine reale Zeit abgeben, sondern Unmöglichkeiten sind. Sie müssen aber auch keinen solchen Raum und keine solche Zeit darstellen, die aufgrund der Gesetze unserer realen Welt kohärent wären. Es genügt völlig, wenn die einzelnen Elemente so nebeneinandergestellt sind, dass sie als ein Kontinuum wahrgenommen werden können, schon erstellt der Leser das mentale Bild einer kohärenten Geschichte. Genauso wie bei der visuellen Wahrnehmung ist es auch in einem Erzählwerk nicht nötig, eine präzise Linie zu zeichnen, um eine solche zu sehen, es genügt, wie die Gestaltpsychologen festgestellt haben, wenn die Elemente auf einer Weise angeordnet sind, die das Sehen eines Kontinuums unterstützt.

Dass Musils Roman so durchsichtig von dieser Erzähltechnik Gebrauch macht, hat natürlich einen Grund, der speziell für den *Mann ohne Eigenschaften* gültig ist: Durch dieses Aufbauprinzip reflektiert Musil, wie in der Sekundärliteratur oft festgestellt wurde, die Skepsis des modernen Menschen gegenüber der rationalen Erkennbarkeit der Welt und gegenüber der Erzählbarkeit einer kohärenten, auf einen Faden aufgeschnürten Geschichte.

13 Bortolussi, Marisa / Dixon, Peter: Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 2003.