

I. Systemtheorie und Literatur

1. Umriss der Systemtheorie

Die Systemtheorie entstand in den 80er Jahren als eine neue Richtung der Soziologie. Ihr Hauptvertreter bzw. ihr Begründer ist Niklas Luhmann. Seine Grundannahme, die Welt besteht aus Systemen, von denen aus alle Beobachtung der Welt auszugehen hat, stammt aus den Naturwissenschaften. Diese Sichtweise markiert den Wechsel von einer transzendentaltheoretischen Position hin zu einer empirischen Epistemologie. Gesucht wird nicht das Erkennen der Wahrheit, sondern die Beobachtungsperspektive in ihrer zirkulären Polyversität.¹

Luhmanns Systemtheorie postuliert eine Sichtweise, in der das, was man Welt nennt als Bezeichnung für alles, was es gibt, durch die Unterscheidung System und Umwelt in den Begriff zu bekommen gilt. Diese Sichtweise basiert auf einer Sprengung des anthropozentrischen Begreifens des anthropologischen Rahmens.

Die Aufgabe der Systemtheorie ist, manifeste und latente Phänomene der Gesellschaft in ihrer Einheit aufzuhellen. Zentrum dieser Einheit ist das *System* und die Erkenntnis, dass die Welt vielfältig zu interpretieren ist. Die Systemtheorie basiert vielmehr auf dem Postulat einer Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten der Welt.

So betrachtet geht es um eine Überbietungstheorie, die die Lebensäußerungen als Sinnkonzeptionen interpretiert, wobei der Begriff der Funktion als Direktive zur Reduktion der Weltkomplexität dient. Die

¹ Es gilt, „dass die Realität auch unabhängig von Erkenntnis zirkulär strukturiert ist.“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S.648.

Funktion macht die Bildung von Systemen erst möglich bzw. dass in der chaotischen Welt eine Ordnung reflexiv wahrscheinlich wird.² Das, was Priorität hat, ist nicht Absolutheit, sondern Relativierung jeder Weltanschauung: „Zu wissen, wo es lang geht, zu wissen was der Fall ist, und damit die Ansicht verbinden, man und andere müssten dann folgen oder zuhören oder Autorität akzeptieren, das ist eine veraltete Mentalität, die in unserer Gesellschaft einfach nicht mehr adäquat ist.“³

Trotzdem versucht die Systemtheorie diese Interpretationsmöglichkeiten umfassend zu beschreiben. Die Vielseitigkeit der Interpretationsmöglichkeiten der Gesellschaft bleibt aber nicht zersplittert, sondern tendiert immer zu einer umfassenden bzw. einheitlichen Betrachtung. Es geht also um eine universale Wissenschaft, die kognitiven und nicht schlechthin deskriptiven Charakter hat.

Nach dem Gesagten lässt sich Systemtheorie als Universalitätstheorie bezeichnen, die sich als offene und meta-ontologische Prozedur versteht; als eine wissenschaftliche Methode, die sich auf alle Funktionssysteme der Gesellschaft anwenden lässt. Halten wir also fest: Systemtheorie strebt nach Universalität⁴, und nicht nach Totalitätsaussagen. Als solche übernimmt sie weder einen festen, noch einen - mit einer Wendung von Luhmann - extramundanen Standpunkt, sondern bewegt sich in einem

² Sowohl eine nicht-Aristotelische-Logik (G. Günthers), als auch ein polykontexturaler Weltbegriff (Kybernetik) oder auch ein Formen- bzw. Indikatorikalkül (G. Spencer Brown) plädieren dafür, „Formen zu identifizieren, die auch im Chaotischen noch eine Ordnung erkennen lassen.“ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.9.

³ Niklas, Luhmann: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 4, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S.29.

⁴ Vgl. dazu Luhmanns Definition der Systemtheorie. Ihre Aufgabe ist nicht die „[...] Widerspiegelung der kompletten Realität des Gegenstandes. Auch nicht: Ausschöpfung aller Möglichkeiten der Erkenntnis des Gegenstandes. Daher auch nicht: Ausschließlichkeit des Wahrheitsanspruchs im Verhältnis zu anderen konkurrierenden Theorienunternehmungen. Wohl aber: Universalität der Gegenstandserfassung in dem Sinne, dass sie als soziologische Theorie alles Soziale behandelt und nicht nur Ausschnitte [...]“. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.9.

polykontextuellen und anti-teleologischen Argumentationsfeld. Sie definiert Teile der Gesellschaft wie Kunst, Politik usw. und Begriffe wie Zeit, Sinn, Kontingenz, Differenz mit Bezug aufeinander. Luhmanns begriffliche Architektur dient zur Erklärung (nicht mehr zur Begründung) der Gesellschaftlichkeit des Menschen.

Die Definition der Gesellschaft geschieht im Rahmen der Systemtheorie in der Form von Theorie bzw. von Begriffen aufgrund der Maxime der *Differenzierung*. Um Luhmann zu zitieren: „Begriffe formieren den Realitätskontakt der Wissenschaft (und das heißt wie immer so auch hier: eingeschlossen den Kontakt mit ihrer eigenen Realität) als Differenzerfahrung.“⁵ Es gibt nämlich einen direkten Bezug des Begrifflichen auf die Immanenz der erfahrbaren Realität. Die vielfältigen Erfahrungen der Realität haben jeweils verschiedene Referenzpunkte. Das hat als Folge eine Vielfalt von azentrischen Konzepten, von azentrischen Kontexten in der Gesellschaft. Diese werden wie ein *Paradigmawechsel* durch die Mittel der Ausdifferenzierung und der Abstraktion bzw. Verallgemeinerung bearbeitet. Die Ausdifferenzierung führt zur Identität des zu analysierenden Systems und die Abstraktion zur Gewinnung dessen Struktur. Konsequenz der differenzierten Zentralisierung ist, dass die Arché, die Einheit nicht der Ausgangspunkt der Soziologie sein kann, sondern die Differenz. Begleitende Erscheinungen der Differenz sind die Variationen der Gesellschaft, die Beziehung zwischen Zufall und Notwendigkeit, die Übergänge von Ordnung zur Unordnung und umgekehrt.

⁵ Ebd., S.13.

Die Systemtheorie erweist sich als ein sozialtechnologisches Verfahren, das die Herrschaft der Vernunft⁶ und der Kausalität als einzige Erkenntnismöglichkeit aufhebt. Ihr Gegenstand ist das zweckmäßige Erfassen von verwickelten gesellschaftlichen Vorgängen, von gesellschaftlichen Einzelfällen, die ihre jeweilige Beobachtungsperspektive diktiert. Es geht dementsprechend um eine polyzentrische und polykontexturale Theorie, die den archimedischen Punkt als unmöglich erklärt.

Das hat als Folge die Substituierung des Subjekts durch das System. Zugang zur Realität hat alles, was ein System bildet. Jedes System ist eine Beobachtungsperspektive der Welt in der Welt. Diese Beobachtungsperspektiven sind in der Gesellschaft nicht hierarchisch strukturiert, sondern bilden eine azentrisch konzipierte Welt, die man mit den Augen des Systems beobachtet.

Wenn das System seine Funktion in der Welt reflektiert und diese operiert, ist es für sich selbst das Zentrum der Welt. So ist das System in dem wissenschaftlichen Ansatz Luhmanns das Zentrum seiner Theorie. Klassische Begriffe wie Subjekt, Geist, Natur, Gott, Geschichte usw. sind einfach die Umwelt des Systems.

In diesem Sinne ist Kunst bzw. Literatur ein soziales Symbol, ein System und zwar ein ausdifferenziertes Teilsystem der Gesellschaft. Luhmann setzt die Literatur mit den historischen Veränderungen des Gesellschaftssystems in Beziehung. Das bedeutet einerseits, dass Kunst an der semantischen Evolution⁷ der Gesellschaft teilnimmt und andererseits, dass Kunst

⁶ „Vernunft wird dann zum Symbol für die Selbstreferentialität des Systems“, wird zum „Zitat, das verdeckt, dass man nicht weiter weiß.“ Luhmann, Niklas: *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.532f.

⁷ Evolution ist nicht mit Fortschritt zu verwechseln, denn bei Luhmann ist Fortschritt als Begriff ein Illusionsbegriff der modernen Gesellschaft.

Kommunikation erzeugt. Historisch gesehen lässt sich die moderne Gesellschaft - nach der Systemtheorie - als hochdifferenziert bezeichnen, wobei wegen der Multiperspektivität von sozialen Diskursen die hierarchische Differenzierung durch eine funktionale ersetzt wird. Anders gesagt: In dieser pluriversen Gesellschaft gibt es eine veränderte funktionale Semantik. Dazu gehört auch die Literatur der Moderne, die eine experimentelle Erfindungsliteratur ist. Sie entsteht als Differenz zur vormodernen Literatur und markiert somit ihre Historizität.⁸

Unter diesen theoretischen Vorzeichen markiert die Systemtheorie den endgültigen Abschied von der alteuropäischen Semantik. Luhmann sieht den Ursprung aller Beobachtung der Welt in der Differenz, also nicht in der Einheit. Statt über Weltrationalitätskontinuum spricht er über diskontinuierliche Systemrationalität.⁹ Das impliziert für die Kunst die Abschaffung einer Funktion als Imitation oder als Repräsentation der Welt.¹⁰

Die Systemtheorie erweist sich dabei - in ihrer Funktionsorientierung - als besonders geeignet für die Romane der Moderne. Die Moderne ist eine Kultur der Differenz. In den Worten Bernhard Giesens: „eine Vielzahl gleichermaßen ‘möglicher’ Interpretationen der Welt ist vorhanden, und kein unbestreitbares Fundament, kein allem übergeordneter Bezugspunkt

⁸ Die Historizität äußert sich als stilistische Abweichung von vorherigen Mustern und als Einsatz von neuen Sprachmitteln. So integriert z.B. Musil den Essay in seine literarischen Texte als neue Erzähltechnik. Vgl. dazu: Musil, Robert: *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S.585.

⁹ Unter Systemrationalität verstehen wir die ablaufende Selbstreferenz bzw. Autopoiesis eines Systems mit Hilfe seiner eigenen Operationen.

¹⁰ In den segmentären Gesellschaften hat Kunst die Form des Rituals; in stratifikatorischen Gesellschaften hat Kunst eine eigene Identität, doch sie ist ein Symbol, das fremdreferentielle Bezüge repräsentiert wie Religion. Fremdreferentielle Elemente überwiegen nicht mehr für das System der Kunst in der modernen Gesellschaft. Sie erfindet ihre eigene Funktion und stellt sich auf eine sich selbst „überholende Innovation“ ein. Müller, Harro: Systemtheorie und Literaturwissenschaft, in: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S.201-217, hier S.210.

steht zur Verfügung, um über sie zu entscheiden.“¹¹ Dass die Systemtheorie mit dem Verfahren der Literaturwissenschaft völlig kompatibel ist, beweisen zahlreiche Forschungsarbeiten.¹²

Der entscheidende theoretische Ansatzpunkt der Theorieanlage Luhmanns, der sich von allen ontologisch orientierten unterscheidet, ist: Statt von Einheit geht die Theorie von Differenz aus und zwar von der Differenz System/Umwelt aus. Die Systemtheorie interessiert sich für die eine Seite der System/Umwelt Differenz. Sie fokussiert sich auf die systemspezifische Bedingungen, die Strukturen, die Ordnungen und die Komplexität des Werks, indem sie das Außen des Werks als einfach „alles anderes“¹³ definiert. Die Reflexionsfiguren, mit denen man im Rahmen der Systemtheorie ein literarisches Werk versteht, sind: die Differenz von System und Umwelt, die Selbstreferenz, die Konstruktion und die Perspektive, die Kontingenz und die Frage der Selbstreproduktion.

Die folgende Arbeit versucht, die Systemtheorie Niklas Luhmanns für die Analyse eines modernen Romans - und zwar für die Interpretation des Romans von Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* - fruchtbar zu machen. Musils Werk enthält eine Vielfalt von Interpretationsmöglichkeiten der Welt als Ganzheit. Es geht um ein Werk

¹¹ Giesen, Bernhard. *Die Entdinglichung des Sozialen. Eine evolutionstheoretische Perspektive auf die Postmoderne*. Frankfurt.M.: Suhrkamp 1991, S.118.

¹² Siehe dazu u.a.: Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen, Basel: Francke 1999. Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993. Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.): *Systemtheorie der Literatur*, München: Fink 1996. Jahraus, Oliver/Scheffer, Bernd (Hg.): *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation : Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie*, unter Mitarbeit von Nina Ort, Tübingen: Niemeyer 1999. Moser, Sibylle: *Komplexe Konstruktionen: Systemtheorie, Konstruktivismus und empirische Literaturwissenschaft*, mit einem Vorw. von Siegfried J. Schmidt, Wiesbaden : DUV, Dt. Univ.-Verl. 2001. Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie : Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen : Westdeutscher Verlag 1993.

¹³ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.249.

voll von Fremdreferenzpunkten (philosophische, psychologische und soziologische Betrachtungen) und von Selbstreferenzen (sowohl ästhetische Erlebnisse als auch die Selbstthematisierungen der Kunst). Das Werk imponiert Konstruktionen der Umwelt aus der sozialen Umwelt der Zeit um 1900, um sie ins Werk zu transformieren. Das dichtungstheoretische Werk Musils ist operativ konstruktivistisch im weiten Sinne als Medium bzw. als Funktionssystem der Gesellschaft zu verstehen und im engeren Sinne als literarische bzw. sprachliche Form von Geschichten und Kommunikationen.

2. Das literarische Werk als Differenz von System und Umwelt

Die Systemtheorie geht - wie schon bemerkt - nicht mehr aus von einer Identität von Identität und Differenz, wie es noch in der Metaphysik galt, sondern von der Differenz von Identität und Differenz: „die Differenz ist die Identität als universelle Abwesenheit von Identität und Differenz.“¹⁴

Im Rahmen der Systemtheorie betrachten wir das literarische Werk¹⁵ als Differenz, nämlich als die Differenz zwischen System und Umwelt. Das Werk als System existiert dank der Umwelt sei es geschichtliche Ereignisse, soziale Diskurse, Erlebnisse des Autors usw. oder andere

¹⁴ Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie*, München: Wilhelm Fink 1999, S.104.

¹⁵ Der Begriff des Werks erscheint dem Begriff des Systems näher zu kommen als der Begriff des Textes: „[...] der Werkbegriff evoziert die Idee eines organischen Zusammenhangs, bei dem gilt, dass das Ganze mehr als die Summe seiner Teile, während der Textbegriff das Ganze lediglich als strukturelles Zusammenspiel der Teile betrachtet.“ Jahraus, , Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2004 S.113. Siehe auch Roman Jakobson, der den Text „nicht als eine mechanische Ansammlung, sondern als eine strukturierte Einheit behandelt, und eine fundamentale Aufgabe ist es, die dem System inhärenten statischen und dynamischen Gesetze zu finden.“ Hier zit. in: Schutte, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 1997, S.97.

literarische bzw. nicht literarische Werke.¹⁶ In diese Umwelt kann das literarische Werk nicht eingreifen, da kann es nichts anfangen. Dafür aber hat besonders Musils Roman die Form der Kritik.¹⁷ Es geht um eine Kritik in der Position des *Beobachters*, also in der Position der Grenze. Der Roman ist eine Markierung der Differenz der oben genannten Differenz, indem er auf der einen Seite operieren kann. Somit wird er Beobachter der Umwelt, in der Form einer marginalen Kritik, die sich an der Grenze aufhält, er bezeichnet und unterscheidet sich selbst von seiner Umwelt, denn das geschieht auf der einen Seite der Unterscheidung, nämlich auf der Seite der literarischen Sprache. Das ist nach Luhmann die operative Geschlossenheit jedes Systems, die bedeutet, dass kein System außerhalb seiner selbst operieren kann, und dass die Relativität seiner Perspektive unhintergebar ist. Jedes System erarbeitet die interne Beschreibung seiner selbst, die sich rekursiv auf ihre jeweiligen Zustände bezieht.

Die andere Seite der Differenz System/Umwelt bleibt unmarkiert (unmarked state), aber sie ist immer mit-repräsentiert. Sie ist der Ursprung der Selektion jeder nächsten sprachlichen Operation. Sie ist das andere der bestehenden Welt, all das, was durch das geschriebene Werk ausgeschlossen wird und doch als Möglichkeit fortexistiert. Die Umwelt bzw. die Referenz des Systems auf die Umwelt ist somit eine konstitutive Notwendigkeit für die Identität des Systems: „Vielmehr ist das Umweltverhältnis konstitutiv für Systembildung. Es hat nicht nur ‘akzidentelle’ Bedeutung, gemessen am ‘Wesen’ des Systems. Auch ist die

¹⁶ Anders das System Hegels: „Hegels System erscheint als ein System ohne Außen: es gibt nichts, was im System seinen Ort nicht fände und zur vollen Transparenz gebracht werden könnte.“ Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Bd. 1, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S.257.

¹⁷ Kritik impliziert immer schon einerseits die Kommunikationsfunktion des Textes und andererseits die Selbstreflexion des Werkes. Kritik ist die Äußerung einer reflektierten Stellungnahme, die als Mitteilung über die ästhetische Erfahrung in kommunikativer Absicht erfolgt. Darauf kommen wir zurück.

Umwelt nicht nur für die ‘Erhaltung‘ des Systems, für Nachschub von Energie und Information bedeutsam.“¹⁸ Die Welt ist eine unendliche Potentialität von Überraschungen, aus denen die Responsibilität des Werkes entsteht. Ein beobachtendes System reproduziert sich „*im Medium seiner Unterbrechungen*“¹⁹, d.h. in der Störung von Selbst- und Fremdreferenz. Eben diese Störung ist die Kognition des beobachtenden Systems, auf der das System das, was noch möglich ist, aufbauen kann. Charakteristisch schreibt Luhmann: „Wir erkennen die Realität, weil wir aus ihr ausgesperrt sind - wie aus dem Paradies.“²⁰

Die Differenz von System und Umwelt ist nicht eine Lücke, sondern eine Spur der historischen Epoche in einer Verflechtung von Welten, die in Zeichen bzw. Bedeutungen situiert werden. Damit wird „die Gleichzeitigkeit (Simultanpräsenz) der Welt“²¹ im Werk gewährleistet. Im Musilschen Roman erkennt man verschiedene Ereignisse der Zeit um 1900, die in einer narrativ-theoretischen Form gebündelt sind. Diese Ereignisse lassen sich in der Unterscheidung und der Bezeichnung erscheinen, d.h. es geht um ein Abstraktionskonzept, das die Unterbrechung von Weltkontinuität impliziert.

Als System operiert das Werk doppelt: Es beobachtet die Umwelt, indem es auf sie referiert (Fremdreferenz) und beobachtet simultan sich selbst, indem es auf die sprachlichen Möglichkeiten referiert (Selbstreferenz). Selbstreferenz und Fremdreferenz sind die doppelt markierte Metapher des Werkes, welche dessen kohärente Systemizität ausmacht. Aus der

¹⁸ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S.242f.

¹⁹ Baecker, Dirk: *Wozu Systeme?*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2002, S.49. Sicherlich ist das die Formulierung Heinz von Foersters „Ordnung durch Störung“. Hier zit. nach Baecker, Dirk: Ebd., S.49.

²⁰ Gripp-Hagelstange, Helga: *Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung*, München: Wilhelm Fink 1995, S.39.

²¹ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S.63.

Konstellation der Selbst- und der Fremdreferenz folgt, dass das Werk offen auf seine Umwelt ist, aber operativ geschlossen in der literarischen Sprache. Das System ist Selbstkonstitution und gleichzeitige Anpassung an die Umwelt. Das lässt sich sehr leicht in den Roman Musils übertragen, wo die Polyvalenz von Perspektiven in die Polyvalenz der funktionalen Gesellschaft eingepasst ist. Die operative Geschlossenheit macht die Identität des Romans aus, in welcher aber eben die Differenz System/Umwelt intern als *re-entry*²² Figur bearbeitet wird. Diese *re-entry* Figur wird durch das Erzählgeschehen und die Figuren des Textes verkörpert und damit wird die Fremdreferenz durch das Konzept der Selbstreferenz kontinuiert. Das erhöht die Komplexität des Romans, und macht ihn zu einem „Zitatenreich“²³, zu einem permanenten Aufweis der Differenz von Selbst- und Fremdreferenz als eine erkenntnisleitende Operation.

Die Umwelt andererseits ist ein Vorrat, der aber nicht so hoch geordnet ist wie das System. Sie ist rein beliebig und unfest geordnet und deswegen komplexer als jedes einzelne System. Jedes System ermöglicht für sich selbst - weil das notwendig für seine Selbsterhaltung ist - Umweltbeziehungen, was impliziert, dass die Umwelt nicht als vorexistent zu gelten ist. Wegen der absenten Ordnung und der immer und in jedem Fall höheren Komplexität der Umwelt gibt es keine eins-zu-eins Entsprechung zwischen System und Umwelt, denn der Selbstreferenz und der Fremdreferenz des Systems entspricht eine Leerstelle. Das System aber

²² Der Begriff stammt aus dem so genannten Formenkalkül von George Spencer Brown. Seine mathematische Theorie bezeichnet den Wiedereintritt einer Unterscheidung in das durch sie Unterschiedene, d.h. die Wiederverwendung einer Unterscheidung innerhalb einer Unterscheidung. Nach Spencer Brown ist die Form der Unterscheidung der Raum, den eine Unterscheidung in eine markierte Innenseite und in eine unmarkierte Außenseite teilt. Ohne zu unterscheiden, ohne eine Grenze zu ziehen ist es unmöglich etwas zu bezeichnen.

²³ Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 8, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S.1206. Das erinnert uns sicher an die Theorie der Intertextualität.

reagiert auf die Umweltereignisse „und sei es nur: auf ‘die’ jeweils eigene Vorstellung ‘der’ Umwelt.“²⁴ Das, was also das System von seiner Umwelt aufnimmt, ist ein Widerhall, ein Echo von Informationen. Das System reproduziert sich operativ durch Differenzen und die Umwelt reproduziert sich als Störung für das System, die aber seine Struktur bestimmt.

Auf dieser Grundlage bedeutet System die Disposition der Metapher des Rauschens in der Umwelt in reduzierte und geordnete In-Formation. So ist der Umweltkontakt des Systems Zufall, ohne den es keine Realitätswahrnehmung gibt: „Die Umwelt wirkt, vom System her gesehen, zufällig auf das System ein; aber genau diese Zufälligkeit sei für die Emergenz von Ordnung unentbehrlich, [...]“²⁵ Im Augenblick des Zufalls²⁶ äußert sich die Kohärenz von System und Umwelt, aber auch die Dynamik des Systems, fremde Ereignisse in seinem Innern zu bearbeiten. Deshalb gibt es immer ein Komplexitätsgefälle in der Differenz zwischen System und Umwelt, was bezeugt, dass die Beziehungen der beiden notwendig asymmetrisch sind. Aus diesem Grund kann der Kontakt des Systems mit seiner Umwelt nicht kausalbedingt sein. In der überwältigenden Komplexität der Umwelt ist jedes System ein Versuch, sich in der Welt durchzusetzen. Zum Zweck einer System-Herrschaft in der Umwelt steht dem System nur ein Mittel zur Verfügung und das ist der Weg der *Komplexitätsreduktion* der umgebenden Welt. Das Mittel für die Bewältigung des Komplexitätsgefälles zwischen System und Umwelt ist die Generalisierung, d.h. Umweltereignisse oder Umweltzustände werden

²⁴ Luhmann, Niklas: *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, 2. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen, 1988, S.47.

²⁵ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 1, S.65.

²⁶ Das Konzept der Zufälligkeit schließt den Gedanken der Absolutheit aus, wie das bei Hegels System der Fall ist: „Hegels System ist absolut, weil es als Umwelt die Nichtigkeit des Kontingenten kennt. [...] Sie ist das Absolute im Medium abstrakten Denkens.“ Plümpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, S.257.

systemintern global erfasst. Die Fremdreferenz wird im System erarbeitet. Die Generalisierung aber strebt nicht nach der Identität der Umwelt, sondern nach der Identität des Systems. Halten wir also fest: Einerseits behauptet sich das System innen durch seine eigenen Operationen und andererseits versichert es seine Erhaltung in der Umwelt, also außen, durch seine Abgrenzung von ihr. Denn wo es Herrschaftsintentionen gibt, gibt es auch Grenzziehungen. Eben durch die Andersheit von der Umwelt gewinnt das System seine Umwelt. Das System selbst zieht eine Grenze zwischen seinen Elementen und den Reizen der Umwelt, zwischen dem Eigenen und dem Fremden, dem also, was zu ihm und was nicht zu ihm gehört.

Somit ist auch die Einheit der Umwelt durch das System konstituiert. 'Die' Umwelt ist nur ein Negativkorrelat des Systems. Sie ist keine operationsfähige Einheit, sie kann das System nicht wahrnehmen, nicht behandeln, nicht beeinflussen. [...], dass durch Bezug auf und Unbestimmtlassen von Umwelt das System *sich selbst totalisiert*. Die Umwelt ist einfach 'alles andere'.²⁷

Die systeminterne Reflexion auf die Einheit der Differenz von System und Umwelt ist das Rationalitätspotential des Werkes. Mit anderen Worten: Das Werk thematisiert diese Differenz, indem es Rückwirkungen der Umwelt auf sich selbst *reflektiert*: „Die Differenz ist nicht nur Trennungsinstrument, sondern auch und vor allem Reflexionsinstrument des Systems.“²⁸ Reflexion ist, wenn das System die Differenz System/Umwelt beobachtet. Man kann hier folgende Passage aus dem Roman vergleichen:

²⁷ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.249

²⁸ Luhmann, Niklas: *Ökologische Kommunikation*, S.24. Diese These erinnert uns an Goethe: „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.“ Johann Wolfgang Goethe: *Wahlverwandtschaften*, Frankfurt a.M: Insel Ausgabe, 1972, S.157.

Unzählige Auffassungen, Meinungen, ordnende Gedanken aller Zonen und Zeiten, aller Formen gesunder und kranker, wacher und träumender Hirne durchziehen ihn (den „fast stündlich wachsenden Leib von Tatsachen und Entdeckungen“) zwar wie Tausende kleiner empfindlicher Nervenstränge, aber der Strahlpunkt, wo sie sich vereinen, fehlt.²⁹

Das bezeugt die Polyphonie der Epoche, die im Roman als re-entry Figur erscheint. Anders gewendet: Es geht um eine strukturelle Kopplung zwischen System und Umwelt. Und es ist eben der gesellschaftliche Pluralismus, der die Epik des Werks bewirkt hat. Werkstruktur und gesellschaftliche Struktur stehen in Kopplung, was nicht bedeutet, dass der Roman eine Widerspiegelung gesellschaftlicher Prozesse oder Ideologien ist, aber auch nicht als Zeichenkombinationen aufgefasst werden kann. Der Roman ist ein autonomes Werk in reflexiv-strukturierter Form.

3. Das Werk als autopoietisches³⁰ System

Nach den bisherigen Deutungen ist das Werk kein statisches Gebilde, denn es besteht aus sprachlichen Elementen, die per permanentum auftauchen und zerfallen.³¹ Jedes neue Element bedeutet eine kohärente Verformung der vorherigen Elemente. Das Erscheinen und sofortige Zerfallen der Elemente, nämlich ihre Varianz macht sie zu *Ereignissen*. Diese Tatsache

²⁹ Musil, Robert: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, S.1937.

³⁰ Das Kunstwort Autopoiesis (griechisch autos: selbst und poiein: machen) wurde von dem chilenischen Biologen und Neurophysiologen Humberto Maturana kreiert, um das Prinzip lebender Systeme zu bezeichnen. Luhmann adaptierte das Konzept, um es generalisiert auf psychische und soziale Systeme zu transferieren. „Es geht keineswegs um *Authypostasis*. [...] Vielmehr geht es nur darum, dass die Einheit des Systems und mit ihr alle Elemente, aus denen das System besteht, durch das System selbst produziert werden.“ Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S.30.

³¹ Autopoiesis ist der Gegenbegriff der Destruktion, der Auflösung. Das Werk ist eine Annihilation in dem Sinne, dass Unmögliches und Kontingentes so eingebaut sind, dass es eine Weltordnung entsteht.

gestattet uns den Begriff der Zeit in die Textgegenwart einzuführen³², oder umgekehrt: weil die Ereignisse des Werkes zerfallen, ist die Zeit in das Werk schon eingebettet³³. So ist das Erzählgeschehen, eine basale Selbstreferenz, ein Sich-Ereignen, denn dass etwas vergeht, impliziert, dass etwas geschehen ist. Die Erzählzeit ist die autopoietische Zeit der Grenze durch die Aktualität des Wechsels von Ereignissen. Peter Fuchs definiert wie folgt das Ereignis: „Ein Ereignis ist sozusagen zugleich *constituens* und *constitutum*: Es wird durch einen autopoietischen Ereigniszusammenhang ermöglicht, und es ermöglicht die Fortsetzung des Geschehens.“³⁴ Die Zeit ist die Struktur, in der Wort und Bild als Zeichenelemente in Form, nämlich im Zeitkontinuum des Werkes verbunden werden. Die Autopoiesis des Werkes ist die Zeit, in der ein Ereignis *für* ein Ereignis folgt. In diesen zeitgebundenen Kopplungen erfolgen Selektionen, die Rekursionen erfordern d.h. Rück- und Vorgriffe auf soeben aktuelle und auf andere nicht aktuelle Elemente im selben Werk. Das, was die Rekursionen charakterisiert, ist ihre Momenthaftigkeit und die Unvorhersehbarkeit dessen, was als Anschluss produziert werden kann. „Insofern konstituiert jedes einzelne Element ‘eine neue Gegenwart‘ [...]“³⁵ Jede neue Gegenwart regeneriert sich nicht nur anti-teleologisch in eine weite Zukunft, sondern auch in eine weite Vergangenheit:

³² Lessing sagt: „die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, [...]“. Hier zit. nach: Harth, von Diedrich/Gebhardt, Peter (Hg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden*, Stuttgart: J.B. Metzler/Poeschel Verlag 1982, S.307.

³³ Es geht um eine Umstellung von substantieller auf zeitliche Struktur. Ähnlich definiert Stierle: „Ereignisse [...] stellen [...] eher Augenblicks-Inseln inmitten eines Stroms zeitlicher Unbestimmtheit.“ Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung*. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft, München: Wilhelm Fink 1975, S.592.

³⁴ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, Fuchs, Christin Marie von (Hg.), Bielefeld: transcript Verlag 2004, S.30.

³⁵ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 1, S.75.

Jedes Ereignis vollzieht in diesem Sinne eine Gesamtmodifikation der Zeit. Die zeitliche Punktualisierung der Elemente als Ereignisse ist nur in der Zeit und nur dank der Zeit möglich; aber sie realisiert durch Verschwinden und durch Gesamtmodifikation ein Maximum an Freiheit gegenüber der Zeit. Dieser Freiheitsgewinn muss durch Strukturbildung bezahlt werden; denn es wird daraufhin nötig, die Reproduktion der Ereignisse durch Ereignisse zu regulieren.³⁶

Wir definieren so den Roman Musils als eine Autopoiesis von Ereignistemporalitäten,³⁷ die seine Gegenwart ausmachen, nämlich den laufenden Prozess der sukzessiven Veränderung von Zeichen als Ereignisse in der Zeit des Romans. Diese Zeit ist die Zeitstelle von Worten bzw. von Sätzen. Sätze geschehen an bestimmten Zeitstellen, was sie zu Ereignissen macht. Jedes Wort, das aktualisiert wird, lässt aber Raum und Zeit für andere mögliche Sätze: „Was wir *Raum* nennen, ist insofern nichts als die *Verwirklichung* von *Zeit*, und was wir *Zeit* nennen, reine Potentialität.“³⁸

Das Ereignis wird im Roman konstituiert, es ermöglicht aber auch den Fortgang des Romans. Luhmann spricht von der Paradoxie der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“³⁹, denn der Roman operiert mit Vergangenheit und Gegenwart immer gleichzeitig. Anders gewendet:

Ein Ereignis markiert eine Diskontinuität, also eine Differenz von Vorher und Nachher. Es hat für einen Beobachter eine paradoxe Existenz: Es ist weder das ‘Vorher’ noch das ‘Nachher’. Es ist auch nichts ‘dazwischen’. Es präsentiert die Einheit des Vorher und Nachher, die Einheit der Differenz, denn es nimmt beides, das Vorher und das Nachher, als Moment der eigenen Einheit in sich auf. [...] Das Ereignis ist also - paradox und auch insofern kann man von Glück sagen, dass es nicht dauert.⁴⁰

So verstanden operiert der Roman unter der kategorialen Differenzierung von *Operation* und *Beobachtung*. Seine Form ist die Zeit in der Differenz von der operativen Zeit der Autopoiesis (beobachtende Zeichen) und der

³⁶ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S. 390.

³⁷ Den Begriff entnehmen wir Arnim Nassehi: *Theorie als Lehrgedicht*, S.30.

³⁸ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 1, S. 6, Anm. 12

³⁹ Niklas, Luhmann: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 5, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S.100.

⁴⁰ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S. 541.

Beobachtungszeit des Geschehens (beobachtete Zeichen)⁴¹. Die Operationszeit auf der einen Seite ist das blinde und basale Operieren der Sprache.⁴² Die Beobachtungszeit auf der anderen Seite reflektiert die Kontingenz der Operationszeit. Daraus entsteht im Roman die Form des Kommentars. Mit anderen Worten: Die erzählte Zeit, die in die autopoietische Zeit konstituiert ist, ist das reflexive Referieren auf das schon Geschehene und auf das, was geschehen wird. Die Reflexion des Romans hat bei Musil die Form des Kommentars und meint nicht einfach ein Zurückstrahlen auf das Werk selbst. Mehr noch: Entscheidend dabei ist, dass die Zeit der Autopoiesis die Zeit des Vergessens im Sinne der Irreversibilität⁴³ ist, während die Zeit der Beobachtung die Zeit des Erinnerns ist bzw. Reflexion und somit Reversibilität des verstrichenen Erzählten. Die Autopoiesis spielt mit der Zeit, die Beobachtung gegen sie, sie ist die Zeit des Zögerns, in der die Kontinuität des Erzählgeschehens unterbrochen wird: „*Diskontinuität* ist sozusagen zugleich Protest gegen das Vergehen und Symbol des Vergehens zugleich.“⁴⁴

Die operative Zeit des Romans ist ein sich verschwindender Prozess, der in der Beobachtungszeit registriert wird. Die Beobachtungszeit ist also die Zeit des Romans, die sich auf ihre eigene Operation bezieht. Das setzt einerseits den Erzähler als Beobachter voraus, und andererseits hat eine Steigerung der Komplexität des Romans als Folge.

Zur weiteren Verdeutlichung: Die Autopoiesis des Werkes konstituiert sich selbstreferentiell durch die Beobachtung, nämlich durch ein rückgängiges

⁴¹ Luhmann ersetzt den Begriff der Relation zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem durch den Begriff der Unterscheidung, der den Begriff der Zeit impliziert.

⁴² Sie ist „die Zeit der Auslösung, in der niemand sieht.“ Hier zit. nach: Pfothner, Helmut ua. (Hg.) *Poetik der Evidenz*. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag 2005, S.207.

⁴³ Und nicht etwa Verlust des Zugangs zu Vergangenenem.

⁴⁴ Nassehi, Armin: *Die Zeit der Gesellschaft*. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S.361.

Fortschreiten. Es gilt hier, das, was Luhmann über die Operationsweise des Bewusstseins sagt:

Es operiert gleichsam mit dem Rücken zur Zukunft, nicht proflexiv, sondern reflexiv. Es bewegt sich gegen die Zeit in die Vergangenheit, sieht sich selbst dabei ständig von hinten und an der Stelle, wo es schon gewesen ist. [...] Es verfolgt in sich selbst kein Ziel, sondern bemerkt, was ihm passiert ist.⁴⁵

Operations- und Beobachtungszeit machen den Roman zu einem Komplex mit vielfachen Verschachtelungen, mit wechselnden Perspektiven in zeitlichen Vor-, Zwischen- und Nachschnitten. Damit aber die Autopoiesis weiterläuft, wird diese Gleichzeitigkeit durch den Erzähler bzw. durch seine Selektionen, die Momente der Werkintentionalität sind, gebrochen: „Der sich so erregende Oszillationseffekt bringt das wechselseitig sich Ausschließende in einen Zustand der Gleichzeitigkeit, der erst beendet wird, wenn der Beobachter oder Betrachter des Textes selbst Position bezieht.“⁴⁶

Aus der hier geltenden theoretischen Sicht des literarischen Werkes versteht man die Autopoiesis als eine Morphogenese d.h. als Aufbau einer Struktur in der Zeit, die sich blind entwickelt. Das heißt, dass das Werk „[...] auf der *operativen* Ebene *naiv* verfährt; oder mit nochmals anderen Worten: dass es in Bezug auf die *eigene Referenz unkritisch* vorgeht.“⁴⁷ Die Morphogenese setzt eine Form, die Form des Romans voraus, die seine Identität ausmacht. Der Roman ist die formale Sequentialisierung von autopoietischer Zeit und Beobachtungszeit, nämlich die Einheit von Aktuellem und Inaktuellem in der autopoietischen Gegenwart. Die Zeit des Romans ist die Zeit des Kreuzens von der Autopoiesisebene zu der

⁴⁵ Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 6, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S.63

⁴⁶ Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, S.84.

⁴⁷ Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S.85.

Beobachtungsebene. Der Zeitbegriff des Werkes bezeichnet, konkreter ausformuliert, die Differenz von Aktualität und Inaktualität. Das, was in der Zeit und durch die Zeit beobachtet wird, ist nicht aktuell, sondern wird aktuell als Inaktuelles konstruiert. Eben diese Tatsache charakterisiert die Komplexität des Werkes, Beobachtungszeit wird nämlich auf der Autopoiesis aufgebaut, sodass man mit Luhmann behaupten kann: „Komplexe Systeme sind dadurch charakterisiert, dass sie das mathematische Mögliche nicht realisieren können.“⁴⁸ Durch die Signifikanz der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entsteht ein wechselseitiges Verhältnis von Begrenzung und Bestimmung von Möglichkeiten als reversible und irreversible Ereignisse. Das ist das Paradox der Zeit, nämlich die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem (Aristoteles), was aber den operativen Gebrauch von Zeichen in der schriftlichen Domäne der Formen ermöglicht, die auf sich selbst verweisen. Mehr noch:

Die Schrift erzeugt aber eine neuartige Präsenz von Zeit, nämlich die Illusion der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die bloß virtuelle Zeit der Vergangenheit und der Zukunft ist in jeder Gegenwart präsent, obwohl für sie etwas ganz anderes gleichzeitig ist als für die Gegenwart.⁴⁹

Das Werk gibt aber immer an, ob die Seite des Bezeichnenden oder die Seite des Bezeichneten markiert wird. Es kann nicht beide Seiten zugleich beobachten bzw. bezeichnen. Es kann die andere Seite kreuzen, aber nur im Kontext einer anderen Unterscheidung.⁵⁰ Beobachtungszeit und operative

⁴⁸ Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4, 1.Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.237. Genau das projiziert Musil in seine Hauptfigur Ulrich, der Mathematik als Möglichkeit des Lebens ablehnt.

⁴⁹ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 1, S.265.

⁵⁰ „Denn Bezeichnen ist immer Zeichenverwendung, also Bezeichnung einer Seite (und nicht der anderen) im Kontext einer (perfekt kontinenten) Unterscheidung. Die Bezeichnung der Zeichen als Einheit (Form) einer Unterscheidung erfordert also einen Kontextwechsel, also eine andere Unterscheidung, also eine andere Operation, also Zeit.“ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S.59.

Zeit sind die Zeithorizonte des Werkes, die die Erzählperspektive bestimmen.

Aus der Paradoxie⁵¹ der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen löst sich das Werk, indem es Figuren bzw. Personen unterscheidet und bezeichnet, also Figuren beobachtet bzw. zitiert.⁵² Das Werk exponiert sich der Weltbeobachtung als Dissemination und die Figur kommt in diese erst später. Die Figuren sind eine Markierung innerhalb des Raumes des Werkes, indem die sprachliche Autopoiesis schon abläuft. An dieser Stelle wird das differenzlogische Postulat der Systemtheorie ersichtlich:

Der Ausgangspunkt ist die Zweideutigkeit, die Differenz. Sie etabliert einen imaginären Zustand, der nur auf dem Umweg über die Zeit, über die Gleichzeitigkeit des Unterschiedenen und die Diskontinuität der Unterscheidung (das heißt als Bezug auf sich selbst), Form und Realität gewinnt.⁵³

Die Figuren sind Auflösungsformel des Paradoxes in dem Sinne, dass die Figuren die Paradoxie entfalten, indem sie sich auf unterschiedliche Identitäten ihres Selbst und auf unterschiedliche Perspektiven beziehen. In der Beobachtung der Figuren invisibilisiert sich das Werk und macht sich selbst zum Beobachteten. In diesem Beobachtungsschema, das heißt beim Arrangieren der Figuren wird die Zeit zum Medium der Figuren selbst. Die Operationszeit wird zum Medium, das Formen des Zeiterlebens der Figuren hervorbringt. Und diese Formen sind die vergangene Gegenwart (Erinnerung) und die zukünftige Vergangenheit (Erwartung). Die Figur wird aktuell als Inaktuelles konstituiert. Damit entlasten mögliche Zeithorizonte die Aktualität des Werkes und befördern das

⁵¹ Im Gegensatz zu Derridas Sinnverschiebung kann man bei Luhmann von einer Allgegenwart des Sinns sprechen. Das, was sich verschiebt, ist die Paradoxie der Zeit.

⁵² „Denn Zitieren heißt Beobachten, ein Zitat trifft eine Unterscheidung, nämlich die von Text und Kontext.“ Georg Stanitzek: Systemtheorie? Anwenden?, in: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, S. 650-664, hier S.652.

⁵³ Baecker, Dirk: *Wozu Systeme?*, S.81.

Erzählgeschehen, das Werden der Kontinuität. Durch die Figuren entparadoxiert sich die Zeit des Werkes, indem aktuelles Erleben in die Vergangenheit bzw. in die Zukunft projiziert wird. Die Zeit der Erinnerung und die Zeit der Erwartung, also die Zeit der narrativen Wiedergabe (Zeit der Beobachtung) wird in die Form des Erlebens konstituiert.

Die Figur wird in die elementare Autopoiesis des Werkes erst nachträglich eingeführt, als bloßer, kontingenter Träger und als Variable der reflexiven Thematik des Werkes. Die Gegenwart der Figuren ist seine mitlaufende Selbstreferenz, die aber eine Differenz ist. Die Figur ist die Verletzung des unmarked state des Werkes, sie tritt erst nachher und spaltet die Form des Werkes in zwei Formen. Es geht um die Gleichzeitigkeit des Nacheinander. Bildhaft ausgedrückt: Sie ist der 'Mitreisende' in der sylleptisch ausgedrückten Zeit des Werkes:

Der Zug der Zeit ist ein Zug, der seine Schienen vor sich her rollt. Der Fluß der Zeit ist ein Fluß, der seine Ufer mitführt. Der Mitreisende bewegt sich zwischen festen Wänden auf festem Boden; aber Boden und Wände werden von den Bewegungen der Reisenden unmerklich auf das lebhafteste mitbewegt. (MoE, S.445)

Der Figur wird in der Zeichenartikulation eine Identität zugewiesen, um die semantische Kontinuität des Werkes zu sichern. Es ist nicht die Figur selbst, die eine Identität hat⁵⁴, sondern sie erfüllt die Funktion, die Widersprüche des Geschehens zu verschieben. Die Figuren verorten sich in der Umwelt des Werkes (obgleich innere), denn sie befördern das Werden des Prozesses des Werkes und nicht die Kontinuität der Autopoiesis selbst. Luhmann sagt: Ein „generalisiertes Bereitstellen von Körperpotential“⁵⁵ ist

⁵⁴ Hier hört sich abschwächend das Theorem Derridas, der literarische Text dekonstruiere das Subjekt als Urheber des Textsinns. Vgl. *Das Verschwinden des Subjekts*, S.161.

⁵⁵ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.336.

für den Lauf der Medialisierung und Virtualisierung des Körpers unverzichtbar.

Das Werk ist - wie schon bemerkt - nicht ein Prozess von Einheit zu Einheit, sondern von Differenz zu Differenz. Es ist ein Körper mit zwei Seiten, das Erzählgeschehen und die Figuren; es ein Raum, in den immer etwas gesetzt wird mit einem Indikator, mit einem Wegweiser sozusagen, der die Differenz ist, die Differenz zwischen Bezeichnung (Denotation) und Unterscheidung (Konnotation). Das Werk tritt somit stets in sich selbst hinein.

Das differenztheoretische Konzept der Systemtheorie lässt sich auch im Verhältnis der Elemente des Werkes zu seinen Strukturbildungen erkennen, von denen aus weitere Operationen möglich sind. Die *Struktur* ist das Beständige⁵⁶ und die Elemente das Wechselnde, denn „die Realität Struktur liegt in ihrem Zitiertwerden, in ihrem Benutztwerden.“⁵⁷ Strukturen sind reversible Erwartungshorizonte, die irreversible Prozesse in ihren Möglichkeiten einschränken. Durch Struktur wird das Ereignis (das Wort) zur Ereignishaftigkeit des Werkes gefestigt, nämlich reversibel gemacht: „Strukturen garantieren trotz der *Irreversibilität der Ereignisse* eine gewisse *Reversibilität der Verhältnisse*.“⁵⁸ Wenn man das auf den Roman überträgt, erkennt man dass die Struktur, die sich im Werk wiederholt, der Übergang von dem geschlossenen Raum des Hauses zu einem offenen Raum auf die Straße oder in den Garten ist. Diese Übergänge schließen meistens ein Kapitel oder eine Episode und werden

⁵⁶ „Die Zeit selbst kann zwar nicht gebunden werden, aber sie kann binden, indem sie Ereignissen Strukturwert gibt.“ Luhmann, Niklas: *Beobachtungen der Moderne*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S.60.

⁵⁷ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.329.

⁵⁸ Ebd., S.472.

somit zu Abschiedszenen, die wegen ihrer Wiederholbarkeit fast rituellen Charakter bekommen.

Das Strukturgefüge des Erzählgeschehens ist die Unterscheidung vom einmaligen Element und von wiederholbarer Relation. Die Relationen des Werkes sind die kontinuierlichen Transponierungen vom wörtlichen Element zu einem größeren syntaktischen Zusammenhang. Basale Selbstreferenz ist „die Unterscheidung von *Element* und *Relation*“.⁵⁹ Ein Element schließt an ein anderes Element an und identifiziert sich durch diese Relation. Das Werk ist somit ein Netzwerk von sprachlichen Elementen und deren Relationierungen aufgrund der Komplexität des Systems: „Der Vollzug der Relation dient der Qualifizierung der Elemente im Hinblick auf einen Ausschnitt ihrer Möglichkeiten.“⁶⁰ Die Bedeutungszuweisungen bzw. die Relationen erfolgen prinzipiell durch das Medium der *Ironie* in der rhetorisch-zyklischen Form der Analogie, die auf den dynamischen Übergang von Wortsemantik zu Satzsemantik hin orientiert ist. Das ist die „konstruktive Ironie“ (vgl. MoE, S.1939) Musils. Der ironische Roman Musils interessiert sich für die Inkommensurabilität, für die Differenzen. Der Roman benutzt die Sprache ironisch, indem er die Sprache als Fragment in seiner autopietischer Kontingenz⁶¹ vorführt. Aus der Konfrontation des Erzählens mit dem Erzählten geht ein Verdacht des Geschehenen hervor, sodass alle Fall-Geschichten kontingent gesetzt werden d.h. sie werden unterbrochen, weil sie anders erzählt werden können. Ironie ist die Selbstbeobachtung des Romans, der als System im

⁵⁹ Ebd., S.600.

⁶⁰ Ebd., S.66.

⁶¹ Wenn wir ‘Kontingenz’ und ‘Akzidentalität’ betonen, denken wir in Richtung auf den Begriff ‘Ereignis’. Vielleicht ist die Konvergenz eines Ereignis-Effekts und einer verkörperter Form das, was wir ‘Präsenz’ nennen. Performanz als Prozess ist nichts anderes als die temporalisierte Präsenz im Raum.

Medium der Sprache kontingent operiert, deren Komplexität er niemals erreichen kann, denn alles könnte auch anders ausfallen:

Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, dass neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, dass der Autor plötzlich spürt: das bin ich ja zum Teil selbst. Diese Art von Ironie, die konstruktive Ironie, ist im heutigen Deutschland ziemlich unbekannt. Es ist der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgeht. (MoE, S.1939)

Kunst ist nicht die Form eines Genies (Position der Genieästhetik), sondern die Selbstproduktion von Elementen, die sie selbst hervorbringt. Daraus resultiert einerseits die Autonomie des literarischen Werkes⁶² in der Gesellschaft als deren Ausdifferenzierung. Andererseits wird jedes Postulat nach einer letzten Wahrheit, nach einem direkten Durchgriff auf die Welt ausgeschlossen. Darin liegt eben die Selbstironie der Kunst.

Das autopietisch mögliche Oszillieren in sich selbst lässt das Werk aufhören, aber nicht enden. „Der Roman schreibt sich ins Offene einer nur noch abbrechbaren, nicht aber beendbaren Erzählsequenz“⁶³, wie die aristotelische Mitte. Solange der *andere Zustand* Musils nicht erzählt wird, wird das Ende des Werks hinausgeschoben. Die Aussparung des Endes wird durch die häufige Benutzung des Konjunktivs und durch das Einfügen von neuen Episoden-Anfängen in die narrative Geschichte ermöglicht.

⁶² Luhmann spricht in Bezug auf die moderne Kunst von einer Autonomieästhetik bzw. von einem Übergang von einer Genieästhetik auf eine Autonomieästhetik. Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Kimmich, Dorothee u.a. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Philipp Reclam 1996, S.621.

⁶³ Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung*. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft, S. 592.

4. Sinn als Wirklichkeit und Möglichkeit

Ein zentraler Begriff in der Architektur der Luhmannschen Theorie ist der *Sinn*. Wir betrachten das Werk als ein Sinn konstruiertes und Sinn konstituierendes Gebilde. Das Werk ist eine Autopoiesis von Sinn par excellence und als solches autoreflexiv. Mit anderen Worten: Es handelt sich um die Festlegung eines bestimmten Sinnes als Auswahl aus Möglichkeiten, wobei die ausgeschlossenen Möglichkeiten nicht verloren, sondern für spätere Operationen des Werkes aufgehoben werden. Auf eine Formel gebracht: Die Konstitution vom Werksinn basiert auf der Differenz Aktualität/Inaktualität. Der Sinn ist die Barre ‘/’ dieser Differenz, nämlich die Grenze zwischen Möglichkeitssinn und Wirklichkeitssinn, deren Einheit das Werk ausmacht. Sinn ist folglich Appräsentation von Wirklichkeiten und Möglichkeiten bzw. das Ineinandergehen von Aktualität und Inaktualität. Konkreter gesagt: Der Sinn des Werkes ist eben das Arrangement der Differenz von Aktualität und Possibilität, dessen, was aktualisiert worden ist und dessen, was aktualisiert werden kann. Diese Form ist das absolute und somit das autologische Medium des Musilschen Romans.⁶⁴

Die aktualisierten Ereignisse des Textes haben den Status der Wirklichkeit, deren andere Seite die noch nicht aktualisierten Ereignisse sind. Als aktualisierte Form beinhaltet die Wirklichkeit nach Musil „beglaubigte Tatsachen“ (MoE, S.16), die aber „geöffnete Türen“ (MoE, S.16) haben. Somit ist der „feste Rahmen“ (MoE, S.16) der Wirklichkeit besagt, nämlich dass die Wirklichkeit die Grenze zur Möglichkeit ist, aber auch die

⁶⁴ Luhmanns Theorieprogramm handelt von der Phänomenologie des Sinns, also weder von der Phänomenologie des Geistes in der Welt (Hegel) noch vom Erscheinen der Welt im Geiste (Husserl).

Dynamik zur Veränderung, zur Bezweiflung der Tatsachen. Bereits die Metapher der Tür konkreter deren Rahmen verweist auf die Unterscheidung von zwei Seiten, denn sie erscheint als geheime Verbindungstür zum verborgenen Raum des Möglichkeitserlebens. (MoE, S.1202) Es ist die Tür, die auf die Möglichkeit des Öffnens, auf die möglichen Ereignisse hinweist. Die Wirklichkeit ist die Evidenz der Möglichkeit, denn das Wirkliche ist der Raum der Potenzialitäten. Das Mögliche ist als ein Horizont vorzustellen, der sich verschiebt, was aber impliziert, dass auch das Wirkliche ein Horizont ist. Es geht um zwei Horizonte, die durch Unterscheidungen konstituiert werden.⁶⁵ Musil sagt das explizit: Die „Möglichkeit eines anderen Lebens“ ist „ein Bewusstsein der Welt, wie sie sein könnte [...], durchkreuzt von einem Bewusstsein der Welt, wie sie sein ist!“ (MoE, S.1404)⁶⁶

Sicher ist das Konzept der möglichen Spielräume in der Literatur nicht neu, neu ist aber die Modifizierung der Differenz der Möglichkeit und der Unmöglichkeit im Konzept der *Utopie*. Die Vollzugsbedingungen der Möglichkeit sind zugleich die Bedingungen der Unmöglichkeit ihres Vollzugs, es wird also paradox operiert. So urteilt Musil über die Utopien:

Utopien bedeuten ungefähr so viel wie Möglichkeiten; darin, dass eine Möglichkeit nicht Wirklichkeit ist, drückt sich nichts anderes aus, als dass die Umstände, mit denen sie gegenwärtig verflochten ist, sie daran hindern, denn andernfalls wäre sie ja nur eine Unmöglichkeit; löst man sie nun aus ihrer Bindung und gewährt ihr Entwicklung, so entsteht die Utopie. (MoE, S.253)

⁶⁵ Luhmann spricht über das „künstliche Abschneiden anderer Möglichkeiten“. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S.60.

⁶⁶ Ähnlich formuliert Luhmann, dass Wirklichkeit und Möglichkeit die Einheit der Welt ausmachen: „So ist in jedem Augenblick die ganze Welt präsent – aber nicht als plenitudo entis, sondern als Differenz von aktualisiertem Sinn und von den von da aus zugänglichen Möglichkeiten. Die Welt ist stets gleichzeitig präsent, und zugleich ist die Form, in der dies geschieht, auf ein sequentielles Prozessieren eingestellt.“ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1, S.142f.

Wenn das Medium des Möglichkeitssinns die Form der Utopie hat, nimmt das Medium des Wirklichkeitssinns die Form der *Parodie*.⁶⁷ Utopistische und parodistische Formen sind das, was ein Leser im Werk beobachten kann. Sie besetzen im Vergleich zum abstrakten Medium des Sinns eine imposante Stelle. Man schließt aus dem Konkreten das Allgemeine, man erkennt Formen (nicht Medien), aber nur im Hinblick auf das Medium. Möglichkeitssinn und Wirklichkeitssinn bilden den latenten Kontext der Zeichenmanifestation in Utopie und Parodie. Der Sinn ist unbeobachtbar, das, was wir beobachten können, ist die Form der Utopie und die Form der Parodie. Dadurch gewinnt das Medium des Sinns Evidenz.

In diesem Sinne sind Parodie und Utopie die Korrektiven der Beobachtung der Figuren. Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn werden dadurch erzählt, indem dieser Differenz entsprechende Figuren zugeordnet werden, welche entweder auf der einen oder auf der anderen Seite der Differenz bezeichnet werden.

Um das nachzuvollziehen, betrachten wir zuerst die Stelle der Figuren in der Zeitdimension. Die Figuren, die eine utopische Betrachtungsweise postulieren, leben in der Zeit des 'Noch-Nicht' und im Raum des Wahrscheinlichen, „also im Modus einer fiktiv gesicherten [...] Realität“⁶⁸, während die Figuren, die sich auf das 'Nicht-Mehr' konzentriert sind, in parodistischer Form im Raum des Faktischen erscheinen. So ist die anachronistische Parallelaktion zu verstehen, die der alten guten Zeit huldigt. Die Parallelaktion erweist sich als Allegorie der Gesellschaft, zumal nichts in deren Rahmen geschieht und ferner als Ruine in der

⁶⁷ Manfred Sera hat in seiner Arbeit die Parallele von Wirklichkeit und Parodie bzw. von Möglichkeit und Utopie wenn auch auf anderer theoretischer Grundlage untersucht. Sera, Manfred: *Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann*, Wiese von, Benno (Hg), Bd. 19, Bonn: H. Bouvier 1969.

⁶⁸ Luhmann, Niklas: *Beobachtungen der Moderne*, S.187.

Repräsentation des ‘einst’ bezeichnet werden kann. Ähnliches gilt für Diotima, die in der Metonymie der Kultur auftaucht, sich aber im Laufe des Werkes als das Jenseits und das Vorher der Schönheit offenbart, Ulrich nennt sie „eine Hydra der Schönheit“ (MoE, S.95), oder schärfer formuliert: Sie erscheint als idealische Maske.⁶⁹ Durch die Parodie verliert das Nicht-mehr-Vorhandene an dramatischer Schärfe und am Schmerz für das, was unwiederbringlich ist. Diotima verkörpert somit keine elegische bzw. nostalgische Erinnerung an das Vergangene, sondern ihre Figur ist Effekt des Mangels in der Gegenwart. In der Parodie liegt nicht das Erinnernte per se, sondern das Vergessene. Noch mehr: Durch die Wiederholung des Vergangenen im Namen Diotimas, in ihrer Figur wird zugleich die Möglichkeit ihrer Präsenz dementiert. Die Parodie arbeitet dafür, die Identität der Figuren zu relativieren: „[...] was aber nicht stimmt, denn Frau Tuzzi befand sich im August in Begleitung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel, so steht man vor dem Rätsel, wer sie seien.“ (MoE, S.10)

Aus einem sprachkommunikativen Gesichtspunkt kann man folgende Differenzen umreißen. Die Wirklichkeitsmenschen werden mit dem Zeichen ‘Eigentlichkeit’ bezeichnet (so Walters und Lindners bürgerliches Leben) und haben nicht zufälligerweise eine Abneigung gegen das Gleichnis, während die Möglichkeitsmenschen mit dem Zeichen der ‘Uneigentlichkeit’ markiert werden und eine Neigung zum Gleichnis, als Lebens- und Denkform haben. Parallel dazu hat der Wirklichkeitssinn die Form des glaubfesten, aber ängstigen Indikativ, während der

⁶⁹ „Denn, die ‘idealische Maske’ will nicht Wirklichkeit, sondern ‘allegorische Allgemeinheit’. [...] Es repräsentiert - im Unterschied zur Klassik - keine Idee, keinen metaphysischen Inhalt, keine Wirklichkeit. [...] Das neue Mythische der ‘Maske’ symbolisiert den Schauer angesichts rückwärts erinnerter Zeit.“ Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 137.

Wirklichkeitssinn die sprachliche Form des zweifelhaften und angstfreien Konjunktivs hat, der „die Wirklichkeit nicht scheut“. (MoE, S.16)⁷⁰ Pragmatische Varianten wie ‘tatsächlich’ und ‘vorhanden’ markieren die Raummetapher der Wirklichkeit. Hypothetische Varianten wie ‘als ob’, ‘anders’, ‘wahrscheinlich’, ‘sozusagen’ usw. markieren die Raummetapher der Möglichkeit.

Weitere Differenzen ergeben sich, wenn man die Aufmerksamkeit auf das Erleben und das Handeln der Figuren richtet. Die Möglichkeitsmenschen denken und handeln produktiv, sie suchen das Prototypische und Ektypische an ihren Erfahrungen, die Umformung wenn auch Verformung ihrer Lebensweise. Dementsprechend leben die Wirklichkeitsmenschen in der Reproduktivität und in der Wiederholung des „Seinesgleichen geschieht“, ihr Handeln vollzieht sich in fertigen und bestehenden Geschehnissen. Musil illustriert die Differenz von stereotypen und abweichenden Lebensformen unter anderem an Ulrich und Arnheim. Ulrich ist der Müßiggänger, der „schöne [...] gesunde [...] Nichtstuer“ (MoE, S.1630) im Gegensatz zum tätigen Bürger. Arnheim ist der mächtige Mann, der die „sichere Methode der Behandlung menschlicher Beziehungen [...], vergeistigte Gewalt, eine geschmeidige hochentwickelte und schöpferische Spezialform der Gewalt.“ (MoE, S.508) Die Gewalt erweist sich somit als die Form der Sicherheit und der Sperre, während Ulrich unsicher ist, er unterliegt, zugespitzt gesagt, der Enttäuschungsgefahr und der Notwendigkeit des Sichverlassens auf das Risiko:

Aus der frühesten Zeit des ersten Selbstbewusstseins der Jugend [...] waren heute noch allerhand einst geliebte Vorstellungen in seiner Erinnerung vorhanden, und darunter das Wort

⁷⁰ „Während der Indikativ zur Feststellung des Wirklichen *und* des Möglichen dient, schafft der Konjunktiv einen Spielraum innerhalb des Möglichen. Das Unmögliche prägt sich wieder indikativisch aus.“ Plessner, Helmuth: Der kategorische Konjunktiv, in: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart: Suhrkamp 1982, S.104.

‘hypothetisch leben’. Es drückte noch immer den Mut und die unfreiwillige Unkenntnis des Lebens aus, wo jeder Schritt ein Wagnis ohne Erfahrung ist, und den Wunsch nach großen Zusammenhängen und den Hauch der Widerruflichkeit, den ein junger Mensch fühlt, wenn er zögernd ins Leben tritt. (MoE, S.249)

Die vollendeten Formen des Denkens und des Lebens sind für Ulrich ein Verbot (vgl. MoE, S.249f.) und die Unsicherheit stellt einen „weiten Hintergrund“ (MoE, S.150) dar, oder in systemtheoretischer Sprache:

Das Bewußtsein begreift sich, wenn ihm dies wichtig wird, als Aktualität, die nicht verweilen kann, von daher als momentane Evidenz in einer Zeit der Unsicherheit. Was ihm sicher ist, ist instabil, und was als Möglichkeit in Aussicht steht, ist nur als Möglichkeit aktualisierbar, in Wirklichkeit aber unsicher.⁷¹

Mehr noch: Musils programmatisches Werk verbindet das Konzept einer unvollendeten Welt des Möglichkeitssinns mit dem Code der Schönheit, während die fertige, erstarrte Welt das Hässliche besetzt: „dass es in einer vollendeten Welt keine Schönheit mehr geben könne, weil sie dort zur Überflüssigkeit wird.“ (MoE, S.367) Durch die Oppositionen zwischen den Figuren entstehen oppositionelle semantische Räume, die sich auf die Differenz der Gewalt bzw. des Kommunikationsmediums der Macht und des „aktive(n) Passivismus“ (MoE, S.368) bzw. der Intensität des noch nie Erlebten fokussieren. Aufgrund dieser Differenz werden im Text neue Ordnungen in Variation aufgebaut. Mit anderen Worten: Es gibt eine semantische Schneide in den Figuren zwischen den Wirklichkeitsmenschen, die in der Zeitgegenwart des Textes versuchen, das zu werden, was sie immer waren und zwischen den Möglichkeitsmenschen, die versuchen, das zu werden, was sie werden könnten. Für die einen ist bloß noch Form zu finden als *Gebot* für Emanationen aus einem ‘agens’ in den beschränkten, konventionellen

⁷¹ Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S.133.

Formen der Gesellschaft, für die anderen steht neben dem Erfinden der eigenen Formen und den gegebenen Formen auch das zu Formende unter dem Prinzip der Freiheit und der Kontingenz. Die Möglichkeitsmenschen suchen nach *Gebieten*, in denen sie neue Ordnungen erfinden können, indem sie die Kompromisslosigkeit der Verweigerung einer fertigen Ordnung auszudrücken: „es kommt nicht darauf an, dass man das findet, worauf man zugehen soll, sondern dass man die Landschaft findet, in der man gehen soll.“ (MoE, S.1723) Das Leben der Figuren zentriert sich um die Differenz ‘Seinesgleichen geschieht’ und ‘anderer Zustand’, denen Glaube und Zweifel bzw. Erlösung und Verbrechen zugeordnet werden. Die Wirklichkeitsfiguren glauben an die Wirklichkeit, indem sie diesen Glauben mit Wissen verwechseln:

Aber der Glaube war immer mit Wissen verbunden gewesen, wenn auch nur mit einem eingebildeten, seit den Urtagen seiner zauberhaften Begründung. Und dieser alte Wissensteil ist längst vermorscht und hat den Glauben mit sich in die gleiche Verwesung gerissen: [...]. (MoE, S.826)⁷²

Die Möglichkeitsfiguren hingegen setzen den Verdacht in die Welt: „[...] ist es die wirkliche Wirklichkeit, oder zeigt sich von der noch nicht mehr als Hauch, der ungreifbar auf der dargebotenen Wirklichkeit ruht?“ (MoE, S.129) Der Zweifel ist das Sich-Öffnen im Geschehen, die Hingabe an eine andere Möglichkeit. In diesem Sinne ist die Einstellung des Vorbehalts, der sich besonders bei Ulrichs Weigerung etwas zu tun äußert, der Schritt zum kritischen Experiment, während die Wirklichkeitsmenschen eigentlich an die Gespenstigkeit glauben. Das hat als Folge, dass die Wirklichkeitsmenschen die Zeit in der Form der

⁷² Das Wissen wird explizit in der archivierten Ordnung der Bibliothek parodiert: „‘Herr General’, sagt er (der Bibliotheksdiener), ‘Sie wollen wissen, wieso ich jedes Buch kenne? Das kann ich Ihnen nun allerdings sagen: Weil ich keines lese!’“ (MoE, S.462)

Resultativität wahrnehmen. Dabei liegt die Zeit als Ergebnis vor, als Stabilität, was das Notwendige und Invariante impliziert, während die Möglichkeitsmenschen die Zeit als Virtualität wahrnehmen.⁷³ Die Wirklichkeitsmenschen werden ein Rest ihres Selbst oder sie sind so, wie sie sich finden, das Produkt vergangener Entscheidungen, die sie als *eigene* gar nicht mehr anerkennen können:

Im Grunde wissen in den Jahren der Lebensmitte⁷⁴ wenig Menschen mehr, wie sie eigentlich zu sich selbst gekommen sind, zu ihren Vergnügungen, ihrer Weltanschauung, ihrer Frau, ihrem Charakter, Beruf und ihren Erfolgen, aber sie haben das Gefühl, dass sich nun nicht mehr viel ändern kann. Es ließe sich sogar behaupten, dass sie betrogen worden seien, denn man kann nirgends einen zureichenden Grund dafür entdecken, dass alles gerade so kam, wie es gekommen ist; es hätte auch anders kommen können; die Ereignisse sind ja zum wenigsten von ihnen selbst ausgegangen, meistens hingen sie von allerhand Umständen ab, [...], und sind gleichsam bloß im gegebenen Zeitpunkt auf sie geeilt. (MoE, S.130f.)

Der Möglichkeitssinn ist eine Zeitunabhängigkeit (aber keine Zeitaufhebung), sondern eine andere Zeitdomäne, die der Figur die Möglichkeit gibt, sich reflektierend von der zeitlichen Unmittelbarkeit distanzieren zu können. Zusammenfassend illustrieren die Metaphern ‘Netz’ und ‘Schiff’, wie die Wirklichkeitsmenschen leben: „ein Netz, in dem sich etwas Unsichtbares gefangen hat“ (MoE, S.1503), während das „Leben wie ein Schiff, das in eine unendliche Abgeschiedenheit gleitet“ (MoE, S.1504), ist das Leben der Möglichkeitsmenschen.

Der Sinn des Werkes als Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit ist die kritische Entlarvung des Widersinns der gesellschaftlichen Umwelt.⁷⁵ Das Werk selbst prozessiert sich im Modus der Fraglichkeit und der

⁷³ Die Begriffe stammen von Jan Assmann: Das Doppelgesicht der Zeit im altägyptischen Denken, in: Peisl, Anton/Moler, Armin (Hg.): *Die Zeit*, München: Oldenbourg 1983, S.189-223.

⁷⁴ Nicht zufällig spricht Musil hier von Lebensmitte, von der man nämlich nicht zurückkehren kann, um das Vermisste zu finden.

⁷⁵ Der Text versucht den Strukturschutz der Latenzen der Gesellschaft zu entlarven. Das ist auch die Arbeit des Soziologen.

Widersprüchlichkeit. In der Negation, in der Parodie der Gesellschaft, der die utopische Möglichkeit entgegengesetzt wird, entsteht die Kritik des Bestehenden, die die Wirklichkeit nicht abschafft, sondern entsemantisiert bzw. als Voraussetzung des Möglichen und des Kontingenten betrachtet. So ist dem Romanprotagonisten Ulrich eine „Trunksucht am Tatsächlichen“ (MoE, S.214) eigen, der aber versucht nicht auf der Seite der Wirklichkeit, oder auf der Seite der Möglichkeit zu leben, sondern auf beiden zugleich. Das ist möglich, wenn man sich selbst als eine Figur in einer Erzählung ansieht:

[...] und eben dies unterscheidet die Kunst von der Mystik, dass sie den Anschluss an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert, sie erscheint dann als ein unselbständiger Zustand, als eine Brücke die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager.“ (MoE, S.683)

Wirklichkeit ohne den Faktor der Möglichkeit und umgekehrt Möglichkeit ohne den Faktor der Wirklichkeit bedeutet entweder in der Isolation der Erstarrung oder in der Isolation des Wahnsinns zu leben. Anders gewendet: In der Isolation des Nichtverstehens und Nichtverstandenenwerdens in ihren Interaktionen oder in der Isolation der inneren Bilder, die Erlösung simulieren. Es geht um „Geistesauffassungen, die einander nicht nur bekämpfen, sondern die gewöhnlich, was noch schlimmer ist, nebeneinander bestehen, ohne ein Wort zu wechseln, [...].“ (MoE, S.248) Der Versuch Ulrichs, reflexive Experimente ins Leben umzusetzen, ist die Utopie der *Kontingenz*, wobei der Zufall dem „Verdienst oder Unglück“ (MoE, S.131) des Schicksals übergeordnet wird. Die Bearbeitung des Zufalls in all seinen Äußerungen als Vorfall, Unfall, Zwischenfall, erlaubt das Kreuzen der Grenze von der Notwendigkeit zum kontingenten Geschehen, wobei Zeit- und Raumstrukturen verändert werden. Es geht im Musilschen Roman um eine Verherrlichung der Kontingenz, wo „wir

nichts mehr verehren, *nichts* mehr wie eine Quasi-Gottheit behandeln, wo wir *alles*, unsere Sprache, unser Bewusstsein, unsere Gemeinschaft, als Produkte von Zeit und Zufall behandeln.“⁷⁶ Das impliziert ein Bewusstsein, dass die Möglichkeiten des Erlebens und des Handelns auch anders ausfallen würden und eine Kommunikation ohne Behauptungstendenz. Die Kontingenz ist einmal Sinnattribut des Werkes, die generative Kraft der Autopoiesis und zugleich konzeptuelles und strukturelles Beobachtungsobjekt. In diesem Sinne ist Ulrichs Utopie völlig kompatibel mit Luhmanns Kontingenzbegriff:

Unter Kontingenz wollen wir verstehen, dass die angezeigten Möglichkeiten weiteren Erlebens auch anders ausfallen können als erwartet wurde; dass die Anzeige mithin täuschen kann, indem sie auf etwas verweist, das nicht ist oder wider Erwarten nicht erreichbar ist oder, wenn man die notwendigen Vorkehrungen für aktuelles Erleben getroffen hat (zum Beispiel hingegangen ist), nicht mehr da. [...] Kontingenz heißt praktisch Enttäuschungsgefahr und Notwendigkeit des Sicheinlassens auf Risiken.⁷⁷

Eben hier liegt für die Systemtheorie die Funktion der Literatur: „Sie zeigt, dass und wie im Überschreiten des Wirklichen im Hinblick auf das nur Mögliche Form zu gewinnen ist.“⁷⁸ Denn ohne das Wirkliche bleibt das Mögliche eine Illusion, die die Verwirklichung des Möglichen versperrt. Das Werk führt vor, wie die Differenz zwischen Realität und Möglichkeit im Bereich der Möglichkeit bearbeitet wird. Es schließt Realität ein, also das, was sie ausschließt, indem es Form gewinnt.

Die Entdeckung von Realisierung einer Ordnung in der Werkwirklichkeit symbolisiert den Wiedereintritt der Welt in die Welt, und nur so ist es möglich, dass sich das Werk als eine Welt in der Welt erscheinen kann.

⁷⁶ Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S.50.

⁷⁷ Luhmann, Niklas: Knappheit, Geld und die bürgerliche Gesellschaft, in: *Jahrbuch für Sozialwissenschaft* 23, 1972, S.186-210, hier S.31.

⁷⁸ Luhmann, Niklas: Weltkunst, in: ders./Friedrich D. Bunsen/Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld: Cordula Haux 1990, S. 7-45, hier S.39.

Moderne Literatur ist somit nicht Schein von Welt, sondern als das Paradigma von Welt zu betrachten, das Welt inszeniert und reinszeniert, anstatt sie nachahmend zu akzeptieren. Luhmann spricht im Falle der Kunst von „Herstellung von Weltkontigenz“.⁷⁹ Es geht um ein Gleichnis der Welt, um ein System, das mit der Welt in der Form des ‘wie’, also einer in sich geschlossenen Welt, verglichen wird.⁸⁰ Ähnlich schreibt Musil: „In ihm [im Roman] hat die Kunst die Aufgabe unauflöslicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt.“⁸¹

Die Literatur ist Form von Welt, die nicht Weltgeschehen findet bzw. lokalisiert, sondern Weltgeschehen erfindet. Musil definiert: „Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen erfinden.“⁸² Es geht also um ein *vorzeigbares* Konzept, wodurch Kunst einschließt, „was sie ausschließt (d.i. Welt), indem sie Form gewinnt“⁸³. Das Werk ist somit ein rekursives Kontinuum von Formen, eine Analogie, eine Parallelaktion bzw. eine Ähnlichkeit der Welt. Eben deshalb interessiert sich Literatur für die Frage „des rechten Lebens“ (MoE, S.255), und strebt nicht einfach danach, die Welt in Fiktion und Realität zu teilen.

Es kommt im Bereich der Kunst nicht zur Funktion der Unterscheidung von Fiktion und Realität. Diese primäre Funktion fungiert vielmehr als unzugängliches Gesetz, als

⁷⁹ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.265, Anm.1.

⁸⁰ Die literarische Figur des Gleichnisses markiert das Kreuzen zwischen Signifikat und Signifikant. „Es ist [...] die gleitende Logik der Seele, der die Verwandtschaft der Dinge in den Ahnungen der Kunst und Religion entspricht.“ (MoE, S.594)

⁸¹ Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Bd. 8, S.1151f.

⁸² Ebd., S. 784.

⁸³ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S.427.

transzendente Bedingung, als Bereich des Unbewußten, in dem es keine Unterscheidung von Fiktion und Realität, keine Realitätsverdoppelung gibt. Kurz: Sie fungiert als Paradoxie.⁸⁴

Von den bevorstehenden Auslegungen her kommt man zu folgendem Resultat: die Möglichkeitswelt ist eine Erweiterung, ein Materialitätskontinuum der Wirklichkeitswelt, das die Grenze von Wirklichkeit und Möglichkeit in eine Richtung zeitlich verschiebt und die Welt als Möglichkeit zur Noch-nicht-Wirklichkeit entdramatisiert:

Unsere Anschauung von unserer Umgebung, aber auch von uns selbst, ändert sich mit jedem Tag. Wir leben in einer Durchgangszeit. Vielleicht dauert sie, wenn wir unsere tiefsten Aufgaben nicht besser anpacken als bisher, bis zum Ende des Planeten. Trotzdem soll man, wenn man ins Dunkel gestellt ist, nicht wie ein Kind aus Angst zu singen beginnen. Ein solcher Gesang aus Angst ist es aber, wenn man so tut, als wüsste man, wie man sich hinieden zu benehmen hat; da kannst du grundstürzend brüllen, es ist doch nur Angst! Übrigens bin ich überzeugt: Wir gallopierten! Wir sind noch weit von den Zielen entfernt, sie rücken nicht näher, wir sehen sie überhaupt nicht, wir werden uns noch oft verreiten und die Pferde wechseln müssen; aber eines Tages – übermorgen oder in zweitausend Jahren – wird der Horizont zu fließen beginnen und uns brausend entgegenstürzen! (MoE, S.215)

5. Theorie und Praxis

Die Differenz Medium/Form, die wir als Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn in der Formen der Parodie und der Utopie betrachtet haben, eröffnet neue Differenzen. Das heißt: Die Formen der Utopie und der Parodie werden wiederum zum Medium für eine weitere Form, sodass man behaupten kann, dass das Medium in sich selbst zirkuliere. Konkreter gesagt: Es geht um die Differenz zwischen *Theorie* und *Praxis*⁸⁵, welche den Text überdeterminiert. Theorie und Poiesis erzeugen im Text zwei Ereignissequenzen, deren Differenz in den Personen des Textes inszeniert

⁸⁴ Ebd., S.430.

⁸⁵ Diese Differenz verdanken wir Peter Fuchs: Die Skepsis der Systeme. Zur Unterscheidung von Theorie und Praxis, in: Gripp-Hagelstange, Helga (Hg.): *Niklas Luhmanns Denken. Interdisziplinäre Einflüsse und Wirkungen*, Konstanz: UVK Universitätsverlag 2000, S.53-74.

wird. Das bedeutet schon der Begriff Autopoiesis, nämlich theoretische, reflexive Betrachtung und poetische, rhetorische Mittel (Figuren und Tropen)⁸⁶, als Mitteilungsformen des Romans. Mehr noch: Die Differenz von Theorie und Praxis ist die Form der Selbstreferenz des Werkes, die in dem Wiedereintritt der Sprache in allen möglichen Formen besteht. Die Theorie im Roman will nicht nur sehen, nicht nur ordnen, sondern sie betrifft vielmehr seine Selbstreferenz. Der Roman spielt sozusagen mit seiner Selbstbegrenzung und seiner Selbstpotenzierung und wird somit zu einer Verdichtung von Bezeichnungen und Unterscheidungen in die Sprache hinein, eben durch die Ziehung und Überschreitung der Grenze zwischen Theorie und Schreibpraxis. Theorie und Poiesis bezeichnen die Darstellungsästhetik des Musilschen Werkes. Diese ist genauer besehen die symbiotische Beziehung zwischen Theorie und Poiesis, die Gleichstellung von begrifflicher, eigentlicher und von metaphorischer, uneigentlicher Rede. Die Einheit von Theorie und Poiesis ist die wiederholbare Einheit der Paradoxie des Werkes, Narration zu sein und doch theoretische Passagen zu enthalten, was die Struktur seiner Gattung als Erzählung bestimmt. Reflexion und Poiesis sind die zwei Seiten zwischen denen das Werk oszilliert. Genauer gesagt: Musils Werk ist eine Oszillation zwischen theoretischen und poetischen Sichten, zwischen Fernsicht (Abstraktion) und Nahsicht (Konkretion bzw. Exaktheit), also wieder Beobachtung. Musil selbst schreibt: „Kunst aber ist etwas theoretisches(!), d.h. wörtlich übersetzt: Spähendes“.⁸⁷ Diese reflexive Brechung der Zeichenoperation und mediale Brechung der Formen ist die notwendig andere Seite für die Entfaltung der Analogien, die den Relationen der Ereignisse schematisch zugrunde liegen. Diese Unterscheidung ist eine kontinente, also

⁸⁶ Die Unterscheidung von Theorie und Poiesis ist die Form der romantischen Ironie, in der die Literatur ihre Form theoretisch reflektiert.

⁸⁷ Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Bd. 8, S.1351.

geschlossene Unterscheidung, denn alles, was auf der Seite der Poiesis erzählt wird, bestimmt das, was auf der anderen Seite zu theoretischen Betrachtungen führen kann.

Doch damit nicht genug. Das Werk ist ein kontinenter Raum, wo die Unterscheidung Theorie und Praxis durch Seitenwechsel seine Kohärenz ausmacht. Aus diesem Grund ist das Werk eine dichte Erzählung, wo asymmetrisch und heterarchisch das Erzählgeschehen nicht nur von Essays unterbrochen wird, sondern auch das Bewusstwerden der Literatur ihrer selbst als Ende der Unschuld ankündigt wird. Anders gesagt: Die Theorie vibriert feste Grenzüberzeugungen, die die Personen vertreten, die Sicherheit von kulturellen Semantiken und führt dadurch zur Kritik, zur *Skepsis*: „Im Moment, in dem die Unterscheidung Medium/Form bezeichnet werden kann, fallen massiv Naivitätsverluste an.“⁸⁸

Das Theoretische findet im Werk eine multiple Anwendung, nämlich als Kommentar, als Bericht, als Essay. Die Atmosphäre des Werkes ist der Reflexionspathos der Theorie. Musil integriert bewusst den Essay in seine Erzählung als „neue Erzähltechnik“⁸⁹. Die Theorie pluralisiert die Poiesis des Werkes und macht es zu einem polykontexturalen, indem sie das sinnlich scheinbar Evidente negiert⁹⁰, durch die Abstraktion, die Distanz. Die Fernsicht der Theorie ist nämlich eine distanzierte Beobachtung. Es geht um „die laufende Bereitschaft zur Negation des sinnlich scheinbar Evidenten.“⁹¹ Stattdessen bietet sie begriffliche Genauigkeit und Klarheit. Die Poiesis bietet also sinnliche Evidenz, die Theorie begriffliche Evidenz in sprachlicher Präzision. Die Theorie versucht die rhetorischen Mittel zu instruieren, denn sie kommt gerade aus der Unvollständigkeit der Sprache.

⁸⁸ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.170.

⁸⁹ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S.585.

⁹⁰ Vgl. Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.14.

⁹¹ Ebd., S.14.

Man kann folglich sagen, dass die Differenz Theorie und Poiesis völlig kompatibel mit der Exaktheitsutopie Musils ist. Auch die Mystik der Geschwistergespräche ist ein theoretisches Arrangement von Beobachtungen. Folgende Notiz Musils soll das veranschaulichen:

Ich weiß, dass die Theorie gar nicht grau ist, sondern für jede Kunst die weiten Perspektiven der Freiheit bedeutet. Sie ist die Landkarte für den Wanderer der Kunst, die alle Wege und Möglichkeiten zeigt, und was zwingende Notwendigkeit zu sein schien, als einen zufälligen Weg unter hundert anderen entlarvt. Die Theorie ist es, die den Mut zu Kolumbusfahrten gibt und jeden Schritt zu einem Akt freier Wahl macht. Warum das Misstrauen gegen die Theorie? Sie muß gar nicht stimmen, um große Werke zu inspirieren. Fast alle großen Entdeckungen der Menschheit gingen von einer falschen Hypothese aus. Auch ist eine Theorie sehr leicht zu beseitigen, wenn sie nicht mehr funktioniert. Aber die praktischen Erfahrungen des Zufalls verammen wie schwere, undurchsichtige Wände den Weg. Noch nie ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie. Damit will ich nicht gesagt haben, dass der Künstler unbedingt 'gelehrt' sein muß, und ich kenne auch die allgemeine (allzu allgemeine!) Ansicht vom Werte des 'unbewussten Schaffens'. Doch kommt es darauf an, auf welchem Bewusstseinsniveau des Geistes einer 'unbewusst' schafft [...].⁹²

Die Dominanz des Theoretischen im Musils Werk wird zur Praxis bzw. zu seiner Poiesis, sodass man in bekannt plakativer Formulierung sagen kann, dass bei Musil Folgendes gilt: „*Theorie ist selbst eine Praxis*.“⁹³ Theorie hat bei Musil eine essayistische Form. Der Einsatz des Essayistischen ist ein Ersatz für die Metaphysik, für die transzendente Wahrheit und nimmt die Potenz der Doxa: „Theorien sind, seitdem die Gesellschaft in diesem Sinne modern geworden ist, (komplexe) Äußerungen, die als Handlungen in einem sehr genauen Sinne *begriffen* werden. Sie sind selbst *doxai*.“⁹⁴ Musils Genauigkeit im Essay bzw. perfekte Immanenz in der Sprache ist die höchste Form der Poesie und als solche kommt ein alter Topos der aristotelischen Theorie als höchste Form der Praxis zum Ausdruck. Luhmann hat einmal ausgesprochen, „dass er sich vorstellen könne,

⁹² Musil, Robert: *Essays und Reden. Kritik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S.1137.

⁹³ Peter Fuchs: *Die Skepsis der Systeme. Zur Unterscheidung von Theorie und Praxis*, S.67.

⁹⁴ Ebd.

Theorie in ihrer Abschlussform wäre ein Lehrgedicht.“⁹⁵ Der Essay ist die Lebensform der Möglichkeitsmenschen, nicht nur eine Gattung. Wir lesen diesbezüglich folgende Bemerkung im Roman:

Die Dialektik, die Genügsamkeit des theoretischen Menschen betrachtet N(ietzsche) als Zeichen des Niedergangs, (...). hier trennt sich Anders (d.i. Ulrich) von N. denn er schwärmt für den theoretischen Menschen. Man kommt ja auch sonst zu einer blöden Lebensidolatrie; aber Anders kommt auf den Sand mit seiner schließlichen Ataraxie des theoretischen Menschen. (MoE, S.1779)

Musils Werk praktiziert die Differenz von narrativem Roman und essayistischem Roman, von Literatur und Leben⁹⁶, von „Denkgewohnheit und Lebenshaltung“ (MoE, S.246). Der Essay ist das Lebensprojekt des Möglichkeitssinns, das den Weg der Introspektion bahnt: „Das Vergnügen, einen Essay zu schreiben, besteht vielleicht darin, dass man auf versteckten Wegen zu sich selbst gelangt (zu diesem *Ich*, das ein alter Bekannter ist, dem man nie nahe genug kommt).“⁹⁷

Der Stil des Essays und seine Integration in den Roman ist die Präsenz der theoretischen Reflexion. Hier liegt auch das Prinzip der Variation im Musils Text.⁹⁸ Der Essay ist Experiment, Spiel, Unsicherheit, Ironie, Unfertigkeit, Perspektivität:

Ich kenne in der Tat nur Teilantworten oder Antworten, die nur zum Teil befriedigen. Aber gerade in diesem Mangel, der ungeachtet allen Bemühens, ihn zu beheben, bestehen bleibt, erkenne ich die Notwendigkeit, dass einer einmal nicht in fertiger Überzeugung der Sache

⁹⁵ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.8.

⁹⁶ Walther Petry spricht im Falle Musils von einem figurierten Essay. Jacques Bouveresse: Genauigkeit und Leidenschaft, in: *Musil-Forum*, Bd. 29, S.1-56, hier S.12.

⁹⁷ Starobinski, Jean: Die Ethik des Essays. Ein Gespräch, in: *Neue Rundschau*, 98, 1987, S.5-22, hier: S.5f.

⁹⁸ Andere Interpreten sehen den Essay als ein Krisensymptom der Moderne, weil dabei das kulturelle Gedächtnis überläuft. Der Essay wird in diesem Fall mit dem Aufschwung des Zeitschriften- und Zeitungswesens verbunden. Vgl. Müller-Frank, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment: Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin: Akademie-Verlag 1995, S.281.

entspricht, sondern aus der unverhohlenen Hilflosigkeit heraus, in der wir uns trotz aller Phrasen ihr gegenüber befinden. [...] ⁹⁹

Dieser Ansatz rechtfertigt die Aufhebung von dogmatischen Wirklichkeiten sowohl auf der Theorieseite als auch auf der Poesieseite. Essay bedeutet Versuch, in dem die Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit geäußert wird, sodass Musil formuliert: „Für mich knüpfen sich an das Wort Essay Ethik und Ästhetik.“¹⁰⁰ Das Schema der Unterscheidung Theorie und Praxis bricht jede Gewissheit, indem sie zwischen jedem kontingent anfallenden Aufbau von Strukturen und der dabei anfallenden Destruktion oszilliert. Mit dem essayistischen Stil verbindet sich das Wahrscheinliche der Musilschen Literatur, das eben diese theoriegeleitete Hypothese im Ereignis der Bedingung ‘wenn ... , dann’ ist, auf der die Operation des Werkes aufgebaut wird. Das ‘wenn ... dann’ ist die sprachliche Struktur der Einheit der beiden Seiten der Wirklichkeit und der Möglichkeit. Es ist das Gesetz der erzählenden Form des Musilschen Werkes. Theorie und Poiesis werden verwendet, um Zielhypothesen zu äußern, d.h. empirische Veränderungen zu behaupten, doch das wird in der Rhetorik von Versprechungen formuliert. Bei der Theorie stützt man sich auf Hypothesen, die mit der Poiesis verglichen werden und darin eine Bestätigung finden. Auf eine Formel gebracht: Das Schema substituiert den unmarked state in der Form der Hypothese.¹⁰¹

⁹⁹ Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Bd. 8, S.1918.

¹⁰⁰ Ebd., S.1334.

¹⁰¹ „Bescheinigt man dem modernen Roman (Mann, Musil, Proust usw.), er besitze eine „Reflexionsschärfe, die man manchem Philosophen gönnen möchte“ (Gehlen), so ist dieses Urteil insofern schief, als Reflexion und semantische Überdehnung des Dargestellten in solchen Romanen in die Zurückweisung der Denkansprüche münden, ja narrativ in die stillschweigende Rehabilitierung der stummen Materialität und Präsenz gänzlich anderer (etwa missverständlich ‘körperlich’ zu nennender) Situationen („der andere Zustand“ z.B. bei Musil) umschlagen.“ Pfeiffer, Ludwig: Dimensionen der ‘Literatur’. Ein spekulativer Versuch, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.730-760, hier S.735.

Die Theorie¹⁰² ist da, um die Funktionen von soziokulturellen Ordnungen aufzuzeigen und ebenso die Position des Menschen in dieser funktionalen Gliederung in der Austauschbarkeit der Rollen zu verorten. Das Werk lässt somit alle möglichen Sinnofferten zu, als auch alle möglichen Präsentationen, also auch den Gegensinn, den Ausschluss von anderen Präsentationen. Das ist eine nachzeichnende Folge der funktionalen Differenzierung der Moderne. Die Erzählung wird zu einer Vorführung von uni-versalen Optionen in einer Synthese von äquivalent besetzten Textstellen. Diese Optionen sind Projektionen von Sinn in der Oberfläche. Dadurch werden Formen abgewonnen: „als Epiphanien eines bestimmten (und sofort wieder auflösbaren) Sinns.“¹⁰³ Das macht das Werk zu einer Sinnverkettung, zu einer Verknüpfung von Sichten (Projektionen) in der Zeit durch die Zeit. Anders gewendet: Theoretische und poetische Formen sind Kippfiguren, eine Form rutscht oder kippt in eine andere. Das bedeutet dann, dass es kein Dahinter des Sinns gibt. Es gibt Formen in der Oberfläche, die - wie schon bemerkt - erscheinen und zerfallen. Es geht um Oberfläche, denn das Werk operiert auf der Innenseite der Form. Insofern ist jede Operation des Werkes jederzeit dauernde und akute Gegenwart. Jedes Kreuzen der Seite führt nicht in einen freigelassenen Raum, sondern auf eine weitere Innenseite der Sprache im geschlossenen Raum des Werkes. So werden gleiche Motive, gleiche Themen wiederholt also austauschbar in einer Simultanappäsentation von aktualisierbarer Selektion und dem Horizont der Nicht-Auswahl. Dadurch bekommt das Werk innere Perfektion und universale Inhärenz.

¹⁰² Nur in Parenthese: Zur Theorie im antiken Sinne gehört die Muße und eine moralfreie Moral, was völlig kompatibel mit Ulrichs Nichtstueri und seinem Postulat der Ethik (die Moral selbst ist unmoralische) ist.

¹⁰³ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.77.

6. Die Differenz von Medium und Form

Während die Differenz System/Umwelt eine extreme Unterscheidung des Werks ist, ist die Differenz Medium/Form¹⁰⁴ die interne und einzig im literarischen System überhaupt vorkommende Unterscheidung, *als „entfaltete Selbstreferenz und zwar zeitlich entfaltete Selbstreferenz.“*¹⁰⁵ Im Unterschied zu Benjamin, der im Verhältnis von Medium und Form eine Steigerung sieht,¹⁰⁶ markiert und grenzt das Werk - aus Luhmanns Gesichtspunkt - durch die Differenz Medium (Ereignis) / Form (Struktur) seinen eigenen Raum ab, in dem es mit seinen Unterscheidungen operiert und seine eigenen Formen bestimmt. In der epischen Breite der Zeichen in Musils Werk lässt sich unschwer folgende These Luhmanns konstatieren:

natürlich limitieren Medien das, was man mit ihnen anfangen kann. Sie schließen, da sie ja ihrerseits aus Elementen bestehen, Beliebigkeit aus. Aber das Arsenal ihrer Möglichkeiten bleibt im Normalfalle groß genug, um nicht auf wenige Formen festgelegt zu sein, denn das würde schließlich die Unterscheidung kollabieren.¹⁰⁷

Musil betrachtet eben diese Limitierung der Sprache als „Rettung aus dem Meere der Unendlichkeit. [...] (als) uralte(n) Zauber, [...]“. (MoE, S.1088) Das Werk ist somit Resultat einer interpunktierten Zeichenverteilung in der Zeit.

Zeichen dienen als *Medium*, das Möglichkeiten besitzt, um eine Reihe von Formen zu prozessieren, die das Medium erkennen lässt.¹⁰⁸ Das ist möglich

¹⁰⁴ Die Medium/Form-Unterscheidung hat Luhmann aus der Ding/Medium-Differenz von Fritz Heider abgezogen und für eigene Theoriezwecke präpariert.

¹⁰⁵ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1, S.61.

¹⁰⁶ Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.464.

¹⁰⁷ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.170.

¹⁰⁸ Der sprachliche Bereich „[...] ist begrenzt und unendlich zugleich; begrenzt, weil alles, was wir sagen, eine *Beschreibung* ist, und unendlich, weil jede *Beschreibung* in uns selbst die Basis für neue Orientierungsinteraktionen und folglich neue *Beschreibungen* konstituiert.“ Maturana,

zumal die Zeichen autorefentiell sind, d.h. auf sich selbst verweisen und nicht auf Gegenstände außerhalb des Werkes.¹⁰⁹ Die Zeichen der Erzählung verweisen auf Welt, die aber auf das Werk zurückverweisen, sodass die Zeichen isoliert¹¹⁰, d.h. unabhängig von der gegenständlichen und ereignishaften Umwelt sind: „Welt ist somit als Sinnkorrelat zu begreifen, als Weltillusion gleichsam, die dem Undsowweiter aller sinnhaften Verweisungen mit Einschluß ihres Zurückführens auf sich selbst einen aktuell nie vollziehbaren Abschluß gibt.“¹¹¹ Dass das Zeichen auf nichts verweist, ist auch Musils Anmerkung. In seinen 1925 verfassten *Ansätzen zu neuer Ästhetik* wird die Isolation des Zeichens als Prinzip der Literatur betrachtet: „je eindrucksärmer ein der Wahrnehmung dargebotenes Material ist, desto deutlicher die darin enthaltenen Beziehungen.“¹¹²

Akzeptiert man diese Voraussetzung, lässt sich das Werk als Möglichkeit des Experimentierens mit den Zeichen begreifen, und zwar nicht nur im Medium der Sprache, sondern auch in allen Ereignissen des Lebens als „chemische Verbindungsmöglichkeiten“ (MoE, S.251), die *autopoietisch* bearbeitet werden. Die Autopoiesis des Werkes ist die ereignishaft Verkettung von sprachlichen Zeichen in der Ordnung des Experiments. Die

Humberto R.: *Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie, Wiesbaden: Vieweg/Braunschweig, 1982, S.53.

¹⁰⁹ Die Semantik der literarischen Zeichen ist also unabhängig von ihrem Verweis auf die Objektwelt. Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 1, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S.19. Das bedeutet nicht, dass Zeichen referenzlos im Sinne Roland Barthes sind. Bei Luhmann wird die klassische Unterscheidung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem beibehalten. Diese Behauptung erinnert uns an Baudrillands Simulation: „dass alle Zeichen von nun an miteinander austauschbar sind, ohne gegen das Wirkliche ausgetauscht werden zu können. Tatsächlich werden Zeichen nur unter der Bedingung ausgetauscht, dass sie nicht länger gegen das Wirkliche austauschbar sind.“ Hier zit. in: Schulte-Sasse, Jochen: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur: Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte, in: *Materialität der Kommunikation*, S.429-453, hier S.441.

¹¹⁰ Das mag Saussures Arbitrarität sein.

¹¹¹ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S.62. Die Semantik der literarischen Zeichen ist unabhängig von ihrem Verweis auf die empirische Welt.

¹¹² Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S.1139.

Potenz und die Disposition von Zeichen sind Kennzeichen des Experiments mit der Sprache. So sind die Experimente Musils eine sinnproduzierende Analogie, aber in der Negation des Sinns¹¹³ einer konventionellen Semantik, oder anders in der Verwirrung von Zeichen, die durch das 'wie' die eigentliche Bedeutung mit einer uneigentlichen verbindet. Hier liegt die Grundlage der Bezeichnung des Werkes als eine Abfolge von Metaphern, deren Sinn als metonymische Negation von Sinneffekten ist, die in ihrem Überschuss eine Kontingenz der sprachlichen Identität bewirken¹¹⁴ oder anders gewendet, man erkennt, wie die Form die Kontingenz des Mediums zu tragen vermag.

Nicht nur Worte, sondern die ganze Welt wird zum Zeichenvorrat umgebildet. Die Welt wird „mit einem 'Laboratorium', (mit) einer 'Experimentalgemeinschaft'“ (MoE, S.1414) verglichen, was die Wahlmöglichkeiten immer größer macht. So ist die Welt als etwas Unbewegtes, sie ist da als etwas, deren Einheit unerreichbar ist, doch „man ist erstaunt über die fortwährende Unruhe der Dinge.“ (MoE, S.1743) Das ermöglicht die Konstitution eines imaginären Raumes, der unmarked state tritt in diesen Raum ein, hinter dessen Rahmen¹¹⁵ die Welt des Werkes sich

¹¹³ „Jeder Anlauf zur Negation von Sinn überhaupt würde also Sinn wieder voraussetzen, würde in der Welt stattfinden müssen. Sinn ist also eine unnegierbare, eine differenzlose Kategorie. [...] Sinnlosigkeit ist ein Spezialphänomen, es ist überhaupt nur im Bereich der Zeichen möglich und besteht in einer Verwirrung von Zeichen.“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.96 Die Sinnlosigkeit als Verwirrung der Zeichen findet sich bei Freud in seinem Begriff des Witzes: „Der Unsinn, der im Gedankenwitz stehengeblieben ist, erwirbt sekundär die Funktion, unsere Aufmerksamkeit durch Verblüffung zu spannen, er dient als Verstärkungsmittel für die Wirkung des Witzes.“ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, In: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. 6, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1961, S.155, Anm.1.

¹¹⁴ „Es ist nicht so, dass es einfach zwei Bedeutungen gäbe, eine buchstäbliche und eine figurative, und dass wir nur zu entscheiden hätten, welche von beiden Bedeutungen in dieser Situation richtig wäre. [...] Rhetorik ist die radikale Suspendierung der Logik und eröffnet schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verwirrung.“ Paul de Man, *Semiologie und Rhetorik*, in: *Allegorie des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S.31-51, hier: S.39f.

¹¹⁵ „Jedes Kunstwerk bringt den *Rahmen* mit auf die Welt, muss die Kunst *merken* lassen“. A.W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 3, Stuttgart: Kohlhammer 1965, S.59.

entwickelt. Zeichen werden ein-geteilt, zerlegt und wieder in der wiederholbaren Sequenzierung von sprachlichen Operationen verknüpft. „Hierbei kommt die Fremdreferenz der Zeichen ins Spiel, deren Rolle sich jedoch auf die ‘Überprüfung’ der Korrektheit der Zerlegung beschränkt und in die operative Bestimmung der Form nicht eingreift: [...].“¹¹⁶ Es werden Zeichen er-zählt¹¹⁷, die die Welt ausschließen, und sich doch in der Welt befinden. Dieses Paradox lässt sich durch das Theorem begründet, dass die Welt nach Luhmann eine differenzlose Kategorie ist, eine Einheit, auf die sich alle möglichen Formen gründen. Insofern ist nicht nur die Welt Grund und Richtung aller Sinnbildung, sondern auch die im Werk auftretenden Figuren sind welthaftig und welthaltig. Welt erscheint in der Form des Zeichens: „Als Welt kann man jetzt nur noch das bezeichnen(!), was durch die Form des Zeichens gespalten wird.“¹¹⁸ Die Paradoxie der Erzählung ist, dass sie die Außenseite, die Welt zur Innenseite transformiert. Die Welt ist nicht mehr wie in der vormodernen Kunst das Objekt der Literatur, sondern ihr Medium, sie ist nach Luhmann Weltkunst.¹¹⁹ Es geht nämlich um die Bewusstmachung des Verlustes der Welteinheit: „Man kann sie (die Welt) nicht als Objekt, sondern als

¹¹⁶ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S.114. Die Semantik der literarischen Zeichen ist unabhängig von ihrem Verweis auf die empirische Welt.

¹¹⁷ Dass der Text erzählt, ist in Parallele zu sehen mit der Position Ulrichs am Fenster, indem er die Welt zählend zu beobachten versucht. Wir kommen darauf zurück.

¹¹⁸ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form* 1993, S.60. Das Ausrufezeichen steht da, um das Paradox der Literatur zu unterstreichen, nämlich Welt in deren Auflösung doch noch bezeichnen zu können.

¹¹⁹ Weltkunst heißt bei Luhmann nicht: „eine Kunst, die die Welt auf überlegene Weise repräsentiert, sondern eine Kunst, die die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet und dabei auf Unterscheidungen achtet, von denen abhängt, was gesehen und was nicht gesehen werden kann. Nur so kann für Funktionalität das Recht zu eigener Objektivität reklamiert werden und nur so kann der realen Realität des Üblichen eine andere Realität gegenübergestellt werden.“ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.40.

Medium, dem Form in den selbstgesetzten Formen (Konstruktionen) der Kunst gegeben wird.“¹²⁰

Das Experimentieren mit den Zeichen bzw. mit der Welt wird durch die Überfülle der im Roman auftretenden Vergleiche verstärkt. Eine häufig verwendete Vergleichsform fußt auf der Kombination der Vergleichspartikel ‘als ob’ mit einem Potentialis oder Irrealis, wobei es um die Unterscheidung von wirklichem Geschehen und fiktivem Geschehen geht:

‘Ich will nicht sprechen, du bist mir widerwärtig!!’ antwortete Clarisse, plötzlich wieder in vollem Besitz ihrer Stimmittel und diese so zielbewusst ausnützend, als fiele eine schwere Porzellanschüssel genau zwischen ihren und Walters Füßen zur Erde. Walter trat einen Schritt zurück und sah sie überrascht an. (MoE, S.609)

Die Szene bekommt eine Ereignishaftigkeit eben und nur durch den Vergleich, den die Grenze zwischen Wirklichem und Fiktivem kreuzt und eine Potenzierung der Situation bewirkt. Die Figur ‘als ob’ ist somit eine Idealisierung,¹²¹ in der Notwendigkeit und Kontingenz, Wirklichkeit und Möglichkeit im Modus des Zufalls eins sind. Der Figur werden Motive untergeschoben, es wird so getan, als ob es sich um ihre tatsächlichen originären Motive handle. Es geht um die Gegenüberstellung von zwei Perspektiven, um die „Vertauschbarkeit der Standorte“.¹²² Durch ‘als’ ob kann die Figur die Rolle eines anderen d.i. einer realen Person emphatisch übernehmen bzw. reißen. Andere Wort-Barren für Unterscheidungen in der Form des Vergleichs, die im Werk häufig anzutreffen sind, sind das Verb ‘gleichen’ und das Wort ‘sozusagen’.

¹²⁰ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S.30.

¹²¹ Vgl. Schütz. Hier zit. in: Wittenbecher, Iris: *Verstehen ohne zu verstehen. Soziologische Systemtheorie und Hermeneutik in vergleichender Differenz*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999, S.102.

¹²² Nach Schütz. Hier zit. in: ebd., S.103.

Das Spiel mit dem Zeichen¹²³ wird zum Spiel mit der Welt, und das obwohl oder besser gesagt, weil man weiß, dass die Welt die andere Seite ist. Dadurch bekommt das Zeichen eine Selbstevidenz, was völlig kompatibel mit Luhmanns autopoietischem Begriff ist. Mit anderen Worten: Es geht nicht einfach um eine artikulatorische Veränderung der Sprache, sondern um eine Variante der Signifikate.

Die Sprache der Literatur ist die Sprache der Welt, d.h. die *Form* der Welt in Zeichenverwendung:

Form ist demnach ein Einschnitt, eine Verletzung eines unbestimmten Bereichs von Möglichkeiten durch eine Unterscheidung, eine Transformation unbestimmbarer in bestimmbare Komplexität. Was vorlag, bleibt dabei erhalten, es nimmt nur Form an. Es entsteht (...) eine Innenseite und eine Außenseite. Und *beides* ist *die Form*. Und *beides* heißt: die Welt als Differenz. (...) Form besitzt die Fähigkeit, das durch sie Unterschiedene lebendig zu machen, und zwar nach beiden Seiten.¹²⁴

Sprache ist ein mediales Substrat. Sie ist der gemeinsame Nenner der Welt des Werks mit der äußeren Welt (denn sonst wie könnte das Werk Welt in der Welt erscheinen lassen), sie ist somit der Auslöser für Wahrnehmung und Beobachten des Werkes: „Was (aber) garantiert, wenn nicht die Welt, die Haltbarkeit der Sprache?“¹²⁵ Sprache ist bei Luhmann die Repräsentation der Sinnförmigkeit von Welt, die strukturelle Kopplung zwischen Kommunikation und Bewusstsein.

Unter diesem Aspekt verwenden Leben und Kunst Zeichen jedoch in differenter Form. Diese Differenz spielt eine entscheidende Rolle bei Musil. Im Werk wird behauptet, man lebt in der Allegorie, „wo alles mehr

¹²³ „Die Sprache spielt nur mit sich selbst. Ihre reine Form ist das Schwatzen. Wenn man ihren inneren Möglichkeiten gehorcht, und nur so, erzeugt man große Gedanken. Aber offenbar scheint diese selbstreferentielle Geschlossenheit der Sprache davon abzuhängen, dass die Teilnehmer dies nicht durchschauen und gerade nicht nur schwatzen, sondern Bestimmtes sagen wollen.“ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 1, S.994f.

¹²⁴ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.10.

¹²⁵ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd.1, S.104f.

bedeutet, als ihm redlich zukommt“ (MoE, S.407), die Kunst dagegen reproduziert sich in der Form des Symbols, wo es keine Überdetermination der Fremdreferenz gibt: „[...] das ist offenkundig schon zuviel geworden und bewährt sich nicht mehr; [...].“ (MoE, S.359) Man gibt den Geschehnissen Bedeutung, ohne zu wissen, ob sie wirklich geschehen sind, sodass die Bestimmungen eine „Fabel“ (MoE, S.364) bilden, die das Leben leitet und verführt.¹²⁶ Daher erklärt sich der Vorschlag Ulrichs zu Diotima die Zeichen der Kunst ins Leben einzugliedern und „einander zu lieben, als ob Sie und ich Figuren eines Dichters wären“. (MoE, S.573) Dieses viel zitierte Zitat ist im Rahmen dieser Untersuchung als die Grundlage der Gleichstellung von Ethik und Ästhetik anzusehen.¹²⁷

Das Werk als Zwei-Seiten-Form ist nicht das Hinzufügen von etwas in einer Welt, sondern der Wechsel, das *Kreuzen* der Beobachtungsebene. Luhmanns Form ist die Simultaneität von Selbst- und Fremdreferenz. Die Form (Werk) der Form (Welt) ist ein Paradox. „Es geht um die Identität einer Differenz, um eine Unterscheidung, die sich selber in sich selber unterscheidet.“¹²⁸ Die Identität der Zeichen ist ein Produkt der Differenzierung.¹²⁹ Damit wird aber nicht von einer Dynamik der Zeichen, sondern vielmehr von einer Dynamik der Systembildung behauptet.

¹²⁶ Und an anderer Stelle noch expliziter: Dieser Zeit wird ein „Hang zur Allegorie“ (MoE, S.404) bescheinigt.

¹²⁷ Dieses Postulat lässt sich mit dem Postulat der alten Griechen parallelisieren, das nach Michel Foucault in der „Konstitution einer Ethik als eine Ästhetik der Existenz“ bestand. Hier zit. in: Eickelpasch, Rolf/Nassehi, Armin (Hg.): *Utopie und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S.153.

¹²⁸ Luhmann Niklas: Die Paradoxie der Form, in: Baecker (Hg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.197-212, hier S.201.

¹²⁹ Während sich die Dekonstruktion für die Form des Zeichens und des Bezeichnens interessiert, interessiert sich die Systemtheorie für die Form, insofern sie durch die Unterscheidung die Welt resultiert. Vgl. dazu ausführlicher: Nassehi, Armin: Differend, Differance und Distinction. Zur Differenz der Differenzen bei Lyotard, Derrida und in der Formenlogik, in: Berg, de Heng/Prangel, Matthias (Hg.): *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*, Tübingen/Basel: Francke Verlag 1995, S.37-60.

Jede Form ist Einschnitt in die Welt, eine „Verletzung“ nach Luhmann¹³⁰, ein „Zerreissen“ der einen Welt nach Musil. (vgl. MoE, S.762) Von hier aus bietet sich ein Ansatz für das Verstehen des literarischen Werkes überhaupt an, das in der Differenz der Welt als Realität und als Fiktionalität, in der Barre zwischen realen bzw. vertrauten Ordnungswirklichkeiten und fiktionalen bzw. überraschenden Ordnungsmöglichkeiten steht. Um Luhmann zu zitieren:

Indem der realen Realität eine fiktionale gegenübergestellt wird, erzeugt die Kunst auf beiden Seiten ihrer Form einen Zustand, der vorher nicht da war oder jedenfalls nicht beobachtet werden konnte. Die reale Realität wird zum normalen Alltag, zum Bereich der vertrauten Erwartungen. Die fiktionale Realität wird zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnenden) Ordnungsmöglichkeiten.¹³¹

Form ist der Raum, der durch die beiden Seiten der Unterscheidung aufgespannt wird. Man beobachtet das Gewinnen von Form, das Einsetzen von Markierungen in einem Raum, wo schon vieles geschieht und in einer Zeit, die läuft. Damit korrespondiert nun die folgende Passage aus Musils Roman:

Hunderte von menschlichen Ordnungen sind gekommen und gegangen; von den Göttern bis zu den Nadeln des Schmucks, und von der Psychologie bis zum Grammophon jede dunkle Einheit, jede ein dunkler Glaube, die letzte, die aufsteigende zu sein, und jede nach einigen hundert oder tausend Jahren geheimnisvoll zusammensinkend und zu Schutt und Bauplatz vergehend: Was ist dies andres als ein Herausklettern aus dem Nichts, jedes Mal nach einer anderen Seite versucht? Was ist alles, was wir tun, andres als eine nervöse Angst, nichts zu sein (.) (MoE, S.1745)

Das Werk als Form mit zwei Seiten markiert die Welt als Differenz mit zwei Seiten: Welt als Sprache und Welt als Bild. Wörter und Bilder, in denen sich Realität und Imagination ineinander schieben, bedürfen einer autopoietischen Präsenz. Das Werk ist eben die Differenz von Bild und

¹³⁰ Hier zit. aus: Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, S.198.

¹³¹ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.13.

Wort. Im Bild ist zu sehen, was geschrieben steht. In diesem Fall ist die Sprache Medium für die Evozierung des Bildes als Wahrnehmung: „Durch solche Staffeln lassen sich die Hinsichten vermehren, in denen man die Grenze zwischen Wahrnehmung und Kommunikation überqueren kann.“¹³² Aber auch hier geht es um die Selbstreferenz der Sprache: „Das Selbst transzendiert die Selbstreferenz, um sie in sich aufnehmen zu können.“¹³³ Das Bild ist nicht nur ein anderer, paralleler Raum, sondern auch eine Analogie der narrativen Kontinuität. Die Analogie hat bei Musil einen intrinsischen Sinn. Es geht nicht einfach um ein Denken über seine Analogie zur Wahrnehmung, sondern um ein Denken, das analogisch und nicht logisch ist. Die Analogie des ‘Als-ob’ oder des ‘wie’ impliziert die Unerschöpflichkeit des Wahrnehmbaren, woran sich der Text adaptiv anpasst. Wenn man vom Analogischen spricht, dann bezieht man sich auf die Autopoiesis, auf das Unvorhersagbare sowohl der Denk- als auch der Schreibautopoiesis. Die Analogie ist Analogie im Sinne der strukturellen Kopplung von Denken und Schreiben in der Sprache. Das Werk operiert auf der Innenseite, auf der Sprache, hält aber die Welt als Bild bzw. als Wahrnehmung in der Außenseite lebendig und das dank der Form der Schrift, die beiden Seiten, die sie separiert, enthält. Aufschlussreich ist folgende Bemerkung Musils:

Form schließt aus, indem sie sich schließt [...]. Sie schließt versuchte Formteile aus, oft mit Verlust; sie schließt Gedanken (Einfälle) aus, die sich nicht ‘unterbringen’ lassen. Damit ist auch gesagt, dass Form etwas wie Zufall, wie Schicksal ist. Es hängt mit dem Überraschenden des Formeinfallens zusammen. Es gibt ihm das Glück einer Entscheidung [...].¹³⁴

¹³² Schwanitz, Dietrich: Zur wechselseitigen Beobachtung von Systemtheorie und Dekonstruktion, in: *Differenzen*, Berg, de Heng/Prangel, Matthias (Hg.): *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*, S.113-130, hier S.127.

¹³³ Luhmann, Niklas. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S.605.

¹³⁴ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S.974.

Und Entscheiden heißt Unterscheiden und Formen bilden. Mit Luhmann müssen „Formzwang“ und „Beobachtungsanweisung“ als konstitutive Elemente betrachtet werden.¹³⁵ Das, was erzählt wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was auf der anderen Seite geschieht. Es geht um eine Kopräsenz durch die Partikel ‘vergleichsweise’. Im Roman heißt es:

Denn die Dinge hingen von ihrem Gefühl ab. Oder vielmehr, es war da eine fortwährende Aktivität des Ich und der Dinge, die aufeinander eindringen und einander nachgaben, als ob sie sich auf den zwei verschiedenen Seiten der gleichen elastischen Membran befänden. (MoE, S.1748f.)

Das, was aber als Einheit der Welt in Sprache und Bild vorausgesetzt wird, bleibt unsichtbar. Es kann nur inszeniert werden im Programm des Scheiterns: „Form spielt mit Form, aber das Spiel bleibt formal. Es erreicht nie die ‘Materie’, es dient nie als Zeichen für etwas anderes.“¹³⁶ Um noch mal zu wiederholen: Die Einheit der Welt findet sich nirgendwo im Bild, nirgendwo in den Ereignissen der Erzählung.

Welt muss dann verstanden werden als die in allen Unterscheidungen vorausgesetzte Einheit, als das Nichtschematische der Schemata oder auch als der blinde Fleck aller Beobachtungen, also das, was man nicht sehen kann, wenn man das, was man beobachtet, mit Hilfe einer bestimmten Unterscheidung bezeichnet.¹³⁷

So wird die Einheit der Welt als Wirklichkeit und Möglichkeit der blinde Fleck des Werkes. Sie verschiebt sich im Werk selbst. „Es geht immer um Verschiebung des Unsichtbaren, aber nicht um ein Sichtbarmachen oder Präsentieren des an sich Unsichtbaren.“¹³⁸ Die Welt ist sichtbar als Differenz, unsichtbar als Einheit. Sie unterscheidet sich im Werk um

¹³⁵ Vgl. Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.26.

¹³⁶ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.190.

¹³⁷ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.20.

¹³⁸ Ebd., S.58.

beobachtet zu werden. Die Welt wird zu einem weißen Blatt, der mit blinden Flecks erfüllt wird:

Es ist nicht ein Objekt, das man bezeichnen könnte, sondern es ist ein Kontext, ein leerer Raum, ein ungeschriebenes Blatt, ein Zustand, den man ausfüllen soll und den man nicht zu fassen bekommt, der aber Spielraum gibt, für die eine oder die andere Formung in der Welt. Es ist also immer ein Hintergrundbegriff.¹³⁹

Halten wir fest: Die Welt ist nicht ein Gegenüber des Werkes oder etwas Geheimnisvolles, sondern unbeobachtbar, also nicht als Einheit zu beobachten, nicht als Abschlussformel, als letzte Sinngebung. Das Werk ist demnach eine Metapher, indem es mit seiner eigenen Perspektive die Welt beobachtet. Es ist auch in seiner Autopoiesis eine Metonymie der Unbeobachtbarkeit der Welt. Diese bleibt in Bezug auf den *Mann ohne Eigenschaften* der ungeschriebene, der implizierte Kontext im Namen des *anderen Zustands*. Das Werk als Intelligenz des Nicht-Wissens¹⁴⁰ inszeniert Formen der Welt, Formen, die den unmarked state zurück in den marked state bringen, aber es weiß, dass es unmöglich ist, die Welt in eine Form zu bringen. Es geht also nicht um den Versuch, Zugang zur Welt zu finden, sondern die Unmittelbarkeit des Zugangs reflexiv zu brechen. Daher ist die moderne Literatur nicht Repräsentation, sondern Konstruktion von Welt. Als Projektion einer Welt oder als eine andere Welt gewinnt das Werk definitiven, autonomen Status und wird zum System. Deswegen nennt Luhmann - wie schon gesagt - die moderne Kunst *Weltkunst* in Differenz zur vormodernen Objektkunst, die sich auf die Imitation der vorhandenen Welt beschränkte. Weltkunst ist in der Systemtheorie infinites Durchspielen von möglichen Weltformen, die aber das Werk als Beobachter in eine Ausweglosigkeit führen:

¹³⁹ Ebd., S.52.

¹⁴⁰ Vgl. Baecker, Dirk: *Wozu Systeme?*, S.13.

Der Beobachter gewinnt Distanz. Er gewinnt die versprochenen neuen Möglichkeiten des Sehens. Aber er kann in dem Formenspiel, das er beobachtet, weder die Welt noch sich selbst wieder finden: oder dies nur mit Hilfe weiterer Unterscheidungen, mit denen sich das Problem der Lösung eines unlösbaren Problems verschiebt.¹⁴¹

Das Resultat dieser Betrachtungen ist die hohe Dichte von Gleichnissen¹⁴², wo sich die zwei Seiten der Bezeichnung Sprache und Leben bzw. Welt auf der Innenseite des Romans befinden. Das Gleichnis ist die formale Kopplung von Selbst- und Fremdreferenz, ist der Isomorphismus von phonetischem Signifikant und materiellem Signifikat, es steht also in proportionaler Analogie. Für Musil ist die Form der Analogie ein „schwebendes Gleichgewicht“ (MoE, S.1645), eine Ähnlichkeit im Sinne der analogie entis von Aristoteles. Das Gleichnis ist ein sprachlicher *Zugriff*, der Knappheit erzeugt, indem er das, was er schafft, die Differenz zwischen Kunst und Welt, beseitigen will. Das Gleichnis schafft also einen Vergleich, den das Werk als die andere Seite eigentlich aufheben will. Es ist eine Autologie, in jenem Sinne dass es seine beiden Seiten gleich stellt, nämlich das, was für das Werk gilt, gilt auch für das Leben. Gleichnis ist die Struktur des Romans, die die Gesamtheit an sprachlichen Möglichkeiten in einer engeren Form bzw. in einer Verkettung von wiederholbarer Relation. Das lässt sich im folgenden Zitat illustrativ zeigen:

Etwas Unwägbares. Ein Vorzeichen. Eine Illusion. Wie wenn ein Magnet die Eisenspläne loslässt und sie wieder durcheinandergeraten. Wie wenn Fäden aus einem Knäuel herausfallen. Wie wenn ein Zug sich gelockert hat. Wie wenn ein Orchester falsch zu spielen anfängt. (MoE, S.57f.)

Die metaphorische Dichte im Musils Roman zeigt, dass die Form das

¹⁴¹ Hier zit. in: Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S.195.

¹⁴² „Dabei ist ‘Redundanz’ selbst ein schönes, geradezu ornamentales Wort und es bezeichnet genau das, was hier gemeint ist - die Wiederkehr einer Welle“. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.195, Anm. 41.

Medium überschreitet. Daraus folgt der Überfluss an sprachlichen Möglichkeiten. Die hohe Dichte an Vergleichen und Metaphern und ihre Unterscheidungen in dem gesamten Werk geben an, dass der Gebrauch dieser Formen eine literarische Notwendigkeit ist, die die autopoietische Selbstreproduktion des Werkes ausmacht. Dazu zählen auch die Formen des Kommentars und der Sprache als Rede, die sich zirkulär wiederholen, sodass wir von der Geschlossenheit des Werkes sprechen können. Innerhalb seiner Rahmen weist das Werk eine hohe Varietät und hohe Komplexität auf. In dieser Variation und Komplexität „(verliert) das gesprochene Wort seinen Eigensinn und gewinnt Nachbarsinn.“ (MoE, S.1084) *Der Mann ohne Eigenschaften* ist eine sprachliche Operation in ihrer Universalität und in ihrer Erschöpfung als konjunktivistische, hypothetische Setzungen und Entsetzungen, Darstellungen, Wiedergaben, Selbstgespräche, Reden.

Der Roman besteht aus Zeichensequenzen von Wörtern, die erklärt werden, indem es von ihnen erzählt wird. Die Elemente des Werkes sind die Zeichen, die Wörter, die dem System Stabilität geben, die der prozesshaften Stabilität des Erscheinens und des Vergehens unterliegen. Das Zeichenrepertoire bzw. ihre Variationen werden selegiert und unter der thematisch-topologischen Einheit des Kapiteltitels stabilisiert. Das ist das programmatische Prinzip des Werkes. Diese Zeichen stehen in ereignishafter Verknüpfung miteinander, nämlich im assoziativen bzw. antizipierten Referieren aufeinander. Das Werk befindet sich folglich in einer ständigen und nachträglichen medialen Reflexion. Gedächtnis- und Erwartungshorizonte, die kommentiert, beschrieben und erklärt werden, spannen die Möglichkeitsräume des Romans und machen das aktuelle Ereignis beobachtbar: „Das System ist blind für das, was jetzt läuft,

hingegen hellstichtig für das, was gewesen ist.“¹⁴³ Autopoiesis bedeutet also reflexive Rückbezogenheit gekoppelt an operative Intransparenz, was narrative Asymmetrie schafft.

Kehrt man von hier aus zu dem Konzept Medium/Form zurück, so scheint, dass Sprache eine Inszenierung der strukturellen Kopplung von Medium und Form ist:

Die wechselnden Formen regenerieren die Möglichkeiten des Mediums, indem sie seine Elemente koppeln und wieder entkoppeln und damit die Stabilität des Mediums inszenieren: Was immer wieder zu Formbildung verwendet wird, wird als Form erinnert; werden Formen ständig neu gebildet, führt das die Stabilität des Mediums vor, das die Formen so überlebt wie das Vergessen das Erinnern.¹⁴⁴

Der Begriff der Form, den Luhmann mit einer aristotelischen Wendung als den „unbewegten Beweger“¹⁴⁵ definiert, bildet die Grundfigur der Erzählung. Die Form als das Unstabile aktualisiert sich im stabilen Medium der Sprache. Sprache ist doppelt artikuliert, was heißt, dass sie in sich wiederholbar ist. Die Sprache ist nicht einfach die Materie des Textes, sondern vielmehr seine Selbstreferenz. Konstruierte Formen können als Medium für weitere Formen dienen. Auch die Figuren verorten sich im Schema Medium/Form. Sie geraten in ein beobachtungstechnisches Oszillieren, in dem sie ihre Sprache durch ständig angezeigte Gänsefüßchen verwenden:

Clarisse dachte manche Worte in Anführungszeichen, herausgehoben, so wie sie beim Schreiben manche Worte mit dicken Tintenbalken unterfuhr, solche herausgehobenen Worte hatten dann einen gespannten Sinn, ähnlich gespannt, wie es ihr Arm war, wie hat je daran gedacht, dass man mit dem Auge wirklich etwas fassen, könne? Aber sie war der erste Mensch, der dieses Wort in der Hand hielt wie einen Stein, den man auf ein Ziel schleudern kann. Es war ein Teil schmetternde Kraft ihres Arms. (MoE, S.437)

¹⁴³ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.156.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.18.

Das Medium wird bei Musil zu einer expliziten Thematisierung des gesamten Romans und intensiv in dem Übergang zu Formen ausgearbeitet. Das Medium ist eine lose bzw. „eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen, die mit der Einheit eines Elements noch kompatibel sind“.¹⁴⁶ Die lose Kopplung von Elementen des Mediums bedeutet eine hohe Kontingenz von Kombinationsmöglichkeiten. Diese möglichen Verbindungen mit der minimalsten bzw. genauesten Einheit eines Wortes sind die Latenz der Sprache, die einerseits das Medium selbst unbeobachtbar machen, um es dann andererseits in Formen, die kontingent gebildet werden, beobachtbar zu machen. Sprache fällt als Sprache in der Form der *In-formation*. Die Form ist die Macht der Sprache, obwohl oder besser weil sie instabil ist, während das Medium der Form ausgeliefert ist. Man gewinnt nicht Realität, man gewinnt nicht Fiktion, sondern sinnhaftes Prozessieren von Formen. Deswegen zerfällt auch das Medium dort, wo es keine Form für den *anderen Zustand* erscheint. Anhand von Metaphern lesen wir im Werk Ähnliches:

Es ist einerlei, wovon man spricht. Jedes Wort fällt in die Stille, und im nächsten Augenblick blinken rings darum andere Wortleichen auf, wie die toten Fische massenhaft emporsteigen, wenn man Gift ins Wasser wirft. Die Ordnung der Worte in einem Zusammenhang der Wirklichkeit zerstört den tiefen Spiegelglanz, mit dem sie unausgesprochen über dem Unsagbaren liegen, [...]. (MoE, S.1640)

An dieser Stelle soll auf Musils Genauigkeit hingewiesen werden. Genauigkeit bedeutet Prägnanz und Präzision der Zeichenverwendung im *Detail*. Das impliziert eine Ästhetik der Allgegenwart der Sprache bis hin zur Ästhetik des Hässlichen. Von den begrifflichen Analysen bis zu den faszinierten Bildern, von Blitzerinnerungen zu lähmenden Irrtümern, verschmelzen sich alle in der laufenden Autopoiesis der Sprache. Die

¹⁴⁶ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.168.

Erzählung erspart sich nichts, sondern lässt alles erscheinen als Seiten einer Form, die Moral und das Dämonische, das Gute und das Entstellte, das Glück und den Schreck. Das Zeichen Luhmanns ist nicht der Aufschub Derridas, die Absenz in der Gegenwart. Es ist die Allgegenwart des Mediums nicht nur in seiner Wiederholbarkeit, sondern auch indem sie ihr eigenes Medium, ihre Selbstreferenz und Fremdreferenz zugleich ist. Es ist das universale und artifizielle Arrangement von Sprachmitteln in der Beobachtungszeit der Unterscheidungen d.h. in der Beobachtung, die die Autopoiesis des Werkes in dem Sinne vorführt, dass die Sprache reflektiert wird bis zum einzelnen Wort, sodass das Detail in seiner Fülle und Schärfe zum Ornament des Werkes wird. Zum Ornament gehört auch das Augenblickliche als zeitliches Detail. Sprache und Zeit stellen eine gepflegte Genauigkeit dar, sie kultivieren eine Faszination für sprachliche Formen, deren andere Seite unmarkiert bleibt, deren Effekt berufen wird. Genauigkeit bedeutet den Versuch, die Konstitution von Welt selbst als Teil der Welt zu begreifen. Es geht um eine Vervollständigung des Unvollständigen, um eine Beobachten des Unbeobachtbaren. Man verbleibt auf der Ebene der Manipulation der Wörter in Richtung der Genauigkeit, über die im Werk explizit reflektiert wird:

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; wohingegen man bei etwas so viel Verwickeltem, wie es eine Stadt ist, in der man sich aufhält, immer durchaus genau wissen möchte, welche besondere Stadt das sei. Es lenkt von Wichtigem ab. (MoE, S.9f.)

Auf das Konzept der Analogie zurückblickend, stellt man fest, dass eben Analogien präzisieren, denn sie führen auch die Unterschiede von der verglichenen Sache. Sie sind die Form der Genauigkeit. Das Erzählte präsentiert sich als photo- und phonografische Exaktheit und

Detailgenauigkeit. Das Medium wird identisch mit der Form. In den Sprachexperimenten zeigt sich eine Raffinesse der sprachlichen Präsenz. Das Wort wird determiniert. Die Sprache selbst wird als Medium für Formen genutzt. Das Detail ist folglich das Supplement der Literatur Musils als der perfekte Ausdruck des blinden Flecks. Der blinde Fleck aber bzw. „der Besitz des richtigen Wortes gewährt Schutz vor der ungezähmten Wildheit der Dinge [...]“ (MoE, S.1088) Im Ornament andererseits steckt das Werk in der Praxis des Nichtwissens, die von einem vermeintlichen Wissen um ihren Gegenstand nur verdeckt wird.¹⁴⁷ Das Detail ist zusammenfassend der Rahmen des Wortes, in dem das Wort als Medium eine Form gewinnt.

Andererseits bezeugt das Detail die Potentialität des Wortes, die sich im Roman als Kommentar für die Gespräche der Geschwister äußert: „Sie bemerkten, dass sie gar nicht stumm geworden waren, sondern sprachen, aber sie wählten nicht Worte, sondern wurden von Worten erwählt.“ (MoE, S.1657) Musils *Mann ohne Eigenschaften* ist ein Terrain von zahlreichen Sprachmöglichkeiten, die jedes einzelne Wort höchst selektiv macht, und das Werk weniger stereotyp, sondern eher paradox. Durch all diese Mittel macht sich der Roman wahrnehmbar. Er begegnet dem Leser in der Form der evidenten und kommunikativen Exzellenz in der Gleichzeitigkeit von Oralität und Schrift. Das Werk besteht aus einem locker verbundenen Geflecht von Berichten, Beschreibungen, Episoden, Reflexionen und sprachlichen Konfigurationen, welche ein Bedeutungsgefüge ausmachen, dessen narrative Achse zuweilen schwer rekonstruierbar ist.

Zusammenfassend soll noch hinzugefügt werden, dass auf der Differenz

¹⁴⁷ Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern: Benteli 1994, S.28ff. Man kann hier die These Adornos in Vergleich ziehen: „Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.“ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S.21.

von Sprache und Welt bzw. auf der Differenz von realistischer und ästhetischer Richtung die Möglichkeit basiert, den Roman doppelt zu definieren: als Zeichensystem bzw. als *Symbolsystem* und als Kommunikationsmedium bzw. als *Sozialsystem*.¹⁴⁸ Der Roman als Werk ist nicht einfach eine Gestalt, sondern hat dabei eine Funktion, die das Verhältnis von Kunst und Welt reguliert. Es geht um ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium im Bereich der Kunstkommunikation, die durch die Differenz zwischen Medium und Form bestimmt wird: „Als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium restringiert es eine komplexe Menge von Elementen zu einer eng gekoppelten Form.“¹⁴⁹ Auf dieser Grundlage ist das Werk eine Grenze von Zeichen und Kommunikation.¹⁵⁰ Das ist auch der Paradigmawechsel der Systemtheorie, die vom Text zum System, vom Zeichen zum Kommunikationswerk verweist.¹⁵¹

¹⁴⁸ „Es ist die Zeichenstruktur des Textes, die den Text intern strukturiert und extern kommunikationsfähig macht.“ Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel 2004, S.130.

¹⁴⁹ Plumpe und Werber: Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, S.9-43, hier S.24.

¹⁵⁰ Für Heng de Berg und Matthias Prangel ist der schriftliche Text ein Ereignis bzw. eine Ereigniskette im Kommunikationsprozess und zwar sowohl kommunikationsimmanent als auch –transzendent. Der Text ist eine Grenze von Zeichen und Kommunikation. „Der literarische Text im Besonderen ist demnach extern durch Kommunikation, intern durch Zeichen bestimmt.“ Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, S.163.

¹⁵¹ Den Begriff des Paradigmas, den zuerst Hans Robert Jauss in die Literaturwissenschaft einfuhrte, wurde in der Systemtheorie von Siegfried J. Schmidt für die Empirische Literaturwissenschaft und von Dietrich Schwanitz mit dem Titel *Ein neues Paradigma* in Anspruch genommen.

7. Beobachtung¹⁵²

In der Systemtheorie betrachten wir das literarische Werk als Beobachtung, nämlich als Bezeichnung und Unterscheidung. Die Unterscheidung wird zum Ereignis. Das ist die Form, durch die das Werk seine Prozesse räumlich platziert. Dieser Vorgang des Beobachtens kompensiert den Verlust der Einheit der Welt. So schreibt Musil: „Indem Form ein Verlust, und doch schön ist, tröstet sie uns über die unaufhörlichen Daseins- oder Vollkommenheitsverluste, denen wir ausgesetzt sind.“¹⁵³

Die Welt ist das Resultat der bezeichneten Unterscheidungen mit universalem Status, also nicht als Teil der Welt. Jede Beobachtung ist ein eigenes Universum mit unterschiedlichen Kontexturen bzw. mit unterschiedlichen Konstruktionen von Welt. Das bedeutet der Begriff Polykontexturalität der Welt, nämlich die formal gleiche und faktisch gleichzeitige Möglichkeit verschiedener Beobachtungen. Der Raum des Romans ist eben die Überbrückung von Unterscheidungen, die Substitution von Seiten in der Sach-, in der Zeit- und in der Sozialdimension.¹⁵⁴ Die Differenzen, die im Roman markiert werden und in den nächsten Kapiteln dieser Arbeit zu untersuchen sind, sind die folgenden: Die Differenz zwischen Innen und Außen, die Differenz zwischen vorher und nachher und die Differenz zwischen Alter und Ego.

¹⁵² Den Begriff des Beobachtens als Unterscheiden adaptiert Luhmann von dem Logiker und Philosophen George Spencer Brown.

¹⁵³ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, S.974.

¹⁵⁴ „Von *Sachdimension* soll die Rede sein im Hinblick auf alle *Gegenstände sinnhafter Intention* (in psychischen Systemen) oder *Themen sinnhafter Kommunikation* (in sozialen Systemen).“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.114. „Die *Sozialdimension* betrifft das, was man jeweils als seinesgleichen, als ‘alter ego’ annimmt, und artikuliert die Relevanz dieser Annahme für jede Welterfahrung und Sinnfixierung. [...] Sie ergibt sich daraus, dass neben der Ego-Perspektive auch eine (oder viele) Alter-Perspektive(n) Berücksichtigung finden.“ Ebd., S.119. „Zeit ist [...] die Interpretation der Realität im Hinblick auf eine Differenz von Vergangenheit und Zukunft.“ Ebd., S.116.

Der An-fang des Textes ist *Beobachtungen* zu schaffen. Jedes Werk setzt intentional eine Unterscheidung, um sich selbst zu bezeichnen im Unterschied zu anderen literarischen Werken. Jede Gestaltung im Sinne eines Systems setzt eine Differenz, einen An-fang, worauf es seine eigene Wirklichkeit konstituiert. Dabei bezeichnet das System die eine Seite, auf der es seine Operationen entfaltet. Eben diesen Vorgang nennt Luhmann Beobachtung. „Der Ausgangspunkt ist ein *mark*, das seine beiden Seiten unterscheidet (den *marked state* und den *unmarked state*) – und dies vor dem Hintergrund eines *unmarked space*, von dem es selbst als Form unterscheidet.“¹⁵⁵ Der ent-scheidende¹⁵⁶ Anfang des Musilschen Werkes ist die Stille der Naturzeit: „Die Isothermen und Isotheren taten ihre *Schuldigkeit*“¹⁵⁷ (m.H. MoE, S.9) und dann kommt das Ereignis des Unfalls, das die Zeit trennt, in ein Vorher, wo nichts passierte und in ein Nachher, wo die Weltgeschichte nachträglich erzählend reaktualisiert wird. Und das in zahlreichen Unterscheidungen, die Welt symbolisieren, eben weil sie das Unsichtbare der Welt vorstellen. Die Figuren mit ihren Perspektiven gehören zu diesem Programm. Es geht um Unterscheidungen, deren eine Seite erzählt wird, während die andere Seite, die gleichzeitig existiert, nachher als die eine Seite einer neuen Unterscheidung entfaltet wird. Das macht die Struktur des Werkes gleich einer Schachtelung, die konstruiert und dekonstruiert wird im Sinne eines Experiments. Die

¹⁵⁵ Brown, G. Spencer: *Gesetze der Form*, Lübeck: Bohmeier Verlag 1997, S.88.

¹⁵⁶ Die erste Unterscheidung ist nach Elena Esposito „fatal“, in dem Sinne, dass „sie alles bestimmt, was (danach) beobachtet werden kann.“ Das trifft besonders bei Musils Roman zu, wo nach den meisten Interpreten das erste Kapitel eine Mikrografie des ganzen Werks ist, denn bereits hier werden alle Problematiken, alle Themen aufgegriffen. Esposito Elena: *Soziales Vergessen, Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp S.215.

¹⁵⁷ Schon der Beginn des Romans zeigt Luhmanns These von der Unwahrscheinlichkeit einen Anfang zu setzen, der Titel des ersten Kapitels lautet: Woraus ‘bemerkenwerterweise nichts hervorgeht’, was aber mit dem plötzlichen Moment der Schuldigkeit das narrative Geschehen ins Laufen gesetzt wird und somit das Schreiben des Romans wahrscheinlich wird.

Unterscheidungen selbst sind die Ereignisse des Werkes, deren Seiten gleichzeitig und ungleichzeitig sind. Das Gleichzeitige ist das Mögliche, das, was im aktualisierten Moment ausgeschlossen wird, im nächsten Moment aber als Wirklichkeit erzählt wird. So ist der Übergang möglich, nämlich als Gleichzeitigkeit in der Vorher/Nachher Unterscheidung: „Die Form ermöglicht, ohne sich zu bewegen, Bewegung. Sie ist der unbewegte Beweger.“¹⁵⁸ Die Operation des Romans als Beobachtung befindet sich nie an zwei Zeitstellen zugleich, sie ist keine höhere Instanz, aber sie setzt die Gleichzeitigkeit der beiden Seiten der Unterscheidung und damit die Gleichzeitigkeit der Welt im Werk voraus, um sich in einer vorher/nachher-Differenz bewegen zu können. Sie aktualisiert gleichzeitig Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit.

Durch den Anfang signalisiert das Werk zufälligerweise¹⁵⁹ seine Gegenwart und zugleich „verrät“¹⁶⁰ es die Gegenwart des Erzählers als den *ausgeschlossenen Dritten*. Der Zufall macht den Erzähler Beobachter seines Werkes, der vor der Möglichkeit steht, das Erzählte zu akzeptieren oder zu verwerfen. Er befindet sich weder auf der einen noch auf der anderen Seite der Unterscheidung. „Das Kunstwerk entsteht demnach als Umarbeitung von Zufall in zufallsabhängige Notwendigkeit.“¹⁶¹ Näher besehen: Der Erzähler tritt als re-entry Figur in das Beobachtete des Werkes ein. Er ist Teil dessen, was er beobachtet, er sieht sich in der paradoxen Situation dessen, was er beobachtet. Er ist eine imaginäre Instanz, eine Metapher. Die explizite Einführung des impliziten Beobachters ist der autohypostatische Erzähler. „Obwohl also die erzählte

¹⁵⁸ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.18.

¹⁵⁹ „Die erste Zäsur, der erste Schritt, die erste Unterscheidung, die zwei Seiten trennt, muss sowohl von der noch nicht verletzten Welt als auch vom entstehenden Werk her als Zufall angesehen werden.“ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.11.

¹⁶⁰ vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.92.

¹⁶¹ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.11.

Welt als Ganze abhängig ist von der Erzählinstanz, ist sie in ihrer Bedeutungsvielfalt keineswegs identisch mit der Summe jener Beobachtungen zweiter Ordnung, die die Position des Erzählers konstituiert.“¹⁶² Das wird besonders verschärft, wenn der Erzähler als ausgeschlossene Dritte in die Erzählung sich einmischt und folglich das Beobachten des Beobachtens thematisiert wird. Er zieht sich zurück, macht aber die Trennschärfe zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung deutlich.¹⁶³ Er spielt die Rolle des Zufalls, dem das Werk aber widerspricht, sodass der Erzähler als Beobachter an einigen Stellen als unwissend bzw. als abwesend vorkommt. Pointierter ausgedrückt: Der Erzähler zieht sich zurück, um durch seine Rückkehr Verwirrung, Unheil, Formdestruktion anzurichten.¹⁶⁴ Er verschwindet als derjenige, der diese Unterscheidung aktuell handhabt, im Abgrund der Differenz von Vergangenheit und Zukunft. Die Differenz selbst besetzt den Platz der Gleichzeitigkeit und macht sie unsichtbar. Der Erzähler als der ausgeschlossene Dritte ist Musils Romancier:

Ich erzähle. Dieses Ich ist aber keine fingierte Person, sondern der Romancier. Ein unterrichteter, bitterer, enttäuschter Mensch. Ich. [...] Dieses Ich kann nichts erleben und erleidet alles, [...]. Wie von einem letzten, weise, bitter und resigniert Überlebenden der Katakombe aus erzählt.¹⁶⁵

Die Reduktion der Komplexität der Umwelt bedeutet für das System eine immense Steigerung der inneren Komplexität, denn das Werk muss

¹⁶² Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, S.82.

¹⁶³ Vgl. Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.28.

¹⁶⁴ Vgl. Schwanitz, Dietrich. Hier zit. in: Berg, de Henk/Prangel, Matthias: *Systemtheorie und Hermeneutik*

¹⁶⁵ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd.1, S.579. Oder an anderer Stelle noch pointierter: „Ich wird in diesem Buche weder den Verfasser bedeuten noch eine von ihm erfundene Person“, „ich habe weder die überpersönliche oder unpersönliche Absicht die Wahrheit zu sagen [...], noch die Absicht, noch ich zu einer Romanfigur zu machen“, „ich, der ich weder Gelehrter, noch ein Charakter noch in diesem Falle Dichter sein will.“ Ebd., S.463.

gleichzeitig zwei Unterscheidungen handhaben: erstens die Unterscheidung zwischen Erzählgeschehen und Figuren, und zweitens die Unterscheidung, die die Figuren als beobachtete Beobachter handhaben. Das Werk ist somit Thematisierung von Welt auf der einen Seite *und* Thematisierung des Sehens und des Nicht-Sehens auf der anderen Seite, Beschränkung durch Rahmensetzungen und Erweiterung durch Detailbeschreibung. Etwas genauer: „Es gibt zwei Realitäten! Die ‘Eine’ heißt: ‘Wie ich sehe’ – die ‘Andere’: ‘Wie ich nicht sehe’.“ (MoE, S.1783) Von da aus kann man die Welt des Romans im Modus der Kontingenz, im Hinblick auf andere Möglichkeiten rekonstruieren.

Als Beobachter zweiter Ordnung verzichtet das Werk auf ontologische Wesensformen oder Weltinhalte. Eine hohe innere Komplexität bedeutet, dass mehr Relationen zwischen den Elementen nacheinander¹⁶⁶ verwendet werden, mehr als zugelassen werden könnte, um eine einheitliche Geschichte erzählen zu lassen. Dadurch ergeben sich Perspektiven von den Perspektiven des Nicht-Sehens der Figuren. Das Werk schreibt sich hinter dem Rücken seiner Figuren, malt das Sehen der Unmöglichkeit des Hinsehens und stellt Motive dar, die auf einem Nicht-Sehen der Realität beruhen. Es schreibt sich im Unbewussten der Figuren, auf ihrem blinden Fleck, hinter deren Horizont, dennoch nicht im Sinne einer allwissenden Instanz, sondern in der Form des ‘als ob’, nämlich als ob es beobachten könnte, was sich im Inneren der selbstreferentiellen Figuren abspielt.¹⁶⁷ Mit dem Konzept der *Beobachtung erster und zweiter Ordnung*, des Nicht-Sehens und des Sehens verliert man das eine Objekt und damit die eine

¹⁶⁶ Luhmann spricht hier von einer Temporalisierung der Komplexität. Siehe: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S.235-300.

¹⁶⁷ Einer Optimierung des Verstehens, wie es die Hermeneutik intendiert, steht bei Luhmann ein auf Kontingenz, Risiko und Ungewissheit fußendes Verstehen gegenüber.

richtige Perspektive. So ist der Roman eine ununterbrochene Markierung, ein Kreuzen vom Nicht-Sehen auf Sehen, vom Sehen auf Nicht-Sehen. Er besteht aus multiperspektivistisch gebrochenen, heterarchen Beobachtungsverhältnissen. Seine Sprache ist die Sprache der Beobachtung, ist Beobachten von Beobachtungen, die es zu einem Geflecht von Beobachtungsformen, vom Wechsel zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung machen. Luhmann schreibt charakteristisch: „Man lernt ein zweites Mal Sprache. Man lernt erneut zu unterscheiden zwischen Zeichen und Bezeichnetem - zwischen dem, was für alle Beobachter erster Ordnung vorliegt und dem, was man als ihr Beobachten beobachten kann.“¹⁶⁸ Die Figuren illustrieren die Ereignisse als Beobachter erster Ordnung, während der Roman die Ereignisse als Beobachtung zweiter Ordnung erklärt, indem er die Motivationen der Figuren aufhebt. Im folgenden Zitat wird die Relation zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung explizit:

‘Es ist ein anderes Verhalten; ich werde anders und dadurch auch das, was mit mir in Verbindung steht!’ dachte Ulrich, der sich gut zu beobachten meinte. Man hätte aber auch sagen können, dass seine Einsamkeit – ein Zustand, der sich ja nicht nur in ihm, sondern auch um ihn befand und also beides verband – man hätte sagen können, und er fühlte es selbst, dass diese Einsamkeit immer dichter oder immer größer wurde. Sie schritt durch die Wände, sie wuchs in die Stadt, ohne sich eigentlich auszudehnen, sie wuchs in die Welt. (MoE, S.664)

Die Beobachtung Ulrichs wird durch das ironisch gefärbte Verb ‘meinte’ markiert und die Beobachtung des Romans durch die wiederholte Potentialis ‘man hätte sagen können’, die die Beobachtung der Figur korrigiert bzw. erweitert. Die Identität, die das Verb ‘meinte’ der Figur geben könnte, wird aufgehoben, indem die Einsamkeit, durch eine dreifache Anapher Subjekt des Satzes wird, zumal sie personifiziert und

¹⁶⁸ Luhmann, Niklas: *Soziologie des Risikos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1991, S.246.

damit zum Subjekt des Satzes wird. Die Metaphern ‘schritt’ und ‘wuchs’ verstärken die Nicht-Identität der Figur. So wird die eigentliche Figur die Einsamkeit, die die Person substituiert. Damit wird gezeigt, dass die Beobachtung zweiter Ordnung die Gefühle, die Meinungen und die Irrtümer der Figuren kommentiert, korrigiert, revidiert und letzten Endes zu verstehen versucht: „So wird der Text zu einem letztlich temporal ausdehnungslosen Ereignis, auf das sich psychische und soziale Systeme [d.h. die Figuren] reflexiv, i.e. *verstehend* im Sinne des beobachtenden Verstehens, beziehen.“¹⁶⁹ Verstehen ist Beobachten der Figuren im Hinblick auf ihre Selbstreferenz. Die Figur befindet sich einmal in der Position des verstehenden Systems und ein anderes Mal begegnet sie sich in der Position des verstandenen Systems wieder. Mehr noch: Das Werk beobachtet die Figuren autologisch d.h. es zieht Rückschlüsse über die Möglichkeiten der Sprache, indem es die Beobachtungen der Figuren beobachtet.

Die Figur, der Beobachter erster Ordnung schafft Tatsachen und hat mit Objekten zu tun. Es geht um ein ‘was-Beobachten’. Der Beobachter zweiter Ordnung betrachtet nicht allein Gegenstände oder Personen, sondern auch das Wie, die Methode, mit der beobachtet wird. Beobachtungen von Figuren und Beobachtungen des Werkes schließen sich aneinander an, indem sie eine zirkuläre Beziehung bilden. Das Werk beobachtet somit den Rahmen der Figuren, ihrer Handlungen und Reflexionen und erzeugt somit die Bedingung der Kontingenz, die die Literatur der Moderne charakterisiert. Der Beobachter zweiter Ordnung ist das Entkommen vor dem Schreck der Notwendigkeit bzw. vor dem Schreck des Beobachters erster Ordnung. Er konstatiert mit der Kontingenz der Differenz, mit der er die Welt beobachtet, die Kontingenz der Welt

¹⁶⁹ Berg, de Henk/Prangel, Matthias: *Systemtheorie und Hermeneutik*, S.58.

selbst und erschüttert dadurch die „Magie der Dinge – dass sie sind, wie sie sind“.¹⁷⁰ In anderer Sprache formuliert: Die Figur beobachtet im beschränkten Rahmen, sie beobachtet diskopisch. Das Noch-Nicht des Möglichkeitssinns, das Auch-anders-Mögliche der Beobachtung zweiter Ordnung hat eine stereoskopische Geltung.¹⁷¹ Das Werk als Beobachtung zweiter Ordnung verfolgt stets die Beobachtungen der Figuren und unterminiert sein eigenes Medium, indem es den Ereignischarakter der Beobachtung erster Ordnung unterminiert:

Die Gegenüberstellung von Beobachtung erster und zweiter Ordnung konstituiert hier die Differenz, die die ungerahmte Leinwand rahmt. Überdies rahmt, [...] das Bild innerhalb des Bildes das Bild, in dem es enthalten ist. Dieser Rahmen, konstituiert durch Differenz, ist der Code der Kunst.¹⁷²

Als Beobachtung zweiter Ordnung ist der Roman eine permanente Supervision, „eine *vollständig gleitende Perspektive*“¹⁷³, eine spähende Beobachtung der Figuren, die die allgemeinen Weltverhältnisse relativiert. Das bedeutet, dass sich das Werk - um es noch mal zu wiederholen - in einer Dauerskepsis befindet: „Auf der Hand liegt, dass die Polykontextualität der modernen Gesellschaft in der *Skepsis* eine wichtige Beobachtungskondition hat.“¹⁷⁴ *Der Mann ohne Eigenschaften* wird zu einem vorgeführten Pluri-versum, zu einer überall-und-wo-auch-immer Multiplizität des Schemas Theorie und Poiesis in die Richtung der gesellschaftlichen Differenzierung.

¹⁷⁰ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.14.

¹⁷¹ Die Begriffe der Diskopie und Steoroskopie verdanken wir Biebuyck, Benjamin: Ein inniges Ineinander von Bildern. Versuch einer Valenzumschreibung von Verbalmetaphorik und indirektem Vergleich im ersten Buch von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Martens, Gunther/Ruthner, Clemens/De Vos, Jaak (Hg.): *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen Diskursen*, Bd. 11, Bern: Peter Lang 2005, S.171-210, hier: S.192.

¹⁷² Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, S.44.

¹⁷³ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.38.

¹⁷⁴ Peter Fuchs: *Die Skepsis der Systeme. Zur Unterscheidung von Theorie und Praxis*, S.58, Anm.21.

Der Übergang von einer Beobachtung erster Ordnung zu einer Beobachtung zweiter Ordnung eröffnet ein semantisches Reflexionspotential, ermöglicht ein radikal gewandeltes Welt-, Seins- und Realitätsverständnis. Die Umstellung des Gesellschaftssystems auf das Prinzip funktionaler Differenzierung bildet die sozialkulturelle Voraussetzung für das Experimentieren mit Beobachtungsformen zweiter Ordnung.¹⁷⁵

Fasst man diese Ergebnisse zusammen, kann man sagen: Die Systemtheorie bewegt sich in einem völlig anders gearteten Raum, dem Raum der Beobachtung und des Beobachters, indem sie endgültig die Unzugänglichkeit des Anderen verkündet als externe Introspektion des Beobachters, der beobachtet. Dieser Raum ermöglicht das Werk als eine Dynamik von Auflöse- und Rekombinationsmöglichkeiten zwischen Erzählgeschehen und Figuren zu verstehen. Es geht um ein aufgespanntes Arrangement von Beobachtungen, die sich am Rande des Unbeobachtbaren bewegen. Das Werk konstruiert Formen, indem er die Figuren beobachtet und Formen konstruiert und dekonstruiert, indem er die Figur als Beobachter in das Werk wieder eintreten lässt:

Die Wiedereinführung des Beobachters bedeutet, ihn selbst anhand der Unterscheidungen, die er trifft, nutzen zu können für die Beobachtung der Konstitution von Formen. Dekonstruktion ist Erinnerungsarbeit des Vergessenen unter der Bedingung, das Vergessen selbst als Möglichkeitsbedingung von Formen sehen zu können.¹⁷⁶

Das Ausgeschlossene ist die Folie des Textes, die das Erzählte, das schon Realisierte parodiert, damit sie selbst triumphieren kann. Die Hypertropie des Inaktuellen, das im *Mann ohne Eigenschaften* dominiert, nämlich dass alles auch anders ausfallen könnte, hebt fast diabolisch das Erzählte auf. Die unbeobachtbare Welt legitimiert und delegitimiert zugleich den Roman

¹⁷⁵ Schimank, Uwe/Giegel, Hans-Joachim (Hg.): *Beobachter der Moderne*. Beiträge zu Niklas Luhmanns 'Die Gesellschaft der Gesellschaft', Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S.326. Luhmann nähert sich Habermas' Vorstellung an, die Moderne als Projekt zu begreifen: „Wenn man weiterhin von einem 'Projekt der Moderne' sprechen will, so ist dieses Projekt unvollendet, ja noch nicht einmal adäquat entworfen.“ Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S.1142.

¹⁷⁶ Luhmann, Niklas: *Weltkunst*, S.89.

in seiner Selbstreferenz und macht ihn zu einer „*Zeichnung*“¹⁷⁷, zu einer re-entry Form bzw. zum Symbol¹⁷⁸ des anderen Zustands. Symbol ist dies, aber es könnte auch das sein: „Der wirkliche Zustand des Menschen ist der, wo alles Zeichen ist! Einfach alles!“ (MoE, S.928)

Die Einheit der Welt bleibt das Ungesagte und Unsagbare im Gesagten, das Unvertraute im Vertrauten: „Die Kunst benutzt also vertraute Mittel, benutzt sie aber weniger beliebig und nicht nur, um das Paradoxieren als effektives Können vorzuführen.“¹⁷⁹ Das Unbeobachtbare ist etwas, was sich der Beobachtung bzw. der Unterscheidung entzieht und somit jedem Versuch in einer Form ausgedrückt zu werden. So wird in der Literatur „die Operation des *Beobachtens* zugleich (zur) Operation des *Unbeobachtens* [...]“¹⁸⁰ Mit anderen Worten: Es geht um die Simultanthematisierung vom Bestimmten und Unbestimmten. In dem epischen Roman bleibt das Unbeobachtbare, das Musil den *anderen Zustand* nennt, epigrammatisch und konstant in den Variationen der Beobachtungen. Er ist das ungeschriebene Kreuz der Beobachtung. Der andere Zustand ist das *Un-*bedingte, das zwar nicht beobachtet werden kann, aber als Differenz bemerkbar ist. Der andere Zustand ist mit anderen Worten eine *Un-*form des fließenden Raum- und Zeitkontinuums, eine mit einem metasprachlichen Negations- und Uneigentlichkeitssignal versehene Form, sodass man etwas provokativ formulieren kann, dass das Werk als Erzählung Form ist, als Fragment zugleich Verzicht auf Form. Das Ende des Werks ist ein Blockieren der Beobachtung, der die infinite

¹⁷⁷ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.472.

¹⁷⁸ „Symbol wäre danach eine Bezeichnung für eine Formenkombination, die nur über eigene Unterscheidungen verfügt und damit auf etwas referiert, was sie nicht bezeichnen kann. Was man zu symbolisieren versucht, ist letztlich also das re-entry der Form in die Form.“ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.288.

¹⁷⁹ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.439.

¹⁸⁰ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*, S.38.

Dekomponierung und Relationierung von Sprache als Formen unterbricht. Dass es für den anderen Zustand keine Form verfügbar gibt, macht das Aufhören notwendig.

Das Notwendige ist nicht auf Grund eines Grundes notwendig und auch nicht auf Grund eines Gesetzes. Notwendigkeit ist nichts anderes als die autopoietische Reproduktion selbst. Deren Notwendigkeit besteht darin, dass es für sie nur eine einzige Alternative gibt: das Aufhören, die Beendung des Systems. In diesem Sinne ist alle Ordnung *antiteologisch* ausgerichtet: Sie will dieses Ende *gerade nicht!*¹⁸¹

Der *andere Zustand* als Inszenierung des Unverfügbaren steht somit in enger Verbindung mit der Unthematisierung eines narrativen Endes. Die Absenz des definitiven Endes ist die Apotheose des Möglichkeitssinns. Die Form der Sprache, die Form der Welt wird zum gesperrten Weg in den anderen Zustand, in den ‘unmarked state’: „[...] es ist kein Ufer da und kein Ast und nichts als dieses Schwimmen.“ (MoE, S.751)

¹⁸¹ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.395.

II. Der Mann ohne Eigenschaften

1. Der beobachtete Beobachter

Zur Weiterentwicklung der Untersuchung hin zu dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, fokussiert man auf den Begriff der Beobachtung, der konstitutive Rolle im Werk spielt. Genauer: durch Beobachtungsverhältnisse werden die Figurenperspektiven im Text entfaltet.¹⁸² Das hat nach Luhmann als Ergebnis die „[...] Verschiedenheit der Perspektiven von unterschiedlichen Charakteren und [deren] Begegnung im Roman [...]“¹⁸³, was für Musils Werk besonders charakteristisch ist. Unter *Beobachtungsperspektive* verstehen wir die Identifizierung der Figur als einen Optionsreichtum und als ein Komplex von Erwartungen, die an sich selbst oder an andere Figuren gerichtet werden. Diese Konstellation von Selbst- und Fremderwartungen individualisiert die Figur und macht ihre eigene Komplexität aus. Fast alle Figuren des Romans sind besonders komplexe Figuren. Das macht die Figurengestaltung mehr psychologischer, komplexer, dezentralisierter und mehrperspektivischer und daher mit mehr inneren (Reflexionen, Gefühlen) und äußeren Beobachtungen (mimetischen Reaktionen, Gestik, Handlungen und Kommunikationen) auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung.

Das bedeutet aber nicht, dass der Roman als Beobachtung zweiter Ordnung eine Widerspielung von selbst- und fremdbezüglichen Figuren ist. Das

¹⁸² Ähnlich beschreibt Iser die Struktur des Textes als „System der Perspektivität“. Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972, S.1976.

¹⁸³ Hier zit. in: Berg, Heng de/Prangel, Matthias: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S.193.

Werk entwickelt sich als Differenz zwischen Figuren (mediale Gestaltung von Personen) und Geschehen (zeitliche Folge von Ereignissen), als Differenz zwischen den Motiven und den Erwartungen der Figuren. Die Differenz von Erzählgeschehen und Figur äußert sich als Verdichtung von Beobachtungen der Figuren, die das Erzählgeschehen ausmachen. Anders gewendet: Das Erzählgeschehen ist das Terrain, in dem sich Beobachtungen entfalten. Es ist der unmarked state der Figuren, den die Figuren durch ihre eigenen Beobachtungen und Unterscheidungen verletzen: „Das beobachtende System operiert immer mit eigenen Unterscheidungen, auch wenn sie in die Umwelt projiziert werden.“¹⁸⁴

Es gibt im Werk zahlreiche Markierungen, die die Figur als Beobachter und ihre perspektivische Einstellung erkenntlich machen, nämlich Wörter wie ‘beobachten’, ‘nennen’, ‘ansehen’, ‘meinen’, ‘sich erinnern’ usw. Das Beobachtermotiv infiltriert einerseits die narrative Gestaltung in zahlreichen Erkundungen:

Er war Herr in allen Zimmern wie ein Hirsch im Walde. Das Blut drängte wie ein Geweih mit achtzehn dolchscharfen Sprossen aus seinem Kopf. Die Spitzen dieses Geweihs streiften Wände und Decke. Es war Haussitte, dass in allen Zimmern, wenn sie augenblicklich nicht benützt wurden, die Vorgänge zugezogen wurden, damit die Farben der Möbel nicht unter der Sonne litten, und Soliman ruderte durch das Halbdunkel wie durch Blätterdickicht. Es machte ihm Freude, das mit übertriebenen Bewegungen auszuführen. Sein Trachten war Gewalt. (MoE, S.337)

Andererseits zerstückelt das Beobachtermotiv die Figuren als Einheit und macht sie zum *beobachteten Beobachter*.¹⁸⁵ In der Verhaftung Ulrichs wird dieser vom Blick des Wachtmeisters gewalttätig¹⁸⁶ nivelliert: „Sein Gesicht

¹⁸⁴ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.93.

¹⁸⁵ Ähnlich fasst Foucault den Menschen als „unterworfen(e)n Souverän, (als) betrachtete(n) Betrachter“. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S.377.

¹⁸⁶ Luhmann benutzt das Wort ‘Gewalt’ nur einmal in seinem Buch *Soziale Systeme* und nur im Sinne der physischen Gewalt. Siehe: Ders.: S.593, Anm.101.

galt nur als Signalelement“, seine grauen Augen, „eines von den vorhandenen vier, amtlich zugelassenen Augenpaaren, das es in Millionen Stücken gab“, gelten als ein Merkmal für die Wissensperspektive des Bürokraten. (MoE, S.159) Das Betrachtetwerden wird zugespitzt bei Agathe, die in der Kindheit schrecklich angeschaut wird von überdimensionalen Clowns. (vgl. MoE, S.863) An anderer Stelle sehen wir dass Ulrich an dem verwirrenden Schauspiel nimmt, das Rachel und Soliman am Schlüsselloch beobachten. (vgl. MoE, S.181) Das Beobachtetwerden wirkt - wie die Beispiele veranschaulichen - als Rahmen für die Identität der Figuren:

Als sie (Agathe) an ihnen vorbeikam, fühlte sie die vier gastfreundlichen Augen nackt und gerührt auf ihrem Gesicht und begriff, dass sie für ein Liebespaar gehalten worden seien, das sich gezankt und wieder versöhnt hatte. ‘Sie haben uns für ein Liebespaar gehalten!’ sagte sie. Übermütig schob sie ihren Arm in den ihres Bruders, und ihre ganze Freude kam zum Ausbruch. ‘Du solltest mir einen Kuß geben!’ verlangte sie [...]. (MoE, S.745)

Die Figuren aktivieren wie Spionen des Erzählgeschehens unendliche Beobachtungen in ihre Umwelt, sodass es nicht einfach ein wechselseitiges, sondern vielmehr ein labyrinthisch verkettetes Beobachten von Beobachtern entsteht: „Ulrich konnte beobachten, daß sie [Diotima] dauernd seine Erscheinung betrachtete [...]“ (MoE, S.93) und „Er [Ulrich] [...] beobachtete einigemale, daß [...] ein Augenpaar aus einer dunklen Ecke des Vorzimmers wie zwei große weiße Schneckenhäuser auf Rachel zuwanderte; dies waren Solimans Augen [...]“ (ebd., S.495)

Die Figuren nehmen verschiedene Beobachtungspositionen und Beobachtungsrollen, die nicht einmal in der Situation des Wahnsinns getilgt werden. Luhmann argumentiert die Bedeutung des Beobachtens und des Beobachtetwerdens wie folgt: „Das Ich gewinnt [...] seine ichspezifische aktuelle Unendlichkeit, seine transfinite Selbstheit nur in der

Kontrastierung zu einem anderen Ich (Du) gleicher Art, das ihm jede ontologische Selbstfixierung verwehrt, dadurch dass *es sie* beobachtet.“¹⁸⁷

Die Beobachtungen der Figuren werden im Raum des Werkes in eine Vielzahl von Perspektiven disseminiert. Das Werk fokussiert folglich nicht auf Figuren als Identitäten, sondern darauf, wie die Figuren das erzeugen, was dem Beobachten jeweils als Identisches zugrunde gelegt wird. Dadurch wird der Raum des Romans zu einem fließenden Kontinuum, sodass Ulrich konstatiert, dass die Wände sich bewegen:

man rasiert sich, man ißt, man liebt, man liest Bücher, und übt seinen Beruf aus, als ob die vier Wände stillstünden, und das Unheimliche ist bloß, daß die vier Wände fahren [...] und ihre Schienen vorauswerfen, wie lange, tastend gekrümmte Fäden, ohne daß man weiß wohin. (MoE, S.32)

Die Beobachtungen der Figuren bilden verschiedene Kontexturen, nämlich Bereiche, die mit Unterscheidungen aufgespannt werden. Die Vielfalt der Figuren mit ihren verschiedenen Identitäten und sozialen Umwelten impliziert eine Vielfalt von Kontexturen. Verschiedene Figuren als Beobachter legen verschiedene Schnitte in die Welt des Werkes, unterscheiden verschieden, benutzen verschiedene Formen, konstruieren die Welt nicht als Universum, sondern als Multiversum. Das erhöht die Komplexität des Werkes. Festzuhalten ist also, dass die Figuren mit ihren Kontexturen ein polykontexturales Werk bewirken, in dem von keinem archimedischen Punkt beobachtet werden kann. Aber Polykontexturalität bedeutet Kontingenz. Es geht nicht um eine Wirklichkeit, um eine Welt, die objektiv gegeben, notwendig oder unabänderlich ist, sondern es eröffnen sich mögliche Welten, die mit der Kontingenz der Beobachtungen kompatibel sind. Allerdings um den Preis eines „unauflösbaren

¹⁸⁷ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.129.

Relativismus“¹⁸⁸, einer Unsicherheit und Ungewissheit. Die Position der Figur ist die Position des Beobachters bzw. die Position von Unsicherheit und letzter Unentscheidbarkeit, von dem er alles auch anders beobachten kann. Es gibt somit keine richtige Perspektive.¹⁸⁹

Ziehen wir Bilanz: Das Werk ist eine autopoietische Realität auf der Basis der Realität der Ereignisse des Beobachtens von Beobachtungen. Daraus entsteht eine alles Mögliche schreibende, selbstreferentielle Unbestimmtheit von Sinneffekten, unter der Bedingung einer Mehrheit von Perspektiven, die jeweils als Umwelt füreinander zugänglich sind, sodass strukturierte Welten entstehen. Es handelt sich um eine fortlaufende Perspektivierung, die zu einer hohen Reflexionsfähigkeit führt, um eine Verkettung und Verflechtung von Beobachtungen als Differenz (das Werk als Beobachtung zweiter Ordnung) von Differenzen (die Figuren als Beobachter erster Ordnung).

2. Selbstbeobachtung

Die Bezeichnung der Figuren als beobachtete Beobachter impliziert noch eine andere Seite, die der Selbstbeobachtung. Mit Luhmann gesprochen: Der Prozess der Selbstbeobachtung „läuft im Zuge der geschlossenen autopoietischen Fortsetzung des Bewusstseins von Moment zu Moment mit und besteht in der Beobachtung *eigener* Gedanken.“¹⁹⁰ In diesem Prozess

¹⁸⁸ Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, S.29.

¹⁸⁹ Daran anknüpfend diskutiert Elena Esposito: „Gerade weil sich die moderne Zeit von der Bedeutung der Ereignisse entkoppelt, lässt sie Raum für die unendliche Vielheit der Bedeutungen.“ Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S.279.

¹⁹⁰ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme* Welt, S.425.

beobachtet die Figur sich selbst, durch den Operationsmodus des Bewusstseins, nämlich durch die Produktion und Reproduktion von Gedanken aus vorherigen Gedanken. Musil gibt eine ähnliche Definition:

Wir denken nicht über etwas nach, sondern etwas denkt sich in uns herauf. Der Gedanke besteht nicht darin, daß wir etwas klar sehen, das sich in uns entwickelt hat, sondern daß sich eine innere Entwicklung bis in diesen hellen Bezirk hinein erstreckt. Darin ruht das Leben des Gedankens.¹⁹¹

Bei der Abfolge der Gedanken im Bewusstseinsstrom beobachtet ein Gedanke den anderen, indem es zurückblickt, sodass der beobachtete Gedanke zur Vorstellung wird. Die Figuren befinden sich in einem Zustand, in dem „die Gebilde der Einbildungskraft einander zu jagen beginnen.“ (MoE, S.662f.) Es handelt sich um einen kontinuierlichen Prozess der Neubildung von Vorstellung aus Vorstellungen.¹⁹² Dieser Punkt wird mit einer Reihe von Beispielen aus dem Roman herausgestellt. Dazu ein Beispiel, in dem die strenge Kontinuität von artikulierten Gedanken durch die parataktische Wiederholung der Anapher ‘er dachte’ verstärkt wird, zumal die Reihung von Gedanken als Verweigerung der Figur gedeutet wird, die Ereignisse der Umwelt zu akzeptieren:

Gut, dass sie nicht hier ist, dachte er ‘sie würde diesem Druck nicht standhalten!’ Aber ein stechender Schmerz schloss ihn im selben Augenblick von der Fortsetzung des Gedankens aus; er hatte sich an den überaus deutlichen Eindruck des Wahnsinns erinnert, den sie auf ihn gemacht hatte. Er dachte ‘vielleicht bin ich selbst wahnsinnig, weil ich es so lange nicht bemerkt habe!’ Er dachte ‘ich werde es bald sein, wenn ich immer mit ihr lebe!’ Er dachte ‘ich glaube es nicht!’ Er dachte ‘aber es ist ganz sicher!’ Er dachte ‘aber es ist ganz sicher!’ Er dachte ‘ihr geliebtes Gesicht ist zwischen meinen Händen zu einer Fratze erstarrt!’ Aber richtig konnte er alles das nicht mehr denken, denn Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit blendeten sein Bewusstsein. Er fühlte bloß, dass es trotz dieses Schmerzes unvergleichlich schöner sei, Clarisse zu lieben, als hier mitzulaufen, und er drückte sich, der Angst ausweichend, tiefer in die Reihe hinein, worin er marschierte. (MoE, S.628)¹⁹³

¹⁹¹ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, S.117.

¹⁹² Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.356.

¹⁹³ „Es (das Bewusstsein) kann sprunghaft von einem Sprachgedankenkontext in einen anderen übergehen, ohne die Selbstreproduktion des Bewusstseins zu beenden, ohne die

Die Vorstellungen ermöglichen die Selbstreferenz des Bewusstseins. Diese Selbstreferenz des Bewusstseins ist auch eine Bemerkung Ulrichs: „Was liegt schließlich an den Vorgängen als solchen! Es kommt auf das System der Vorstellungen an, durch das man sie betrachtet, und auf das persönliche System, in das sie eingefügt sind.“ (MoE, S.684) Das Bewusstsein bewegt sich zeitlich zu den nächsten Vorstellungen hin, sodass dieser Prozess von geformten Vorstellungen an der Autopoiesis des Bewusstseins Fähigkeit zur *Episodenbildung*¹⁹⁴ gewährt. Diese Episodenbildung ermöglicht die Transformation der Bewusstseinsoperationen von Figuren auf die Ebene des Textes.

Die Autopoiesis von Vorstellungen und die vorgestellten Ereignisse ermöglichen der Figur eine Doppelperspektive. Sie beobachtet sich selbst einmal als inneres Selbst, andererseits als äußeres Selbst, als ob sie von außen wäre. Musil spricht von der „doppelte(n) Möglichkeit des gebenden und des nehmenden Sehens einmal von außen empfangen worden (zu) sein, als ein Doppelgesicht der Natur.“ (MoE, S.688f.)¹⁹⁵ Die Selbstbeobachtung ist in diesem Fall Selbst- und Fremdreferenz zugleich.

An der Grenze von Selbst- und Fremdreferenz befindet sich der *blinde Fleck*: „Der blinde Fleck ist sozusagen [...] [das] Apriori [des Beobachters].“¹⁹⁶ Jede Selbstbeobachtung hat ihren blinden Fleck, der notwendig für die Autopoiesis des Bewusstseins ist, denn jeder blinde Fleck schützt vor einer möglichen Blockierung seiner Autopoiesis. Der blinde Fleck ist nämlich die Unterscheidung, mit der die Figur sich selbst und ihre Umwelt beobachtet. Sie kann nicht sehen, wie sie die Welt

Bewusstwerdemöglichkeit weiterer Vorstellungen zu verhindern.“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.369.

¹⁹⁴ Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.368f.

¹⁹⁵ Auch Husserl definiert das Bewusstsein als Bewusstsein von etwas. Zu jedem Gedachten gehört konstitutiv ein Gedachtes, nämlich eine Dualität von Bewusstsein und Welt.

¹⁹⁶ Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, S.10.

beobachtet. Das hat als Folge, dass das Selbst der Figuren lesbar und erzählbar nur auf dem blinden Fleck ist. Der blinde Fleck ist das, was im Roman anhand einer Farbenmetaphorik explizit dargestellt wird:

Versuche dir einen Farbblinden vorzustellen, dem Helligkeiten und Schattungen fast völlig die farbige Welt vertreten: er sieht keine einzige Farbe, und kann sich doch wahrscheinlich so verhalten, dass man es nicht merkt, denn was er zu sehen vermag, vertritt ihm das, was er nicht sehen kann. (MoE, S.1154)

Im Musilschen Werk gibt es zahlreiche thematische Parallelen und Bezüge des blinden Flecks. Das Selbst liegt in „einem feurigen Nebel“ (MoE, S.760), es ist, „wie wenn ein Buch versehentlich eine Seite aus einem anderen eingebunden ist.“ (MoE, S.656) Der blinde Fleck, der „Mangel an Glück“ (MoE, S.1245) ist die inhärente Lüge der Figuren, ihre konstitutive Blindheit, ihre Rahmen-Setzung, wo ihre Perspektive eingeschlossen wird. Ulrich bringt das auf den Punkt:

sehr verständlich, dass man nichts verstehen könne, und entgegnete: ‘Ich rate dir, sieh einmal einen Spiegel in der Nacht an: er ist dunkel, er ist schwarz, du siehst beinahe überhaupt nichts; und doch ist dieses Nichts ganz deutlich etwas anderes als das Nichts der übrigen Finsternis. Du ahnst das Glas, die Verdoppelung der Tiefe, irgendeine noch zurückgebliebene Fähigkeit zu schimmern - und doch gewahrst du gar nichts!’ (MoE, S.1089f.)¹⁹⁷

Die Unmöglichkeit der Selbstbeobachtung ohne blinden Fleck zeigt sich in der Metapher des schwarzen Spiegels¹⁹⁸, was auch die Unmöglichkeit einer Identifizierung mit dem Selbst bezeugt. Mit Luhmann lässt sich erklären „[...]dass, man im Spiegel *mehr sieht als nur sich selbst*. Man sieht im

¹⁹⁷ Ähnlich drückt sich der blinde Fleck in Jean Pauls *Herperus*: „Ich! Ich! Der Abgrund, der im Spiegel des Gedankens tief ins Dunkel zurückläuft – Ich! Du Spiegel im Spiegel – du Schauer im Schauer!“ Paul, Jean: *Herperus*, in: Ders.: *Werke*, hg. von Norbert Miller, Bd. 1, München: Fink 1960.

¹⁹⁸ „Der Spiegel verdoppelt nicht die Realität der Gegenstände, sondern lediglich deren Beobachtung.“ Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, S.353.

Spiegel sich selbst *im Kontext*, sich selbst *mit Konkurrenten*.“¹⁹⁹

Vereinfacht: Der schwarze Spiegel ist die kühne Metapher der Beziehung der Figur zu sich selbst, nämlich des beobachteten Beobachters mit dem blinden Fleck, wobei die Figur ihr Selbst nicht als Identität, sondern als Differenz betrachtet, und zwar als Differenz von Fragmenten des Selbst, die die Vollständigkeit des Selbstzuganges verhindert²⁰⁰, wie Ulrich feststellt:

Wenn du dich heute, wo du ganz im Besitz deiner selbst zu sein glaubst, ausnahmsweise einmal fragen solltest, wer du eigentlich seist, wirst du diese Entdeckung machen. Du wirst dich immer von außen sehn wie ein Ding [...] Mit aller Beobachtung wird es dir höchstens gelingen, hinter dich zu kommen, aber niemals in Dich. Du bleibst außer dir, was immer du unternimmst. (MoE, S.902)

Mehr noch: Der blinde Fleck dirigiert die Rationalität der Figurenperspektiven, so lange es geht nicht zu wissen, dass es etwas gebe, was getäuscht werden müsse. Der blinde Fleck führt die Figuren in den Zustand der Aporie, sodass es Überraschungseffekte und Blitzgedanken entstehen, die im Werk übermotiviert sind. Diese charakterisieren dermaßen den Weltkontakt der Figuren, dass das Werk zu einer Paradigmatisierung des blinden Flecks, zu einer Paradigmatisierung der falschen Vorstellungen der Figuren.

Es geht um „etwas Unausdrückbares in uns und in der Welt“ (MoE, S.1507) liest man bei Musil, was eine totale Klarheit der Selbst- und der Fremdbeobachtung verhindert. Selbst- und Fremdreferenz werden in eine

¹⁹⁹ Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S.15.

²⁰⁰ „Mit gesteigerten Anforderungen an Selbstbeobachtungs- bzw. Selbstbeschreibungskapazitäten steigert sich auch die Erfahrung der Unvollständigkeit des Selbstzuganges, stellt sich die Einsicht ein, daß jede Sicht auf sich selbst Sicht auf Fragmente, die Ergebnisse von Selbstbeobachtungen und der je genutzten Unterscheidungen sind, also kontingent und anders möglich. Insofern haben zur Selbstbeobachtung fähige Systeme sich mit jeder Selbstbeobachtungsoperation selbst im Rücken.“ Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, S.204f.

Vielheit von Beobachtungen zersplittert: „dann schien es ihm mit einemmal ganz unmöglich zu sein, das helle Grün eines jungen Blattes zu verstehen, und die geheimnisvoll begrenzte Formenfülle eines kleinen Blütenbechers wurde zu einem von nichts unterbrochenen Kreis unendlicher Abwechslung.“ (MoE, S.1088) Das liegt nicht nur an der Abfolge der disparaten und chaotischen Umwelt, sondern schon an der einzelnen Wahrnehmung, sodass man „blind nach allen Seiten (fährt)“ (M0E, S.473), und zwischen Eruption und Passivität oszilliert. Die Selbstbeobachtung der Figuren ist die doppelt perspektivische Beobachtung eines Selbst von außen und von innen, was aber der Wahrnehmung eines Betrunkenen ähnlich ist: „Außen und Innen stürzten ineinander [...]“. (MoE, S.157)

Wir kehren nun zu unserem Leitthema zurück: dem Prozess des Bewusstseins als Beobachten vergangener Vorstellungen, um das Thema der *Erinnerung* anzuknüpfen. Luhmann bestimmt das Erinnern als eine reflexive Leistung, die die ansonsten vorherrschende Repression, die vom Vergessen ausgeht, ihrerseits einer Repression unterzieht.²⁰¹ Aus dieser Repression entstehen, wie Ulrich konstatiert, „‘Myriaden einander kreuzender Schwingungen des Geistes’“. (MoE, S.300) Mit anderen Worten: es entstehen Erinnerungsfragmente, die das Gegenwartskontinuum der aktuellen Lebensgeschichte der Figur aufbrechen, indem sie die Figur in die Vergangenheit zurückdrängen. Es erscheinen somit immer Erinnerungsbilder, überscharf im Detail, aber unerklärlich in ihrer Verknüpfung mit der Gegenwart. Im Werk werden zahlreiche vergangene Ereignismomente erzählt, deren Einheit den Figuren nicht verfügbar ist. Das hat als Folge, dass die Erinnerung dem sich Erinnernden seine Fremdheit mit sich selbst zeigt, sodass eine biografische Diskontinuität

²⁰¹ Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, S.46.

erzeugt wird.

Ulrich entdeckt zufällig Photographien aus seiner Kindheit und muss feststellen, dass er zu seiner Vergangenheit und zu dem darauf abgebildeten Kind keinerlei innere Beziehung hat. Ihm fehlt das „Bindemittel“ (MoE, S.648), das ein Identitätsbewusstsein entstehen ließe. Mehr noch: Er empfindet sogar Schrecken, als er „sein weiches, leeres Kindergesicht mit dem etwas verstörten Ausdruck des Stillaktes“ erblickt. (MoE, S.648) Das Bild des vergangenen Selbst kann nicht die gegenwärtige Person repräsentieren:

Das Photo hat etwas Paradoxes: Selbst einen Augenblick verewigend, bringt es zugleich die Unmöglichkeit einer solchen Verewigung ins Bild: die Erfahrung der Nicht-Repräsentierbarkeit beziehungsweise Nicht-Erinnerbarkeit. Das Unwirkliche der Erscheinung resultiert nämlich daraus, dass es in seiner singulären Ereignishaftigkeit nicht rückvermittelt werden kann an zeiträumliche Verstehensstrukturen und so aus dem Kontinuum des Erinnerbaren fällt.²⁰²

Noch prägnanter: Die Absenz einer signifikanten Relation zum Selbst präsentiert sich in der Metapher einer mysteriösen Krankheit, an der Agathe litt, währenddessen sie „eine besondere Begegnung mit dem Tode“ hatte. (MoE, S.856) Die Vergangenheit ist also nicht verschwunden, man kann sich an sie erinnern; aber es gibt keinen Bezug zwischen dem die Erinnerung Erlebenden und dem, der sich des Erlebnisses erinnert. Die Zeit der Erinnerung offenbart somit kein verlorenes Selbst, das wieder gefunden wird, sondern es ist die Zeit des fremden Selbst.

Daraus geht hervor, dass die Zeit der Autopoiesis des Bewusstseins, die sich fortschreitet, indem sie zurückblickt, die Art des gegenwärtigen Resultierens hat. So zitiert die Person ihre Vergangenheit als ein anderes Selbst, als Fremdreferenz. Die Präsentation der Vergangenheit ist narrativ

²⁰² Brandes, Peter/Krug, Manuela (Hg.): *Übergänge. Lektüren zur Ästhetik der Transgression*, Bd. 3, Hamburg/Münster/London: LIT Verlag 2003, S.46.

formiert. Erinnerungen sind Selbstbeschreibungen vergangener Ereignisse, die gegenwärtig benutzt werden, um erzählt zu werden. Der Erinnernde sieht sich selbst in der erinnerten Szene von einem Beobachterstandpunkt aus. Das meint Ulrich, wenn er sagt: „Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler“. (MoE, S.662) Die Figuren erscheinen in der Rolle des Erzählers, und zwar des Erfinders von vergangenen Erlebnissen, die die Form der Halluzinationen haben:

‘Halluzinatorik’ betrifft besondere Formen der Introspektion, der Selbstbeschreibung, Erfindung innerer und ‘äußerer’ Vorgänge, die sich freilich von allen Formen des Rückzugs nach innen allein dadurch unterscheiden, dass ihre Resultate als Texte produktiv werden und damit ihrerseits zum Anlass von Kommunikation genommen werden *können*.²⁰³

Diese Erscheinung der Figuren als beobachtende Erzähler bzw. als erinnernde Beobachter bezeichnet die Struktur des Werkes, seine Operationsweise, die keine Handlung im traditionellen Sinne erzählt, sondern beobachtet, wie sich die Figuren in der Vielheit abwechselnder und verschiedener Beobachtungsverhältnisse bewegen. In der erzählerischen Selbst-Verdoppelung der Figuren steigert sich das Erinnerungspotential des Werkes. Es lässt sich in ein Spiel mit der autopoietischen Zeit und verschiebt die Aufmerksamkeit auf die Beobachtungszeit, wo vergangene Erlebnisse der Figuren mit der Perspektive der Gegenwart verschmolzen werden.

²⁰³ Scheffer, Peter: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S.45.

3. Die Autopoiesis des Bewusstseins als Experimentieren

Mit der oben stehenden systemtheoretischen Skizze zur Autopoiesis des Bewusstseins seien die Vorteile für das Verstehen des Romans angedeutet, zumal dieser detailliert die Reflexionsformen des Mediums 'Bewusstsein' in den Figuren beobachtet. Dadurch versucht jede Figur sich selbst zu forschen. Die Auflösung der anthropozentrischen Beziehung²⁰⁴ ist das Ergebnis einer experimentellen Analyse des Ichs. Das Bewusstseinsprozessieren markiert die Intentionalität oder besser das Motiv der Figuren. So wird der Mann ohne Eigenschaften als „ein Theoretischer“, „ein Forscher“, „ein Experimentator“. (MoE, S.1578) beschrieben. Jedes Ich ist ein Experiment, ein „Versuch“ bzw. „eine versuchte Gestalt in einer versuchten Gestalt der Gesamtheit“. (MoE, S.1649) Das hat als Folge, dass sich der Akzent von gesellschaftlich verbindlicher zu individueller Lesart verlagert. Jede Figur bzw. jede Identität wird in einem Pluralismus von neuen Kontexten relativiert. Analog zu dieser wandelnden und rastlos wandernden Selbstkonstitution der Identität ist die unabschließbare Autopoiesis des Werkes zu verstehen. Im Gegensatz zu der erstarrten Gesellschaft, die im Diotimas Salon allegorisiert wird, ist Ulrich der *Wanderer*, eine „frei schwebende Intelligenz“²⁰⁵, die die verfestigten Strukturen des systematischen Denkens aufricht: „jetzt, in diesem begonnenen Jahr der suchenden Unruhe, nachdem er das steuerlose Treiben seines Lebens eingesehen hatte, stellte

²⁰⁴ „Wahrscheinlich ist die Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens, das den Menschen so lange Zeit für den Mittelpunkt des Weltalls gehalten hat, aber nun schon seit Jahrhunderten im Schwinden ist, endlich beim Ich selbst angelangt, denn der Glaube, am Erleben sei das wichtigste, dass man es erlebe, und am Tun, dass man es tue, fängt an, den meisten Menschen als eine Naivität zu erscheinen.“ (MoE, S.250)

²⁰⁵ Hier zit. nach: Luhmann, Niklas: Die Liquidierung des Subjekts durch seine Allgegenwart, in: Zima, Peter: *Theorie des Subjekts*, S.162.

sich bald wieder das Gefühl ein, auf dem Wege zu sein.“ (MoE, S.151) Der Roman spielt mit solchen Differenzen. So auch der *Zimmermann Moosbrugger* ist ein Wanderer in der Reflexivität seines psychischen Systems, während der Kosmopolit Arnheim ein *Reisender* ohne innerliche Erfahrungen ist. Die Möglichkeit des Sich-Entdeckens durch das eigene Bewusstsein impliziert seine - wenn auch negative - Freiheit, denn der Mensch wird nach Luhmann in der Umwelt der Gesellschaft placiert: „Dem Menschen werden so höhere Freiheiten im Verhältnis zu seiner Umwelt konzidiert [...]“. ²⁰⁶ Das gedankliche Wandern Ulrichs, das völlig kompatibel mit seinem Flanieren auf der Straße ist, ist der Stimmungsraum, der sein Handlungsfeld durchtönt, nämlich seine von pietistischer Art charakterisierte Untätigkeit.

Von hier aus ergibt sich eine Diskussion über den Begriff der *Handlung*. Bei genauerer Betrachtung wird herausgestellt, dass in Musils Roman Differenzerfahrungen der Figuren beobachtet werden. Entscheidend ist die psychische Instabilität der Figuren vor und nach einer Handlung, die meistens im Hintergrund steht. Diese wird niemals vorgeführt, sie erscheint als Bericht, als Information, die eine Figur oder der Erzähler mitteilt. Als solche wird Handlung vom Ablauf des Werkes entfremdet und in dessen kontextuellen Rahmen verbannt. Handlung wird somit degradiert zu einer „Dauersuggestion, welche wie alle Suggestionen etwas Automatisches u(nd) Mechanisches hat.“ (MoE, S.1720) Handeln lohnt nicht, denn jede Handlung ist ein „fehlerhaftes Gleichnis“. (MoE, S.2004) ²⁰⁷ Das, was im Vordergrund steht, ist die Zeichenhaftigkeit der Bewusstseinsvorgänge der Figuren. Die Handlung ist ein verfehelter Fall, sie bedeutet Verlust, denn sie

²⁰⁶ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.289.

²⁰⁷ Ähnlich drückt sich Emerson: „Alle meine willentlichen Handlungen [...] sind nur ein Umherirren“, sagt Emerson, noch „die trivialste Träumerei, die schwächste Emotion“ sind dagegen „göttlich“. Hier zit. in: *Geschichte der modernen Subjektivität*, S.1236.

ist Realisierung einer Möglichkeit, welche die Gegenmöglichkeit versteckt und die Figur in den engen Raum der Wirklichkeit bannt.

Die Autopoiesis des Bewusstseins - so der Befund - wird zur eigentlichen Figur des Textes, sie besitzt nämlich die Leerstelle des abwesenden traditionellen Helden. Die einzige handelnde Person ist der Lustmörder Moosbrugger, die einzigen Handlungen sind seine Morde. Arnheim ist durch seine Erlebnisse und nicht durch seine Handlungen²⁰⁸ in der Welt Österreichs als ein erfolgreicher Mensch angesehen. Er verbindet die Allgemeinheit des Wissens mit der Besonderheit der Erfahrung. Anders gesagt: Er gründet seine Autorität auf Wissen:

Die Grundgestalt seines Erfolgs war überall die gleiche; umgeben von dem Zauberschein seines Reichtums und dem Gerücht seiner Bedeutung, musste er immer mit Menschen verkehren, die ihn auf ihrem Gebiet überragten, aber er gefiel ihnen als Fachfremder mit überraschenden Kenntnissen von ihrem Fach und schüchterte sie ein, indem er in seiner Person Beziehungen ihrer Welt zu anderen Welten darstellte, von denen sie keine Ahnung hatten. So war es ihm zur Natur geworden, einer Gesellschaft von Spezialmenschen gegenüber als Ganzes und ein Ganzer zu wirken. (MoE, S.193f.)

Charakteristisches Beispiel ist Agathe, die ihren Zustand selbst als faul bezeichnet. Die Langeweile zeigt mangelnde fremdreferentielle Bezüge der Figur mit ihrer Umwelt auf. Gegen die Langeweile kann sich Agathe nicht wehren, sich nicht befreien, denn der Lebensüberdruß funktioniert als ihre Orientierung. Durch Langeweile oder durch ruhiges Behagen sind die Handlungen der Figuren verhinderte Handlungen. Die Handlung bleibt im Werk folglich das 'unwritten cross' der Figuren.

Man kann aber den hier dargestellten Punkt auch von der umgekehrten Seite her angehen. Die Unfähigkeit der Figuren zum Handeln hängt von

²⁰⁸ Wenn die Selektionen einer Figur ihrer Umwelt zugerechnet werden, spricht Luhmann vom Erleben. Wenn die Selektionen dem System selbst zugerechnet werden, spricht er vom Handeln. vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.123.

ihrer Unfähigkeit ab²⁰⁹, nicht nur über ihre Umwelt eine Übersicht bzw. eine Kontrolle zu haben, sondern auch den sozialen Ereignisablauf zeitlich nachzuvollziehen²¹⁰. Bereits im ersten Kapitel deutet sich die lähmende und unentschlossene Position der Person in der Rolle des Beobachters an, die als berechtigt wegen dem kontingenten Charakter des Geschehens angesehen wird: „Dann traten sie zurück und zögerten. Die Dame fühlte etwas Unangenehmes in der Herz-Magengrube, das sie berechtigt war für Mitleid zu halten; es war ein unentschlossenes, lähmendes Gefühl.“ (MoE, S.11) In diesem Sinne ist auch die Unentschlossenheit als Lebensorientierung, die sich explizit bei Ulrich äußert: Es befällt ihn die „quälende Ahnung des Gefangenwerdens; [...] alles, was ich zu erreichen meine, erreicht mich.“ (MoE, S.129) Diese Unentscheidbarkeit der Figuren ist analog der Unentscheidbarkeit des Romans in Bezug auf semantische Zuschreibungen zu verstehen.

So besehen kann man resümieren, dass einerseits die Figur eine Identität durch das Geschehen des Bewusstseins und ihrer unendlichen Ausdifferenzierungen hat. Andererseits geht es soeben im Roman nicht um eine Geschichte im eigentlichen Sinne, sondern um die Geschichten des Bewusstseins der Figuren. Die ästhetische Utopie Musils ist die Utopie des Bewusstseins.²¹¹

Mehr noch: Statt Handlung gibt es das *Spiel*, das nach Bateson keine Aktion, sondern ein Aktionsrahmen ist.²¹² Das Spiel ist der Topos des Als-

²⁰⁹ Luhmanns Antwort darauf lautet: „Nicht die Intentionen sind der Ursprung, sondern das Unbewusste. Aber auch nicht das Unbewusste, sondern die Repressionen, die dazu führen, dass man es nötig hat. Aber auch nicht die Repressionen, sondern die gesellschaftsstrukturellen Vorgaben, die sie auslösen.“ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.380.

²¹⁰ Wir kommen im nächsten Kapitel zurück, wo genau die Aufmerksamkeit auf die Problematik der Figur in der Gesellschaft gelenkt wird.

²¹¹ Vgl. Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, Würzburg: Königshausen/Neumann 2000, S.17.

²¹² Bateson, Gregory: *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*. Aus dem Amerikanischen von Hans Günter Holl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S.173.

ob, es ist ein symbolisches Handeln, das die alltägliche Handlung des Immer-wieder-Gleichen außer Kraft setzt. Wir sehen, wie die Figuren ihr psychisches Potential als re-entry Figur in ihre soziale Praxis einführen und wie sie mit der doppelten Kontingenz ihrer Erwartungen spielen. Anders gewendet: Die Kontingenz der sozialen Umwelt wird in eine Kontingenz und in ein Überraschen der Person umgewandelt, die Gefahren der Gesellschaft durch das Risikobewusstsein bei den Figuren substituiert.²¹³ Vereinfacht: Im Spiel wird das Gefühl der gesellschaftlichen Bedrohung aufgehoben, indem gefährliche fremdreferentielle Bezüge in riskante selbstreferentielle Bezüge übernommen werden. Wenn man das in den Roman überträgt, lässt sich folgendes feststellen: Die Straße als pragmatischer Ort der Moderne impliziert den Begriff der Kontingenz.²¹⁴ Die Straße ist der Ort, der das Gefühl der Bedrohung begründet. Davon bezeugen einige Beispiele, wie der Unfall, Ulrich wird zusammengeschlagen (MoE, S.25) und später in eine Remperei mit einem Betrunkenen verwickelt. (MoE, S.156ff.) Die Straße ist nicht nur der Ort der Prostituierten, die Moosbrugger nicht loswerden kann oder die Ulrich anspricht (MoE, S.651), sondern auch der Ort, in dem „Überfall und Totschlag“ (MoE, S.647) als unvorhergesehene, theatralische Ereignisse herrschen. Die gefährliche Straße der Stadt wird aber später im Roman in ein Risikoerlebnis der Figur umgewandelt: „Die Straßen kreischten von Vergnügen und waren frühreif mit Wärme gefüllt wie von einem

²¹³ Risiko ist die Unsicherheit der Zukunftserwartung, wenn man Entscheidungen fällt oder unterlässt, die für eine chronische Irreversibilität sorgen. Als Gefahr wird die Unsicherheit erlebt, wenn man zu den Entscheidern gehört, sondern ohne eigenes Zutun von einem Schaden heimgesucht wird. „Risiko ist damit der selbstreferentielle, Gefahr der fremdreferentielle Aspekt des möglichen Schadens.“ Eickelpasch, Rolf/Nassehi, Armin (Hg.): *Utopie und Moderne*, S.272.

²¹⁴ Vgl. Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, S.171.

Sommertag. [...] und welch ein Glück, dieses ungeheure Übereinkommen des Zusammenlebens!“ (MoE, S.873)

Die Figuren bewegen sich im Rahmen der doppelten Kontingenz des Spiels, das alle Interaktionen und Kommunikationen der Figuren bestimmt: „Das Spiel ist das soziale Phänomen schlechthin.“²¹⁵ Genau diese Definition trifft für das gesellschaftliche Modell Musils, das er Kakanien nennt, was nichts anders als ein Puppenname ist. Noch ein Beispiel dazu: für den Exhibionisten, der am Fenster Clarisses Geschlechtslust treibt, sind die Personen „keine Menschen mehr [...], sondern Puppen, [...]“. (MoE, S.787)

Im Werk werden eben diese Rahmen der Handlungen der Figuren sichtbar und erkundbar, d.h. es werden Spiele markiert, die simulieren, was sie dissimulieren. Die Figuren durchbrechen durch ihre imaginäre Geschlossenheit Bedeutungsidentitäten, indem sie andere wenn auch verfremdete Möglichkeiten in ein anderes Selbst einschließen. Das bedeutet Aufhebung der Repräsentation und Verschiebung der Figur aus dem sozialen Rahmen in die Sphäre der Fiktion, wo das Unwirkliche (eine Eigenschaft, eine Rolle, eine Situation) gebraucht wird, als ob es wirklich sei: „Fiktionen sind formulierte, aufgezeichnete Spiele.“²¹⁶ Es werden Spiele als Rahmen konnotiert, deren Denotate aufgehoben werden: „Im Spiel wird Sozialität als Reflexion auf sich selbst erfahren, nämlich als kontingent, was soviel heißt wie: weder nötig noch unmöglich, oder anders: gegeben, aber abwandelbar.“²¹⁷

²¹⁵ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.152.

²¹⁶ Jürgen Landwehr: Fiktion und Nichtfiktion. Zum zweifelhaften Ort der Literatur zwischen Lüge, Schein und Wahrheit. In: Brackert, H./J. Stückrath, J. (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, S.491-504, hier: S.498.

²¹⁷ Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.154.

Die Figuren leben in komplexen Verhältnissen, in denen die Selbstreferenz mit Fremdreferenzen ein geschicktes Spiel treibt. Innerhalb dieser Spiele werden sie zu einem dämonischen Konditionieren der Selbst- und der Fremdreferenz, an deren Grenze der blinde Fleck lauert. Und es ist eben der blinde Fleck, der eine Unmöglichkeit von kausalen Beziehungen in den Handlungen der Figuren bewirkt. Es gibt also ein kausal-defizitäres²¹⁸ Handeln bei den Figuren, nämlich es geht um die Freiheit des Spiels. Um dabei zu bleiben: Die Figuren konstituieren ihre Wirklichkeit als symbolische Formen, in denen sie damit spielen, eine andere Person zu sein, wie das z.B. bei Bonadea der Fall ist. Bonadea spielt, indem sie einen anderen Körper annimmt, den Diotimas, die sie bewundert. Sie versucht, ihr zu ähneln, in der Form der funktionalen Äquivalenz, wobei die Gleichheit von etwas Ungleichem bzw. die Beziehung zwischen Gleichheit und Ungleichheit spannend wird. Es geht um einen Wechsel, um ein Kreuzen der Rollen, sodass im Symbolischen das Imaginäre enthalten ist. „Das Imaginäre, das im Symbolischen enthalten ist, ist [...] unüberholbar, oder besser: unhintergebar, außer in den Psychosen.“²¹⁹

4. Figur und Umwelt

Der bis jetzt umrissene Argumentationsgang führt uns dazu, die Figur durch die Differenz und zwar durch die Differenz zwischen Person und Umwelt zu bestimmen. Die Problematik der Differenz zwischen der Person und ihrer Umwelt wird im Musilschen Roman immer wieder aufgegriffen, indem sich die Figuren von ihrer Umwelt durch Grenzen unterscheiden. In den Worten Ulrichs: „Denken (sei) eine Einrichtung für sich [...] das Wirkliche eine andere.“ (MoE, S.274) Die Umwelt - das sind nicht nur die Alternativen, innerhalb derer man erleben und handeln kann. Sondern zunächst ist sie die Wildnis dessen, was gleichzeitig - und schon deshalb unkontrollierbar geschieht und nicht kausal erklärbar ist. Gleichzeitigkeit

²¹⁸ Den Begriff entnehmen wir Frieda Heyting, S.148, in: Luhmann, Niklas/Schorr, Karl-Eberhard: *Zwischen Absicht und Person. Fragen an die Pädagogik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

²¹⁹ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S.75.

bedeutet aber Chaos.²²⁰ Musil beschreibt diese chaotische Gleichzeitigkeit der Umwelt im differenzorientierten Bild der Stadt²²¹:

Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze, Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeiten quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen. [...] Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgeiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander, und glich im ganzen einer kochenden Blase, die in einem Gefäß ruht [...]. (MoE, S.9f.)

Die Gleichzeitigkeit der Umweltereignisse ist auch eine Reflexion Ulrichs: „Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!“ (MoE, S.650) Der simultane Plurarismus bewirkt eine chaotische Inkohärenz und damit eine hohe Komplexität:

Unzählige Auffassungen, Meinungen, ordnende Gedanken aller Zonen und Zeiten, aller Formen gesunder und kranker, wacher und träumender Hirne durchziehen ihn (den ‘fast stündlich wachsenden Leib von Tatsachen und Entdeckungen’) zwar wie Tausende kleiner empfindlicher Nervenstränge, aber der Strahlpunkt, wo sie sich vereinen, fehlt. (MoE, S.154f.)

Die strukturelle und haltlose Komplexität der Umwelt hat als Folge den gleichsam strukturellen Effekt der Unruhe, der Unbestimmtheit bei den Figuren. Mehr noch: Die soziale Komplexität bewirkt eine widersprüchliche und konfliktuelle Doppelstruktur der Figur als psychische und als soziale Individualität. Es gibt eine Spaltung in allen Figuren und in ihren Beziehungen, in allen möglichen gesellschaftlichen Ordnungen: in

²²⁰ „Die Umwelt ist der *Grund* des Systems, und Grund ist immer etwas *ohne Form*.“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.602.

²²¹ Musil beschreibt an anderer Stelle das Leben auf dem Lande, wo man im Gegensatz zu der Stadt nicht mit der Komplexität und mit der Bewältigung von gleichzeitigen Ereignissen konfrontiert war, man erlebte Ereignisgegenwarten im Nacheinander. Auf dem Land in der einfachen Gesellschaft gab es ein Erleben von ausgedehnter Gegenwart, Entscheidungen waren nicht mit Kalkulation verbunden, weil Entscheidungen kaum kontingent waren.

der Arbeit, wie die „Zwangsvorstellung einer überamerikanischen Stadt“ (MoE, S.31) zeigt, in der Moral, wo Arbeitsvorstellung und Amoralität sich zusammentreffen, in der Wissenschaft, wenn z.B. Wissenschaftler ihr Können nicht ins private Leben übertragen (vgl. MoE, S.1980), in der Kunst, die vom wirklichen Leben wie durch eine Glaswand getrennt ist (vgl. MoE, S.581f.), ja in der Wahrheit selbst, denn wie Ulrich feststellen muss, kommt „jede Wahrheit heute in zwei einandergesetzte Unwahrheiten zerlegt auf die Welt“. (MoE, S.490) Das hegemoniale Prinzip der Gesellschaft verbietet die Möglichkeit der Übersichtlichkeit und verbannt den Menschen in deren Umwelt: „Darum weist die Rolle des Großschriftstellers auch nicht etwa auf eine bestimmte Person hin, sondern stellt eine Figur am gesellschaftlichen Schachbrett dar, mit einer Spielregel und Obliegenheit, wie sie die Zeit ausgebildet hat“. (MoE, S.429f.) Musils Welt entlarvt sich als eine funktional differenzierte Gesellschaft, die Musil im Konzept von Kakanien darstellt: „Diese Stadt hatte eine Geschichte, und sie hatte auch ein Gesicht, aber darin passten die Augen nicht zum Mund oder das Kinn nicht zu den Haaren, und über allem lagen die Spuren eines stark bewegten Lebens, das innerlich leer ist.“ (MoE, S.671f.)

Die Gesellschaft ist gekennzeichnet durch einen Polylog²²², der die Vielstimmigkeit und zugleich Unstimmigkeit der Erfahrung nährt, indem es keine Vermittlung zwischen Figur und Gesellschaft zugelassen wird: „Du fühlst dich deshalb verlassen, sogar von dir selbst, weil du eine Gemeinschaft ahnst, wie noch keine da war.“ (MoE, S.1644) Das hat als Folge, dass der Kontext jeder Selbst-Thematisierung die Diskontinuität von Person und Umwelt ist: „Da siehst du, stimmt etwas nicht; an dieser Grenze zwischen dem, was in uns vorgeht, und dem, was außen vorgeht, fehlt

²²² „Pluralismus macht geschwätzig.“ Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S.390.

heute irgendeine Vermittlung.“ (MoE, S.742) An der Grenze der Figur verwandelt sich alles, was ankommt, zu einer bloßen Störung, zu einem erinnerbaren Rauschen, zu einem „unsichere(n) Zittern“. (MoE, S.765)

Die soziale „Maschine“ (MoE, S.59) tritt den Figuren als anonymer Zwangsmechanismus entgegen und als eine unbetretbare Ordnung, die sich stets neu bewähren lässt, wie man bereits mit dem Unfall im ersten Kapitel erkennen kann: „Man hörte jetzt auch schon die Pfeife eines Rettungswagens schrillen, und die Schnelligkeit seines Eintreffens erfüllte alle Wartenden mit Genugtuung. Bewundernswert sind diese sozialen Einrichtungen.“ (MoE, S.11) Die Romanfiguren geraten mitten in das Sozialgeschehen bzw. in die Paradoxien der Gesellschaft und befinden sich im steten Zusammenstoß mit diesem. Ihre Beziehungen sind Referenzen der Herrschaft und der Manipulation, „wie der eines vom Kürschner ausgestopften großen Löwenfells.“ (MoE, S.22) Das hat als Folge einerseits, dass es keine Helden im traditionellen Sinne gibt bzw. keine vorbildlichen Figuren. Es geht eigentlich nicht um Geschehnisse, sondern vielmehr um das Geschehenlassen: „Man kann aber auch den Schluss ziehen, dass man sich ohnmächtig unter den donnernden Bogen eines ungeheuren Wasserfalls stehen fühlt, und selbst wenn man schrie, würde das Wort stumm verschlungen werden: also kann man tun, was man will, es kommt nicht darauf an.“ (MoE, 1990)

Jede Ordnung draußen diene der Täuschung um der „Gemütsruhe“ (MoE, S.527) willen, es geht um die gespenstige Ordnung des ‘Seinesgleichen’, indem alle Modelle offenbar scheitern und mit ihnen alle universalen Moralpräsentationen, alle kulturellen Muster und Formen, die bestimmte Aktualisierungen vom Lebenssinn ermöglichen könnten. Auch das Gericht als moralischer Transformator zwischen Gesellschaft und Figur scheitert. In den Funktionen der gesellschaftlichen Sedimente metaphorisiert die

Gesellschaft ihre verlorene Einheit²²³, ihr Defizit. Daher entzieht sich jeder Versuch zu einer Identität, die Figuren leben in der Differenz zwischen Identität und Nicht-Identität, sodass es „einen überflüssigen Nebel [...] einen ausgestoßenen kleinen Atemzug, um den sich Gott nicht kümmert“ (MoE, S.130) gibt. In allen paradigmatischen Instanzen bewährt sich, dass die Figuren ein Doppelleben führen, sich in einem grundierendem Entschieden-sein befinden: „Dieses System hatte aber mit einem Fehler gearbeitet; es teilte Bonadeas Leben in zwei Zustände, zwischen denen sich der Übergang nicht ohne schwere Verluste vollzog.“ (MoE, S.523) Die Figuren oszillieren zwischen pragmatische Isolation (Arnheim z.B. wenn er schreibt) oder auch reflexive Isolation (Walters Illusionen, er befinde sich auf einer Insel) und Mumifizierung (wenn man an den gesellschaftlichen Geschehen teilnimmt). Die Selbstreferenz zerrinnt in eine Reihe von Doppelgängern, die mit dem Motiv des *Labyrinths* eine innere Affinität haben. Das Entschieden-Sein der Figuren führt zu einem Identitätswechsel, über den die Figur die Kontrolle verliert.²²⁴ Die Figur ist komplett darstellbar in einer fixierten Kultur sowie in Konventionen ihrer Kopplung mit der Sozialrevenue, obwohl diese nicht als Halt fingiert werden. Die Verlässlichkeit der Figuren wird zu einer hilflosen Reaktion auf ihre Verlassenheit: „Das tadellose Funktionieren der Maschinerie des Auswärtigen Amtes erwies sich, sowie man nur auf den Knopf drückte, und alle Beamten verließen das Zimmer mit dem Gefühl, ihre Verlässlichkeit in gutem Licht gezeigt zu haben.“ (MoE, S.209) Das Individuum ist in dem

²²³ Die soziale Differenzierung und die Verselbständigung der Systeme hat für Hermann Broch zum ‘Zerfall der Werte’ geführt: „Gleich Fremden stehen sie nebeneinander, das ökonomische Wertgebiet eines ‚Geschäftemachens an sich, neben einem technischen oder einem sportlichen, jedes autonom, jedes ‘an sich’, ein jedes in seiner Autonomie ‘entfesselt’, ein jedes bemüht, mit aller Radikalität seiner Logik die letzten Konsequenzen zu ziehen und die eigenen Rekorde zu brechen.“ Broch, Hermann: *Die Schlafwandler*, Frankfurt: Suhrkamp 1987, S.498.

²²⁴ Im Buch *Invasive Introspektion* wird behauptet, dass bei Luhmann kein Getrenntsein, sondern ein Entschiedensein gilt. Siehe: S.183.

unsichtbaren Netz der gesellschaftlichen Gewalt gefangen: „Du hast einen langen Strick um den Hals und kannst nicht sehen, wer daran zieht.“ (MoE, S.533)

Hinter dieser Feststellung steckt folgende Tatsache: Die Teilnahme der Figuren an den gesellschaftlichen Geschehnissen ist weniger ein Erkenntnisversuch, sondern vielmehr Referenzen, was - wie schon gesagt - die Figur zur Umwelt der Gesellschaft verbannt. Jeder Versuch, jeder Fortschritt der Figur verwandelt sich nicht nur in eine Ohnmacht, sondern vielmehr in eine Unkenntnis des gesellschaftlichen „riesigen Apparats von Gesetzen und Beziehungen“. (MoE, S.156) Man kann die Realität nicht total erkennen. Sie ist an sich geschlossen, für die Figuren gesperrt.²²⁵ Clarisse gebraucht dafür das Bild

schwarze(r) Vögel, die in Scharen um ein kleines Mädchen flattern, das im Schnee steht. Aber etwas später sah sie eine schwarze Wand und weiße Flecken darin; schwarz war alles, was sie nicht kannte, und obgleich das Weiße zu kleinen und größeren Inseln zusammenlief, blieb das Schwarze unverändert unendlich. Von diesem Schwarz ging Angst und Aufregung aus. (MoE, S.146)

Ähnliches belegen Raffaels Beobachtungen der Parallelaktion durch das Schlüsselloch (MoE, S.180), oder auch der gescheiterte Versuch Ulrichs die Umwelt zu erkennen. Dass Ulrich den Verkehr auf der Straße nicht zählen bzw. nicht überblicken kann, impliziert auch die Unmöglichkeit, die aristotelische „Anzahl der Bewegung“²²⁶ auf der Straße zu beobachten. Gleichzeitigkeit, Komplexität, Unstabilität und Kontingenz der Umwelt sind hier mit angegeben. Anders gewendet: Jeder Versuch, das Perpetuum

²²⁵ „[...]“, denn man kann genau genommen nie *die* Umwelt beobachten, nie *zur* Umwelt Beziehungen aufnehmen, nie mit *der* Umwelt ein Metasystem bilden (denn das wäre ja die Welt), sondern all dies nur selektiv mit Bezug auf *andere Systeme*, die man dann ihrerseits mit Hilfe der Unterscheidung von System und Umwelt beobachten und bezeichnen muss.“ Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, S.14.

²²⁶ Hier zit. nach Ternes, Bernd: *Invasive Interospektion*, S.26.

mobile der Gesellschaft, „das Zahlmoment an der Bewegung“²²⁷ der Umwelt ereignisse zu fassen, ist unmöglich und Ulrich versteht seinen Unsinn. (vgl. MoE, S.12)²²⁸ Aber eben diese Unerreichbarkeit bindet den Beobachter. Und hier liegt das Paradox des Verstehens, nämlich das Paradox der Transparenz des Intransparenten. Mit anderen Worten: Er versteht, dass er die Umwelt nicht durchschauen kann. Konsequenz heißt es bei Musil:

Ein höheres Gefühl von seinem Ich setzte sich mit einem unheimlichen Gefühl auseinander, als wäre er nicht fest in seiner Haut. Auch die Welt war nicht fest; sie war ein unsicherer Hauch, der sich immerzu deformierte und die Gestalt wechselte. Häuser standen schief aus dem Raum gebrochen; lächerliche, wimmelnde, doch geschwisterliche Tröpfe waren dazwischen die Menschen. [...] Der ganze Schauplatz war von etwas Flimmerndem ausgefüllt, irgendein Stück Weg des Geschehens kam klar auf ihn zu, aber dann dreht sich wieder die Wände. Die Augenachsen standen wie Stiele aus dem Kopf, während die Fußsohlen die Erde festhielten. Außen und Innen stützten ineinander [...] und das Gesicht eines Schutzmanns näherte sich ganz langsam einer geballten Faust, bis es blutete. (MoE, S.157)

Als solche kann die Umwelt bzw. die Gesellschaft nicht mehr definitorischer Bezugspunkt für die Figur sein, sondern Einschränkung der freien Entfaltung. Die Fragmentierung zwischen Person und Umwelt treibt die Figuren zur Distanz von ihr, zu einer apotaktischen Einstellung, die die Position des Beobachters ist, weg von der täuschenden Ordnung der Gesellschaft. Musil schreibt: „Man sitzt am Rande einer chaotisch bewegten Masse. Das Isolierte, Beobachtungsposten, folgt schon daraus.“²²⁹ Ähnlich definiert Luhmann: Die Ablösung von dem gesellschaftlichen Chaos erfordert daher immer zeitliche und räumliche Distanzierungen.²³⁰ Diese Ablösung wird bei Musil besonders im folgenden Zitat durch die aggressive und fragmentarische Parataxe und die

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Das wird noch verstärkt durch die Uhr, die er dabei hat und welche das Immer-wieder-Gleiche der Umwelt ereignisse markiert.

²²⁹ Musil, Robert: *Tagebücher*, S.543.

²³⁰ Vgl. Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, S.527.

Farbenmetaphorik ausgedrückt:

Es war Abend geworden. Das Zimmer war schwarz. Das Klavier war schwarz. Die Schatten zweier sich liebender Menschen waren schwarz. Clarissens Auge leuchtete im Dunkel, angesteckt wie ein Licht, und in dem vor Schmerz unruhigen Munde Walters schimmerte der Schmelz auf einem Zahn wie Elfenbein. Es schien, mochten draußen in der Welt auch die größten Staatsaktionen vor sich gehn und trotz seiner Unannehmlichkeiten, einer der Augenblicke zu sein, um deretwillen Gott die Erde geschaffen hat. (MoE, S.67)

Räumliche Distanzierungen sind der Grund, aus dem die Figuren immer wieder am Fenster²³¹ situiert sind, das einerseits die topografische Grenze zur Umwelt symbolisiert, andererseits die Figur in der Isolation des geschlossenen Zimmers placiert.²³² Das Fenster ist der Topos der Abwendung von der Umwelt und der Hinwendung zum inneren Selbst, es ist die Beobachterposition der Isolation par excellence. Der Raum des Zimmers mit dem Fenster impliziert die Position des allerdings nicht melancholischen, sondern eher lustvollen Beobachters²³³, denn das Zimmer ist das, was den Figuren ermöglicht, ihre Stelle am gesellschaftlichen Schachbrett zu verlassen²³⁴:

Sie hatte dem Zimmer den Rücken gekehrt, stand am Fenster und starrte in die spiegelnde Undurchsichtigkeit, die von außen an ihre Augen herantrat. [...] man möchte von anderen Fenstern hineinblicken können, und wenn sie sich vergegenwärtigte, dass sie nun also gemeinsam mit ihrem ungetreuen Geliebten, bei aufgezogenen Vorgängen vom Licht bestrahlt, vor einem dunklen Zuschauerraum stehe, so erregte sie das sehr. (MoE, S.579f.)

²³¹ Die Interpreten sprechen von einer „Urgeste“ (Wilfried Berghahn: *Robert Musil*, Reinbek bei Hamburg 1991, S.16.) oder von einer „klassische(n) Haltung“ (Thomas Pekar: *Robert Musil zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 1997, S.123.)

²³² „Diese ‘aristokratische’ Isolation innerhalb einer immer demokratischer werdenden Gesellschaft [...] ist die soziopsychologische Bedingung für die Ausbildung der utopischen ‘Augenblicks’.“ Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit*. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. S.214.

²³³ Anders Heinz Brüggemann, der auf das Fenster als Medium der Distanzierung, aber auch als Signatur der Melancholie hinweist. *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen*. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S.8ff.

²³⁴ Mehr noch: Die Fenster des Irrenhauses „seien nichts als Vergrößerungsgläser“ auf die chaotische Zeit. (MoE, S.1366)

In der Polykontextualität der Umwelt leben die Figuren in einer *Beobachtungskultur*²³⁵: Die Figuren werden zu Spionen, die anderen Figuren beispielsweise in der Parallelaktion belauschen: „Die beiden Männer schwiegen und hörten einem Gespräch zu, das vor ihnen geführt wurde. ‘Beaupres Spiel’ sagte jemand, ‘muß man genial nennen [...]’.“ (MoE, S.422f.) Die Beobachtungen erzwingen den Verzicht auf die Vorstellung einer einheitlichen Gesellschaft und vertreiben die Figur in die Umwelt seiner Gesellschaft. Der Lebenssinn der Figuren ist nicht mehr ein bestimmter Halt, sondern der verzweifelte Versuch des Haltens bzw. des Oszillierens. Die im Roman dargestellte Welt der Figuren ist äußerst komplex und das aktuelle intentionale Erleben und Handeln demgegenüber sehr gering, denn sie sind „in die Verhältnisse, die sie vorgefunden haben, (nicht) hineingewachsen, [...]“. (MoE, S.597) Das ist die Kluft, die die Figuren durch den Sinn des Haltens zu überbrücken versuchen. Dieser *Sinn* des Haltens der Figuren ist nicht negierbar. Luhmann sagt: „Jeder Anlauf zur Negation von Sinn überhaupt würde also Sinn wieder voraussetzen, würde in der Welt stattfinden müssen.“²³⁶ Sinn gibt es sowohl beim Wahnsinn als auch beim Lebensüberdruß. Als Beispiele dienen hier Clarisse und Agathe: „Man darf nicht glauben, dass der Wahnsinn sinnlos ist; er hat bloß die trübe, verschwimmende, vervielfältigende Optik der Luft über diesem Bad, und zuweilen war es Clarisse ganz klar, dass sie zwischen den Gesetzen einer andern, aber durchaus nicht gesetzlosen Welt lebte.“ (MoE, S.1600) Auch wenn die Figur alles sinnlos sieht und Selbstmord zu begehen denkt (Agathe nach dem gescheiterten Zusammenleben mit Ulrich), ist das eine Verspieltheit des Sinns.²³⁷ Agathe

²³⁵ Den Begriff entnehmen wir Fuchs, Peter: *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.109.

²³⁶ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.96

²³⁷ Georg Lohmann, zit. nach: Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion*, S.140f.

hat sich im erstarrten Schatten der Sinnlosigkeit, im Schatten eines Kulturpessimismus²³⁸ verlaufen (und das, weil sie nicht entsprechend wirkungsvolle Mechanismen der Reduktion von Komplexität der Umwelt entwickelt hat, was als Folge den Wegfall von Bestimmung des Unbestimmten und die Absenz der selbstkonstitutiven Ordnung hat), aber sie erfährt, dass der sinnhafte Horizont immer zugänglich ist, dass man nie vom Sinn fallen kann. Man kann immer im sinnhaften Horizont aufbrechen, weil es immer einen Sinnüberschuss²³⁹ gibt:

dass sie in Gefahr stehe, Anfänge eines sich bildenden Wahnsinns groß werden zu lassen: Sie strebte zurück. Heftig hielt sie sich vor, dass sie doch gar nicht an Gott glaube. (...) Sie war nichts weniger als religiös in jenem festen Sinn, der zu einer überirdischen oder auch nur moralischen Überzeugung hinreicht. Aber erschöpft und zitternd musste sie sich nach einer Weile abermals eingestehn, dass sie 'Gott' gerade so deutlich gefühlt habe wie einen Mann, der hinter ihr stünde und ihr einen Mantel um die Schulter legte. (MoE, S.859f.)²⁴⁰

Das Göttliche verkörpert sich im Rahmen einer analogischen bzw. symbolischen Weltordnung durch die Materialität seiner Darstellung. Anders ausgedrückt: Der Gott Agathes steht im Sinnhorizont einer nicht virtuellen Apokalyptik, die auf dem Hintergrund der bestandenen Krise die Sinnhaftigkeit des Lebens fortwähren lässt. Es geht um die spürbare Präsenz des unbeobachtbaren aber beobachtbaren Gottes. Agathes Gott ist eine Art Transzendenz, als ein letzter Sinn zu verstehen, wo das Unbestimmte einen unhintergehbaren Sinn hat. Durch Sinn gibt es im Text Momente der Bewunderung der schönen Welt, wobei die Komplexität als

²³⁸ Ulrich spricht von einem sinnlosen Kreislauf der Kultur, nicht von einem sinnlosen Kreislauf des Lebens. (vgl. MoE, S.1248)

²³⁹ „Die Sinnggebung ist unsere Selbstwehr gegen das Chaos.“ Bela Balazs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S.10.

²⁴⁰ Das erinnert uns an Augustinus' verinnerlichte Weise des Selbstbezuges über Gott: „Ich könnte nicht sein, mein Gott, ganz und gar nicht, wärest du nicht in mir.“ Hier zit. nach: Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, S.56.

Implexität (Valery) interpretiert wird.²⁴¹ Sinnverlust oder Sinnkrise setzen die differenzlose Kategorie des Sinns voraus. Gegenüber dem, was sich der Beobachtung entzieht, wird Gott als Anschlussformel, als Chiffre eingesetzt, um das Unhintergehbare zu verdecken oder zu übersehen: „eine Beschwörungsformel zu finden, einen Griff, den man vielleicht packen könnte, den eigentlichen Geist des Geistes, das fehlende, vielleicht nur kleine Stück, das den zerbrochenen Kreis schließt.“ (MoE, S.155) Sinn bedeutet das Verständnis der Bodenlosigkeit der modernen Gesellschaft und an diesem Verständnis wieder Halt zu gewinnen. Diese Sinnkonstanz ist ein Grundgesetz der Orientierung in der Umwelt. Ulrich konstatiert:

Er begriff, dass alles darin schon entschieden sei und den Sinn besänftigt wie Muttermilch. Aber es war kein Denken mehr, was ihm das sagte, und auch kein Fühlen in der gewöhnlichen, wie in Stücke gebrochenen Weise; es war ein ‘ganz Begreifen’ und doch auch wieder nur so, wie wenn der Wind eine Botschaft fern herüberträgt, und sie kam ihm weder wahr noch falsch, weder vernünftig noch widernünftig vor, sondern ergriff ihn, als wäre ihm eine leise selige Übertreibung in die Brust gefallen. (MoE, S.255)

Der Sinn des abstrakten Haltens ist die Direktive der Formbildung der Figuren im Werk, nämlich der begrifflichen, kommunikativen und wahrnehmenden Kontaktaufnahme der Figuren mit der Welt in der Form des Zweifels an der bestehenden Welt und deren Suspendierung durch die Form der *Ironie*, die die Wahrnehmung der Figuren leitet. Die Ironie ist die Stimmung des Verdachts, es könne auch anders sein. Kierkegaard definiert wie folgendes die Ironie:

Die Ironie ist eine *Bestimmung der Subjektivität*. In der Ironie ist das Subjekt *negativ frei*; denn die Wirklichkeit, welche ihm Inhalt geben soll, ist nicht vorhanden, das Subjekt ist frei von der

²⁴¹ Vgl. Luhmann, Niklas: *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, S.186.

Gebundenheit, in welcher die gegebene Wirklichkeit das Subjekt hält, aber es ist negativ frei und als solches in der Schwebe, weil nichts da ist, das es hielte.²⁴²

Die negative Freiheit bedeutet, dass sich zwar jede Macht der Figur in eine Ohnmacht verwandelt, aber die Grenze zur Umwelt ist das „vergitterte Fenster“ (MoE, S.1163), das die Freiheit in der Selbstreferenz gewährt. Die ironische Haltung der Figuren wird dadurch auf die Spitze getrieben, dass die Figuren des Romans besonders die Hauptfigur gerade als das Gegenteil eines festen und verorteten Charakters erscheint. Das hindert auch den Leser daran, eine identifikatorische Kommunikation mit den Figuren zu haben. Vielmehr provoziert der Text eine Reflexion des Lesers.

In der Position des ironischen Beobachters besitzt kaum eine Figur Schuldgefühle, nicht einmal Moosbrugger. Er ist eine „Unschuldgestalt“ (MoE, S.836) und Opfer psychosozialer Beschädigungen: „alle Bewegung im Leben kommt vom Bösen und Rohen; das Gute schläft ein.“ (MoE, S.1673) Auch Diotima schreibt „die Schuld einem Zivilisationszeitalter zu [...], worin der Zugang zur Seele eben verschüttet worden ist.“ (MoE, 104) Moosbrugger symbolisiert die Unschuld der Einfachheit und der Primitivität. Die böse Handlung wird somit als nicht geschehen betrachtet durch die Vergebung oder das Verzeihen der Schuld. Aber hier soll man bemerken, dass die Pathologie genau dort einsetzt, wo die Figuren nicht bereit sind, die Schuld auf sich zu nehmen. Die Schuld der Taten wird an einen anonymen, sozial ungreifbaren Mechanismus weitergegeben. Moosbrugger z.B. spricht von sich nicht mehr als von der selbst handelnden Person, sondern überträgt die Eigentümlichkeit des Handelns an das ‘man’ der Gesellschaft. Es geht um eine Extremform der Dissoziation von Individuum und Handeln, die sich im Gerichtssaal zum

²⁴² Hier zit. nach: Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, S.266.

Ausdruck kommt. Der Angeklagte wird zum Verteidiger, denn nicht dieser hat die Tat getan. Es war die Gesamtheit der Umstände, die mit gesetzmäßiger Notwendigkeit zu diesem Zustand führte.²⁴³ Explizite Apotheose der individuellen Unschuld lässt sich ebenfalls im folgenden Zitat zeigen: „Auch Walter, obgleich er in besseren Jahren über solche Lehren zu lachen vermocht hatte, kam, als er es selbst mit ihnen zu versuchen begann, bald auf ihre großen Vorteile. War bis dahin er arbeitsunfähig gewesen, so war jetzt die Zeit unfähig und er gesund.“ (MoE, S.61f.)

Die Gesellschaft, in der die Figuren agieren und reagieren ist der *anosognostische* Rahmen für Anosognostiker, nämlich für Figuren, die nicht mehr erkennen, dass sie krank sind. Diese Krankheit basiert nicht auf dem Verlust der Funktion der Figur in ihrer Gesellschaft, sondern im Gegenteil auf der Vielheit der Funktionen und der Differenzierungen. Auch die Funktion der so genannten „Geisteskranken“ (MoE, S.68) wird beschrieben als ein „Dienst“ an der Gesellschaft, der entgolten wird durch „ein befriedigendes Zugreifen des Kriminaldienstes und der Justiz.“ (MoE, S.532) Die Unfähigkeit, eine Krankheit zu erkennen, ist für Luhmann nicht nur eine individuelle, sondern auch für das Gesamt der Gesellschaft zu benutzen:

Nicht die Intentionen sind der Ursprung, sondern das Unbewusste. Aber auch nicht das Unbewusste, sondern die Repressionen, die dazu führen, dass man es nötig hat. Aber auch nicht die Repressionen, sondern die gesellschaftsstrukturellen Vorgaben, die sie auslösen.²⁴⁴

²⁴³ Im Nachlaßmaterial zur Clarisse-Figur wird ‘Geisteskrankheit’ unter dem pathogenen Einfluß der modernen Gesellschaft expressis verbis reflektiert: „Gewisse Krankheitsbilder sind nicht persönliche, sondern auch soziale Erscheinungen – [...]: Es ist nicht ausgeschlossen, daß das, was heute bloß zur inneren Destruktion wird, einstens wieder konstruktiven Wert haben wird. Wenn der gesunde Mensch eine soziale Erscheinung ist, dann ist es auch der kranke.“ (MoE, S.1734)

²⁴⁴ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.380.

Auf diesen Punkt wird im Roman ausdrücklich aufmerksam:

Man kann weder gegen Personen noch gegen Ideen oder bestimmte Erscheinungen kämpfen. Es fehlt nicht an Begabung noch an gutem Willen, ja nicht einmal an Charakteren. Es fehlt bloß ebenso gut an allem wie an nichts; es ist, als ob sich das Blut oder die Luft verändert hätte, eine geheimnisvolle Krankheit hat den kleinen Ansatz zu Genialem der früheren Zeit verzehrt, aber alles funkelt von Neuheit, und zum Schluß weiß man nicht mehr, ob wirklich die Welt schlechter geworden sei oder man selbst bloß älter. Dann ist endgültig eine neue Zeit gekommen. (MoE, S.57f.)²⁴⁵

5. Das Konzept der Eigenschaftslosigkeit

Der Roman zeigt die Unübersichtlichkeit der Gesellschaft, indem die Figuren nur schwerlich an die gesellschaftliche Semantik anschließen. Die Figuren setzen sich selbst in eine Lücke, setzen sich selbst voraus, als diejenigen, die die Problematik erkannt haben. Sie setzen Bewegung und Zersplitterung in der Umwelt in Eingeschlossenheit um. Darauf macht das Werk in ausführlicher Weise aufmerksam:

Dieses Gehn ohne Ziel und deutliche Bestimmung in einer lebhaft mit sich selbst beschäftigten Stadt, diese gesteigerte Anspannung des Erlebens bei gesteigerter Fremdheit, die noch durch die Überzeugung verstärkt wird, dass es auf einen nicht ankomme, sondern nur auf diese Summen von Gesichtern, diese vom Körper gerissenen, untereinander zu Armeen von Armen, Beinen oder Zähnen zusammengefassten Bewegungen, denen die Zukunft gehört, vermag das Gefühl zu wecken, dass man sich als noch ganz und geschlossen für sich wandelnder Mensch schon geradezu unsozial und verbrecherisch vorkommt; aber wenn man dem dann noch weiter nachgibt, kann unversehens auch eine so törichte leibliche Annehmlichkeit und Verantwortungslosigkeit daraus entstehen, als gehöre der Körper nicht mehr einer Welt an, wo das sinnliche Ich in kleine Nervenstränge und -gefäße eingeschlossen ist, sondern einer von unwacher Süße durchfluteten. (MoE, S.723)

Luhmanns Übergang von der „stratifikatorischen“ zur „funktionalen

²⁴⁵ Zur Verstärkung der hier skizzierten These lesen wir bei Musil: Mystiker wären vielleicht „imstande gewesen, sogar Moosbrugger freizusprechen.“ (MoE, S.125) Denn sie „unterschieden zwischen den Sünden und der Seele, die trotz der Sünden unbefleckt bleiben kann [...].“ (MoE, S.124)

Differenzierung“²⁴⁶ begründet diese Zersplitterung und Anonymisierung der Gesellschaft. Ulrich erscheint sich selbst „nur noch wie ein durch die Galerie des Lebens irrendes Gespenst [...], das voll Bestürzung den Rahmen nicht finden kann, in den es hineinschlüpfen soll.“ (MoE, S.648) Die Differenzierung der Gesellschaft in Systeme hebt die Bedeutung der Person auf: „das Ich verliert die Bedeutung [...] als ein Souverän.“ (MoE, S.474)²⁴⁷ In diesem Sinne ist das Ich nach Mach eine „praktische Einheit“²⁴⁸, eine funktionale Bedeutung von Selbst- und Fremdreferenzen. Ähnlich Musil: Das Ich hat die Funktion, die „künstliche Einheit“ des „Selbstbewusstseins“ zu vollbringen. (MoE, S.645)

Die reflexive Selbstreferenz d.h. die Vorstellung von der eigenen Identität als Ich ist als Symbol zu verstehen. Das Ich, die Seele nach Musil, ist ortlos, ist verfehlt: „In ihrem schönen, großen Leib saß die Seele hilflos wie in einem weiten blühenden Land.“ (MoE, S.425) Das Ich ist, wie auch die Welt, unfest, „chamäleonartig“²⁴⁹, denn jede Selbstbeobachtung wird durch eine andere Beobachtung in einer sich unendlich potenzierenden

²⁴⁶ Funktionale Differenzierung gliedert die Gesellschaft in ungleiche Teilsysteme, die sich jeweils an einer eigenen spezifischen Funktion orientieren und deshalb einen höchste Komplexität und Inkongruenz bewirken.

²⁴⁷ Noch schärfer über die Identität des Ichs drückte sich Claude Lévi-Strauss, wobei der Begriff der Identitätsmaske bis hin zum Identitätsverlust reicht: „Ich habe nie ein Gefühl meiner persönlichen Identität gehabt, habe es auch jetzt nicht. Ich komme mir vor wie ein Ort, an dem etwas geschieht, an dem aber kein Ich vorhanden ist. Jeder von uns ist eine Art Straßenkreuzung, auf der sich Verschiedenes ereignet. Die Straßenkreuzung selbst ist völlig passiv; etwas ereignet sich darauf.“ zit. in: Reese, Walter/Schäfer, Niklas Luhmann zur Einführung, 3. Aufl., Hamburg: Julius Verlag, S.78.

²⁴⁸ Hier zit. nach: Werner, Ego: *Abschied von der Moral. Eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils*, Studien zur theoretischen Ethik, Bd. 40, Freiburg: Universitätsverlag Herder 1992, S.22.

²⁴⁹ Ernst Mach sagt: „Wenn ich sage, das ‘Ich ist mittelbar’, so meine ist damit, dass es nur in der Einfühlung des Menschen in alle Dinge, in alle Erscheinungen besteht, dass dieses Ich sich auflöst. [...] Alles ist flüchtig; eine substanzlose Welt, die nur als Farben, Konturen, Tönen besteht, ihre Realität ist ewige Bedeutung, chamäleonartig schillend. In diesem Beispiel der Phänomene kristallisiert sich, was wir unser Ich nennen. Vom Augenblick der Geburt bis zum Tode wechselt es ohne Ruhe.“ Hier zit. in: Arlt, Herbert/Diersch, Manfred: *Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit*. Zur Poetik österreichischer SchriftstellerInnen im 20. Jahrhundert, Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur: Bd. /Vol. 1442, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1994, S.145.

Reflexivität überboten. Das Ich ist somit einem „Bewegungssturm“ ausgesetzt. (MoE, S.473)

Als Reaktion auf die „Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens“ (MoE, S.150) wird im Roman eine Differenz erkennbar. Es gibt den Mann ohne Eigenschaften und den Mann mit Eigenschaften. In dem Maße, wie die Definition von Inklusions- und Exklusionskriterien in die Verfügungsgewalt der jeweiligen Funktionskontexte verschoben wird, lässt sich bei Arnheim eine Aufwertung der Individualität des Individuums beobachten. Vorhanden im gesellschaftlichen System ist Arnheim, denn es geht um „das Muster Arnheim“ (MoE, S.176), denn er verkörpert mit allen subjektorientierten, ichkultischen Attributen bzw. Eigenschaften den Grandiositätswahn, die Souveränität des Ichs. Die Souveränität der Selbstreferenz ist substituiert durch die Souveränität und die Vergewaltigung der Fremdreferenz. Dieser Fremdreferenz setzt er zugleich eine Diätetik der Einsamkeit entgegen, um sich schriftstellerisch zu betätigen. Vielmehr wechselt ein triumphales und narzisstisches Selbstgefühl mit einem Zustand des Ausgesetztseins, um aus dieser Ambivalenz Selbstrechtfertigung zu gewinnen. Arnheim verkörpert die Semantik der autonomen und selbstbestimmten Individualität. Anders ausgedrückt: Die Selbstachtung und das zufriedene Selbstgefühl Arnheims ergeben sich aus der Übereinstimmung und der Verinnerlichung der Fremdreferenz. Er sucht durch „Ideale und Moral [...] das große Loch zu füllen, das man Seele nennt.“ (MoE, S.185) Die Einheit des Nichtzusammenhängenden seines Lebens hat die Form des Tanzes: „Es denkt das Leben um den Menschen herum und stiftet tanzend für ihn die Verbindungen, die er mühsam und lange nicht so kaleidoskopartig zusammenstoppelt, wenn er sich dazu der Vernunft bedient.“ (MoE, S.409) Arnheim spielt in der Selbstbeobachtung die Parodie und damit die

Depotenzierung seiner Macht nach. Mehr noch dazu: Es ist nicht zufällig, dass es im Roman die Geisteskranken sind, die Ich sagen, und dieses mit dem Namen Sr. Kaiser- und Königlichen Majestät verbinden.

Das Ich ist also Phantasma, Gespenst, das die Impersonalität eines Ich offenbart: „Die Erlebnisse [...] liegen [...] einfach in der Luft [...]. Es ist eine Welt von Eigenschaften entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt.“ (MoE, S.150)

So verstanden ist das Ich eine Leerstelle und die Figur benutzt die Sprache als Medium um die Form des Selbst auszudrücken. Die Tautologie des „Ich ist gebrochen“ (MoE, S.1409) in ein Selbst, das beobachtet und in ein anderes, fremdes Selbst, das beobachtet wird. Die Form der Referenz auf das Ich ist die Form des Zitats, dessen intensives Auftreten im Werk die Figur zu einem Spiegelreflex von Zitaten macht. Die Figuren sprechen in der 3. Person des ‘man’.²⁵⁰ Das Ich wird im Namen des ausgeschlossenen Dritten transfiguriert. Das ‘man’ funktioniert als Immunisierung, als Platzhalter des Ich, als subjektiv gesetztes Zeichen, durch ‘man’ wird das Ich gelöst, aber nicht gelöscht, es bleibt ein latentes Apriori²⁵¹, ein „eingeschlossenes Ausgeschlossensein“. (MoE, S.1842) Durch die Benutzung des ‘man’ gewinnt die Figur Lebenszeit, indem sie die Todeswirkung des Ich verzögert, sie lässt den Tod herein, um mit ihm zu leben. Bei Musil heißt es:

Man lernt das Wechselspiel zwischen Innen und Außen erkennen, und gerade durch das

²⁵⁰ Nicht zu übersehen wäre hier der Gedanke, dass die Wendung ‘man’ den Leser mit einschließt. Das ist in der Systemtheorie von Wichtigkeit, denn sie spricht nicht vom Lesen bzw. Interpretation eines Textes, sondern vielmehr von Kommunikation zwischen Werk und Leser.

²⁵¹ So interpretiert G. Schulte das Subjekt bei Luhmann, vgl. Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie*, S.129. Luhmanns System ist nicht der Tod des Subjekts, sondern der Versuch, die komplexe Vielheit der Identitäten im System zusammenzuhalten bzw. in den anonymen Strukturen und Prozessen des Systems aufzulösen und sich zu sammeln in der Allgegenwart der Zeit.

Verständnis für das Unpersönliche am Menschen ist man dem Persönlichen auf neue Spuren gekommen, auf gewisse einfache Grundverhaltensweisen, einen Ichbautrieb, der wie der Nestbautrieb der Vögel aus vieler Art Stoff nach ein paar Verfahren sein Ich aufrichtet. (MoE, 252)

Es geht um eine Selektion des Bewusstseins, das Selbst in die Fremdreferenz, in die Allgemeinheit zu bannen. Das Selbst findet im 'man' seinen semiologischen Ort. Anders gewendet: Die Subjektivitätserfahrung findet im 'man' ihre sprachliche bzw. metaphorische Beheimatung. Dieses 'man' ist eine Gegenparadoxie, denn die Figuren sagen 'man' und meinen 'ich', um einen weniger schmerzlichen Ort zu finden, an dem das Problem des Todes des Ich toleriert werden kann.²⁵² Sie versuchen in einem zweiten, anderem Ich²⁵³ immer noch das Ich zu bewahren, wobei das Ich beobachtende und beobachtete Instanz ist. Im 'man' drückt sich Identisches im Nicht-Identischem aus. Ich und Welt werden zunächst und im Allgemeinen *anonym* konstituiert. Jedermann wird als derselbe miterlebend vorausgesetzt in der Leerform eines anderen Ichs, als 'man'. Die Konstitutionsleistung bleibt infolgedessen undifferenziert. Die Figur beobachtet im theoretischen 'man' ihr sich-Vorkommen, als ihr vor-sich-Kommen. Das Ich ist etwas Einheimisches, das vom Selbst als etwas Fremdes beobachtet, das draußen steht und das Unbehagen und Unsicherheit in der Figur bereitet. Deshalb ist das Gefühl des Erschreckens im Roman übermotiviert. Dieser Fremde „verfügt über einen äußeren, unparteiischen und autonomen Standpunkt, von dem aus die Insider [...]

²⁵² Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.121.

²⁵³ Die Autopoiesis des psychischen Systems ersetzt den Begriff des Ich: „Denn ICH ist ein anderer. [...] Das ist mir klar: ich wohne der Entfaltung meines Denkens bei: ich betrachte es, ich höre es [...]“. Rimbaud, zit. in: Fetz, Reto Luzius/Hagenbüchle, Roland/Schulz, Peter: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Bd. 2, Berlin: Walter de Gruyter GmbH und Co 1998, S.1244.

beobachtet, überprüft und zensiert werden können.“²⁵⁴ Angesichts des Fremden wird das Ich eine Verlegenheitsformel.²⁵⁵ Die Figuren pendeln hin und her, sie beobachten zwischen Selbst und Anderes und kommen nicht heraus, es sei denn durch einen halsbrecherischen Sprung, indem man eine Ersatzunterscheidung erfindet, wie das der Hermaphrodit Clarisses verkörpert.

Um denselben Punkt eine andere Wendung zu geben: Das ‘man’ ist Abstraktion gegenüber der Weltkomplexität, ein Absehen im Dienste eines überblickenden Hinsehens. Die Figuren werden zu abstrakten Aktanten, zu mythischen Aktanten, „weil sie nicht mit individuellen und kollektiven Subjekten *interagieren*, sondern diese *ersetzen* und dadurch deren Funktionen *verdecken*.“²⁵⁶ Das ‘man’ dominiert als „die überwachende Neugierde der Öffentlichkeit“ (MoE, S.997) und äußert den schmerzenden Abstand nicht nur vom eigenen Ich und von der Tautologie bzw. von der Unmöglichkeit der Selbstbeobachtung in tautologischer Form, sondern auch von der Umweltkomplexität. Musil konstatiert, dass das Ich nicht mehr zu gebrauchen ist, denn es kann sich nicht so ausdrücklich überlegen, wie das ‘man’ (vgl.MoE, S.996), doch aber kein durchgestichenes Wort:

Ulrich fühlte sich sofort an alte Photographien oder an schöne Frauen in verschollenen Jahrgängen deutscher Familienblätter erinnert, und während er sich in das Gesicht dieser Frau hineindachte, bemerkte er darin eine ganze Menge kleiner Züge, die gar nicht wirklich sein konnten und doch dieses Gesicht ausmachten. (MoE, S.22)

Die Form des ‘man’ ist völlig kompatibel mit Ulrichs Eigenschaftslosigkeit, die einerseits als Schutz des Selbst, als „Rettung der

²⁵⁴ Baumann, Zygmunt.: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995, S.103.

²⁵⁵ Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S.169.

²⁵⁶ Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, 2. Aufl., Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2007, S. 325.

Eigenheit“ (MoE, S.47) zu verstehen ist, andererseits als das Gegenteil nicht nur des idealen Arnheims, sondern auch des Genies: „Genialität ist nichts anderes als seine ins Subjekt transportierte Idealität. Ihr negatives Vorstadium ist die Eigenschaftslosigkeit – so wie das Pendant im negativen Vorfeld der objektiven Idealität die Abstraktion.“²⁵⁷ Ulrichs Eigenschaftslosigkeit ist letzten Endes als eine Resignation zu interpretieren:

Wer sich dagegen auflehne, würde jedoch unfehlbar den lächerlichen Eindruck eines Mannes machen, der zwischen die Pole einer Faradisationsmaschine geraten ist und gewaltig zuckt und rüttelt, ohne dass man seinen Gegner wahrnehmen kann. Denn der Gegner ist nicht durch die Leute gegeben [...], sondern ihn bildet die flüssig-luftartige Unfestheit des allgemeinen Zustandes selbst, sein Zusammenströmen aus unzähligen Gebieten, seine unbegrenzte Verbindungs- und Wandlungsfähigkeit. (MoE, S.453f.)

Statt das Individuum, ist die Gesellschaft im negativen Sinne genial, denn sie hat durch ihre „Zwangsvorstellung“ (MoE, S.32) die Komplexität des einzelnen Individuums reduziert: Die Gesellschaft ist „ein geniales Ganzes“, das „aus einer Summe von reduzierten Individuen besteh(t)“. (MoE, S.32) Das macht die Figur zu einem Modell, das die „in Ereignissingularitäten zerfallende Welt pragmatisch ordne(t)“.“²⁵⁸ Der Hang Musils zu Initialen bedeutet einerseits die Reduktion des Namens bzw. des Wortes auf einen Buchstaben, andererseits die Reduktion des Individuums zum sprachlichen kleinsten Gebilde.²⁵⁹

Am deutlichsten macht sich die Differenz zwischen dem Mann mit Eigenschaften und dem Mann ohne Eigenschaften im folgenden Beispiel

²⁵⁷ Schmidt, Jochen: *Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff*, Tübingen: Max Niemeyer 1975, S.78.

²⁵⁸ Mach, Ernst: zit. in: Pfothner, Helmut/Riedel, Wolfgang/Schneider, Sabine: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg: Königshausen/Neumann, S.126.

²⁵⁹ Vgl. Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, S.24.

bemerkbar: In einem Gespräch mit Diotima charakterisiert der Protagonist sich selber und seinen Gegner Arnheim wie folgt: „‘Ich bin vielleicht nur ein kleiner Kiesel, und er ist wie eine prächtige bauchige Glaskugel.’“ (MoE, S.275) Hier sehen wir, dass Ulrich für sich selbst eine Metapher benutzt, während für seinen Gegner eine Analogie, was ihre Beziehung umschlägt. Die Kiesel könnte immer eine Gefahr für die Glaskugel sein.²⁶⁰ Das ändert ins Gegenteil die Machtposition der Figuren. Mit anderen Worten: Es geht um eine rhetorische Unterscheidung, die das Konzept des mächtigen Ichs dementiert und das Konzept des eigenschaftslosen Ichs verifiziert:

Darum zögert er, aus sich etwas zu machen; ein Charakter, ein Beruf, eine feste Wesensart, das sind für ihn Vorstellungen, in denen schon das Gerippe durchzeichnet, das zuletzt von ihm übrig bleiben soll. Er sucht sich anders zu verstehen; mit einer Neigung zu allem, was ihn innerlich mehrt, und sei es auch moralisch oder intellektuell verboten, fühlt er sich wie einen Schritt, der nach allen Seiten frei ist, aber von einem Gleichgewicht zum nächsten und immer vorwärts führt. Und meint er einmal, den rechten Einfall zu haben, so nimmt er wahr, dass ein Tropfen unsagbarer Glut in die Welt gefallen ist, deren Leuchten die Erde anders aussehen macht. (MoE, S.250)

Bleiben wir dabei: Das Ich als Identifizierbarkeit ist unmöglich. Das Konzept der Eigenschaftslosigkeit schließt deswegen die Identifizierung mit dem Ich aus: „Ihr eigener Ausschluss ist ihre ‘ureigenste’ Operation.“²⁶¹ Der Mann ohne Eigenschaften hat ausgerechnet diesen Namen *Ulrich*, nachdem Musil unterschiedliche Namen, wenn auch programmatische (*Anders*) oder mythologische Namen (*Achilles*) in seinen Entwürfen gelegt hat. Deshalb will auch Clarisse von Ulrich den „Erlöser der Welt“ (MoE, S.660) empfangen.

²⁶⁰ Vgl. Biebuyck, Benjamin: Ein inniges Ineinander von Bildern. Versuch einer Valenzumschreibung von Verbalmetaphorik und indirektem Vergleich im ersten Buch von Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, in: *Musils anders*, S.171-210, hier S.183.

²⁶¹ Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie*, S.130.

Eigenschaftslosigkeit ist ein Potential weder für Sicherheit noch für Verantwortung: „Heute dagegen hat die Verantwortung ihren Schwerpunkt nicht im Menschen, sondern in den Sachzusammenhängen. Hat man nicht bemerkt, dass die Erlebnisse vom Menschen unabhängig gemacht haben?“ (MoE, S.150) Eigenschaftslosigkeit ist ein Potential für Unsicherheit, nicht um Anhaftung an stereotypen Rollen, sondern es geht um eine potenzierte Befreiung von Zwang und Herrschaft einer leeren Identität, allerdings nicht wegen Dummheit, sondern wegen des Möglichkeitsdenkens, das nur hier seinen Platz findet. Dieses Gefühl gibt ihm die Möglichkeit einer universalen Affirmation. Clarisse weiß: „Ein Mann ohne Eigenschaften sagt nicht Nein zum Leben, er sagt Noch nicht! Und spart sich auf; das hatte sie mit dem ganzen Körper verstanden“. (MoE, S.455) Diese universale Affirmation ist die neue Moral Musils, denn sie ist die Bedingung für das Mögliche. Das Konzept der Eigenschaftslosigkeit ist völlig kompatibel mit Luhmanns Bezeichnung der Moderne als die Epoche der „höheren Freiheit zum Nein“ und „höheren Spezifikation zum Ja“.²⁶²

Die Eigenschaftslosigkeit ist einerseits die Freiheit vom Erröten, von der Täuschung, dass es etwas hinter der Person geborgen und unbeobachtbar ist und andererseits die Auflösung der Differenz zwischen der Eigentlichkeit des Ich und der Allgemeinheit des ‘man’: „aus der Uneigentlichkeit, aus dieser schimmernden Verstecktheit, in der wir das Ungewöhnliche manchmal empfinden. Es ist wie ein Netz ausgebreitet, das uns quält, weil es weder hält, noch loslässt.“ (MoE, S.566)

Ähnliches wünscht sich Agathe: „Wenn es trockener wäre, möchte ich mich auf den Rasen legen! [...] Ich wollte so gern auf einer Wiese liegen, beschrieben zur Natur zurückgekehrt wie ein weggeworfener Schuh!“

²⁶² Luhmann, Niklas: Soziologie der Moral, in: Ders./Pfürtner, Stephan H. (Hg.): *Theorietechnik und Moral*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S.425.

(MoE, S.1090) Diese Sehnsucht nach dem Verschwinden ist als eine Sehnsucht danach zu deuten, unbeobachtbar von den anderen und von dem fremden Ich zu sein.

Nun saß sie hier, wie ein Mensch, der nach ungeheuren Anstrengungen auf einer Bank sitzt, Gott sei Dank, nicht bewegt, und augenblicklich nichts tun will, als etwa dem Rauch seiner Pfeife nachzuschauen; ja so lebhaft beherrschte eine solche Stimmung Diotima, dass sie selbst diesen Vergleich wählte, der an alten Mann im Spätsonnenschein erinnerte. Sie kam sich wie ein Mensch vor, der große, leidenschaftliche Kämpfe hinter sich hat. (MoE, S.466f.)

Die Eigenschaftslosigkeit ist das Bewusstmachen, dass die Einheit der Selbstreferenz (Reflexion) und des Bewusstseins nur eine fiktive ist oder nur eine sprachliche.²⁶³ Die Zettel, auf die Ulrich und Agathe ihre Namen geschrieben haben, beeinflussen ihre Wahrnehmung als Subjekte. Sie fließen in ihre Selbstreferenz ein. Die Namen als Repräsentanten des Ichs werden in eine Mauer begraben, um als Metapher-Versteck wirksam zu werden. Machs Hauptsatz moderner Ich-Depontezierung: „Das Ich ist unrettbar“²⁶⁴ gilt also nicht, das Ich ist immer noch rettbar in der Schrift als Name. Das Ich als Name ist in der gesellschaftlichen Maschinerie bedeutungslos: „Sein Name, diese zwei vorstellungsärmsten, aber gefühlsreichsten Worte der Sprache sagte hier gar nichts“. (MoE, S.159) Aber im Konzept der Eigenschaftslosigkeit wird das Ich geschützt und auf die Schrift, als *Gedächtnis* verstanden, verschoben. Die Zettel Ulrichs und Agathes sind Gedächtnismetaphern der Schrift, da sie das Einschreiben ihrer Namen mit der zeitlich und räumlich bedingten Bedrohung des Verlustes durch das Vergessen bzw. durch das Wiederherstellen von dem

²⁶³ Mit Luhmann lässt sich ergänzen: „Es gehört zu den schlimmsten Eigenschaften unserer Sprache [...], die Prädikation auf Satzsubjekte zu erzwingen und so die Vorstellung zu suggerieren und schließlich die alte Denkgewohnheit immer wieder einzuschleifen, dass es um ‘Dinge’ gehe, denen irgendwelche Eigenschaften, Beziehungen, Aktivitäten oder Betroffenheiten zugeschrieben werden.“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.115.

²⁶⁴ Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S.141.

verlorenen Ich thematisieren. Auch die Elemente des Wassertropfens und des Feuers, mit denen das Ich in der folgenden Passage identifiziert wird, werden mit der Erinnerung bzw. mit der Differenz Erinnern/Vergessen assoziiert. In der Metapher des Wassertropfens wird das Ich als unwiederbringlich Verlorenes dargestellt, während die Metapher des Feuers das Vergessen aufhebt und das in Vergessenheit geratene Ich reaktualisieren kann:

zu allem, was es gab, zog ihn etwas hin, und etwas Stärkeres ließ ihn nicht dazu kommen. Warum lebte er so unklar und unentschieden? [...] In dem erfrorenen, versteinten Körper der Stadt fühlte er ganz zu innerst sein Herz schlagen. Da war etwas in ihm, das hatte nirgends bleiben wollen, hatte sich die Wände der Welt entlang gefühlt und gedacht, es gibt ja noch Millionen anderer Wände; dieser langsam erkaltende, lächerliche Tropfen Ich, der sein Feuer, den winzigen Glutkern nicht abgeben wollte. (MoE, S.157)

6. Fremdreferenz

Bewusstseinsprozesse werden nicht als Hypostasierung des Subjekts zu einer metaphysischen Entität sei es zu einem reinen Bewusstsein, sei es zu einer nicht greifbaren Einheit des Subjekts, sei es zu einer hinter dem sichtbaren Leib verborgenen Substanz missverstanden werden, sondern es ist die Verbindung des Bewussten mit dem Intentionalen, die über eine solche Fixierung an eine Innerlichkeit hinausführt, was als Einheit der Differenz von *Selbst- und Fremdreferenz* thematisiert wird. Selbst- und Fremdreferenz werden als isomorph betrachtet. Diese Isomorphie legitimiert das Experimentieren des Textes, indem sowohl der Subjektivität als auch der Objektivität eine metaphysische Fundierung weggenommen

wird.²⁶⁵ Der Tod der Metaphysik wird auch bei Musil explizit ausgedrückt: „Wenn aber nichts dahinter steckt? Nicht mehr als den Sonnenstrahlen, die auf den Steinen tanzen? Wenn diese Unendlichkeit des Wassers und des Himmels erbarmungslos offen ist?“ (MoE, S.1416)

Sowohl Selbst- als auch Fremdreferenz sind Produkte des Bewusstseins par excellence. Denselben Gedanken finden wir bei Mach: „Ein isoliertes Ich gibt es ebensowenig wie ein isoliertes Ding. Ding und Ich sind provisorische Fiktionen gleicher Art.“²⁶⁶ Die Isotopie zwischen Selbst- und Fremdreferenz zeigt sich besonders in der Tatsache, dass die Motive weniger mit Handlungsdispositionen der Figuren zu tun haben, als vielmehr mit fremdreferentiellen Motiven wie dem Fenster, der Bühne, der Strasse. Dadurch ist auch die Änderung, ‘die Inversion’ des Raums möglich, sowohl bei den Figuren, als auch auf der Ebene des Werkes, auf der Objekte und Räume an verschiedene Stellen des Werkes wiederkehren. Figuren und Gegenstände erweisen sich folglich als paradigmatische Ereignisse des Textes. Dinge haben zuerst einmal eine metonymische Präsenz, die völlig bewegungslos, völlig richtungslos ist, also nichts von der bewegten - weil intentierten - Figur absorbiert, wie z.B. die Kleidungsstücke, die Natur, die Puppen der Kindheit, das hölzerne Pferd, das Klavier. Sie sind „erstarrte“ Vorstellungen ihrer Möglichkeit. (MoE, S.1509) Sie werden aber durch Zufall zum Interdependenzunterbrecher der Figur bzw. die Dinge unterbrechen die Selbstreferenz der Figur. Die Figur befindet sich in einem Deutungsnotstand und sucht in den Beziehungen mit

²⁶⁵ Ähnlich schreibt Goethe: „Alles, was im Subject ist, ist im Object und noch etwas mehr. Alles was im Object ist, ist im Subject und noch etwas mehr. Wir sind auf doppelte Weise verloren oder geborgen: Gestehen wir dem Object sein Mehr zu, pochen wir auf unser Subject.“ Hier zit. in: Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, S.34.

²⁶⁶ Hier zit. nach: Werner, Ego: *Abschied von der Moral. Eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils*, S.22.

ihrer Umwelt ein nicht-kontingentes Prinzip zu finden, während sie sich selbst und die Strukturen ihres Bewusstseins als kontingent ansieht, damit nicht das Gefühl der Zufälligkeit entsteht, das zu einer „statistische(n) Entzauberung seiner Person“ führt. (MoE, S.159) Selbst die starke Diotima „schlug sich als Hauch in einiger Entfernung von sich selbst (an den Dingen) nieder“. (MoE, S.352) Fremdreferenz heißt Dekontextualisierung für das Werk und variable Referentialisierbarkeit für die Figuren.

Mit anderen Worten: Die Grenze der Identität der Figuren lädt dazu ein, die Selbstreferenz durch die Fremdreferenz zu überspringen und das Objekt von der Erstarrung zu befreien. In diesem Sinne ist die Fremdreferenz eine Projektion des Inneren. Oder systemtheoretisch gesprochen: Die Beobachtungen der Dinge werden in Ereignissequenzen verwandelt. Die Fremdreferenz wird zum Symbol der Selbstreferenz, zum Träger von Erwartungen und Phantasmen. Sie verleiht der Figur eine Besetzung für das Selbst:

Das ganze Dasein des Subjekts wird ihm durch das phantasmatische Objekt verliehen, das sein Leeres ausfüllt. [...] Die Substanz als Subjekt auffassen, heißt erfahren, dass der sogenannte Vorgang der Erscheinungen, vor allem die Tatsache verbirgt, dass es nichts zu verbergen gibt – und dieses Nichts hinter dem Vorhang ist das Subjekt.²⁶⁷

Etwas vollkommen Banales kann als Objekt die Positionierung der Leere im Anderen ausmachen. Dieses Banale findet sich aber an einer Funktionsstelle ein, die Bedeutung für die Figur emergiert, es wird zum Fetisch:

Der Fetisch ist ein besonders deutliches Beispiel für die Substitution, die a-mimetisch die Relation von Bild und Abbild durchstreicht, weil jeder Signifikant als Ersatz nicht die Fülle

²⁶⁷ Zizek, Slavoj: *Der erhabenste aller Hysteriker: Lacans Rückkehr zu Hegel*, 2., erw. Aufl., Wien: Turia/Kant 1992, S.124f.

seiner Präsenz und Absenz geworfen ist. Er vertritt nur; er repräsentiert ohne doch die Präsenz hypostasieren zu können.²⁶⁸

Oder ein anderes Mal: Dinge bekommen durch die Fremdreferenz eine dynamische, archetypische Präsenz, ein semantisches, quasi rituelles Potential, das zur Erinnerung bzw. zur Erwartung führt. Dazu ein Beispiel:

Es war ein großer, weichwolliger Pyjama, den er anzog, beinahe eine Art Pierrotkleid, Schwarzgrau gewürfelt und an den Händen und Füßen ebenso gebunden wie in der Mitte; er liebte ihn wegen seiner Bequemlichkeit, die er nach der durchwachten Nacht und der langen Reise angenehm fühlte, während er die Treppe hinanstieg. Aber als er das Zimmer betrat, wo ihn seine Schwester erwartete, wunderte er sich sehr über seinen Aufzug, denn er fand sich durch geheime Anordnung des Zufalls einem großen, blonden, in zarte graue und rostbraune Streifen und Würfeln gehüllten Pierott gegenüber, der auf den ersten Blick ganz ähnlich aussah, wie er selbst. 'Ich habe nicht gewusst, dass wir Zwillinge sind' sagte Agathe, und ihr Gesicht leuchtete erheitert auf. (MoE, S.675f.)

Die Pierott-Pyjamas sind ein Symptom des Vor-sich-Kommens der Figur als deren Wiederkehr im Anderen. Die vergessene Schwester und Ulrich befinden sich durch ihre Kleidung in einer symbolischen Ordnung, denn die Pierrot-Pyjamas der Geschwister verlachen den Tod des Vaters und schaffen seine Autorität ab. Sie bezeichnen ferner die theatralische Bühne, von deren Rahmen sie ihren Vater beobachten. Mehr noch: Agathes Handlung (sie löst ein Strumpfband und schiebt es in die Tasche ihres toten Vaters) markiert den Zerfall der patriarchalischen Ordnung der Familie, indem sie die „Urform kulturellen Erinnerung“²⁶⁹ bricht und damit das Präsenthalten des Toten.

Anders gewendet: Die Pierrot-Pyjamas sind die Wirkung von der nachträglichen Symbolisierung der Geschwister-Liebe. Sie sind die Spur der zukünftigen Wahrheit des *anderen Zustands*. Die konkrete

²⁶⁸ Heyd, Dieter: *Musil-Lektüre: der Text, das Unbewusste*. Psychosemiotische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften', Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd./Vol. 368, Frankfurt a.M.: Peter D. Lang 1980, S.175.

²⁶⁹ Jan, Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1997, S.61.

Wahrnehmungswelt der Ähnlichkeit der Geschwister durch die Pierrot-Pyjamas verspricht die Wirklichkeitsvergewisserung ihrer Liebe. Sie sind die Evidenz, die an die Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung gebunden ist. Was nach dem symbolischen Tod des Vaters übrig bleibt, ist ein paradoxes Objekt, das die Positivierung der Leere im Anderen ist, bzw. das Ich findet sich in der Fremdreferenz ein.

Ähnlich liegen die Verhältnisse mit den Dingen im Vaterhaus der Geschwister. Diese werden nämlich zu Komplexionen verknüpfter Daten, die zur Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit der Geschwister führen. Das Haus des Vaters wird als etwas Vertrautes beschrieben. Das Vaterhaus ist als solches eine Topographie der Erinnerung. „Der Raum ermöglicht die Erinnerung. So wie das Denken auf die Zeit, so ist die Erinnerung auf den Raum verwiesen: In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da“.²⁷⁰ Der Raum wird Auslöser für Erinnerung; die räumliche Erfahrung wird in zeitliche übersetzt.²⁷¹ Das heißt dann: Es geht um eine strukturierte Raumerfahrung, die begrenzt ist und deshalb als Halt und Orientierung fungiert. Das Vaterhaus ist der Ort, wo Ulrich und Agathe ihre Position haben. Es verräumlicht einerseits die Zeit und die Erinnerung an die Kindheit. Andererseits verzeitlicht es den Raum, sodass der detailliert dargestellte Raum des Vaterhauses zum Auslöser von Erinnerung wird; durch die zeitliche Verschiebung wird aber gleichzeitig auch der Raum Inhalt der Erinnerung. Dem erinnerten Raum kommt eine Symbolkraft zu. Auf eine

²⁷⁰ Gaston Bachelard, Die Poetik des Raumes, in: Luhmann, Niklas (Hg.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, S.74, Anm.24.

²⁷¹ Michail Bachtin nennt diese wechselseitige Beziehung von Raum und Zeit Chronotopos. Siehe: Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg. von Kowalski, Erward/Wegner, Michael, übers. von Dewey, Michael, Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S.65.

Formel gebracht: Der Raum trägt potentiell zur Steigerung der Erinnerungsfähigkeit bei.

Systemtheoretisch gewendet: Das Vaterhaus ist ein besetzter Raum, in dem die Atmosphäre der Erinnerung entstehen kann. Die Aura der Stellenbesetzung ist die andere Seite der Erinnerung; „also die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen.“²⁷²

Die Erinnerungsbilder bei Ulrich und Agathe sind im Vaterhaus durch die Stellenbesetzung der Objekte angeordnet, was für die Wiedererweckung der Erinnerungen genügt. Sie gehen den geeigneten Weg und suchen den geeigneten Raum auf, in denen die Bilder der Kindheit aufbewahrt sind. Das Vergessen wird gelöst und die Erinnerung erwacht. Die Isomorphie zwischen Ding und Person bezeugt die Transparenz der Sachdimension in der Raum- und Zeitwahrnehmung der Figuren.

Genauer: Durch die blitzartige Beobachtung werden einzelne Dinge aus dem unmarkierten Raum in der Selbstreferenz reflektiert und inszeniert. Ulrich „sah noch die Kinderschuhe. Sah sie nicht; sah sie bloß, als würde er sie sehn.“ Aber dann wissen sowohl Ulrich als auch Agathe „plötzlich von der Vergangenheit mehr, als er zu wissen vermeinte und etwas Vergessenes wird lebendig“. (MoE, S.701) Der Augenblick ist hier nicht nur temporal zu verstehen als plötzlicher Stillstand der Zeit, sondern auch als abrupte Beobachtungsgrenze (Augen und Blick), die den Gedanken in der Metapher des *Blitzes* mit einer mystischen Besetzung, die Musil „taghelle Mystik“ nennt, evoziert. Das Plötzliche ist das Neue, das gewaltsam die Zukunft ankündigt, indem es ein Gefälle in der Gegenwart erzeugt, denn die Figur befindet sich diesseits der Möglichkeit eines erinnernden Zugriffs auf Einzelnes, das gewesen ist. Die Gegenwart spaltet sich in ein Nichtmehrsein und in ein Nochnichtsein. Blitzartige Beobachtungen bzw.

²⁷² Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.183.

blitzartige Erinnerungen ent-setzen nicht nur die Raum- und Zeitwahrnehmungen der Figuren, sondern auch das Erzählgeschehen. Hier lässt sich eine weitere Überlegung über die Beziehung der Figuren zu ihrer Umwelt: Die blitzartige Erkenntnis und Wahrnehmung der Figuren ist deren Reaktion auf die ängstigende Umwelt anzusehen, ist das einmalige Ereignis, das die wiederholende Umwelt verletzt, indem die Figuren die Sachdimension ihrer Umwelt erschüttern und ins Imaginäre verschieben. Der Blitz ist das Merkzeichen der Selbstreferenz als Reflexion der Angst der Figur, die als vorgestellte Handlung eine sinnliche wenn auch phantasmatische Evidenz bekommt. Der Möglichkeitssinn hat sich gemeldet. Die Figuren sind durch ihr Sehen so fasziniert, dass sie nicht zugleich das Nicht-Sehen von allem anderen als Bedingung des Sehens erkennen können. „Es ist übrigens eine alte Metapher: das Auge, das sein Sehen nicht sehen kann, und bei Fichte die Umkehrung: Das Auge sieht sein Sehen, und es wird innen hell im Subjekt.“²⁷³

Anders verhält es sich in den folgenden Beispielen. Agathe trägt das Bild ihres fernen, weil verstorbenen Geliebten in einem Brustmedaillon. (MoE, S.760f.) Agathes Trauer über ihren gestorbenen Mann findet eine Substitution im Bild. Das Gleichnis leben meint die Liebe mehr als die zum wirklichen Objekt (MoE, S.1311 f.), mithin die Täuschung zu leben. Musil vergleicht das Bild mit der Liebe zu einem Toten, zu einem Fetisch, zu einer „fixen Idee“. (MoE, S.1311f.) Das Medaillon des Verstorbenen ist die virtuelle Konstruktion des abwesenden Körpers und dessen Konservierung, die selbstreflexiv zur Beobachtung gestellt wird. „Die Photographie kann das in Kontinuität stehende und irreversible *momentum* des Zeitstroms zum

²⁷³ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.159.

isolierten, abgeschlossenen *Moment* einfrieren.“²⁷⁴ Das bedeutet die Entfernung des Bildes von der Person, was die Unmöglichkeit einer Gegenwärtigkeit des Körpers impliziert. So konnotiert die Photographie die Abwesenheit der Figur, den Verlust der Figur, die im Bild festgehalten bzw. erstarrt in der Vergangenheit und im Rahmen eines stummen und unerfüllten Wunsches ist. Agathe erinnert sich an ihre frühere Liebe durch das Bild ihres Mannes, das sie in sich trägt bzw. es geht um eine endgültige Abstraktion der Liebe, wobei das Abbild, die Halluzination und nicht die Person, nicht das wirklich Geschehene in ihrem Gedächtnis aufbewahrt wird. Das Abbild ist naive Beobachtung, denn man weiß nicht, ob das Abbild der realen Person entspricht. In diesem Fall lebt die Figur in einer Realität, die eine von der Figur kognitiv konstruierte Wirklichkeit ist. Zugespitzt: „Die Umwelt, die wir wahrnehmen, ist unsere Erfahrung.“²⁷⁵ So kann man zwischen Illusion und Wahrnehmung bzw. Halluzination nicht unterscheiden.

Auch das Klavier ist ein Fetisch bzw. ein Ersatz der abwesenden Vereinigung Clarisses mit Walter: Es „vereinigte die Getrennten“. (MoE, S.48) Die Musik funktioniert bei Walter und Clarisse systemtheoretisch gesprochen als *symbolisches* und zugleich *diabolisches* Medium, als Vermittlung und Trennung zugleich: „die Kaverne des Unheils, das Arme, Kranke, unselig Genialische in Clarisse, den geheimen leeren Raum, wo es an Ketten riß, die eines Tags ganz nachlassen konnten.“ (MoE, S.610)²⁷⁶ Das, was durch Musik verbunden wird, und das, was durch sie getrennt

²⁷⁴ Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ‘Gegenwärtigkeit’ im Film und in den elektronischen Medien, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, S.416-428, hier: S.419f.

²⁷⁵ Foerster, Heinz von: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1985, S.25.

²⁷⁶ Noch verstärkt: Clarisse sagt zu Ulrich: „Man muss für Moosbrugger etwas tun, dieser Mörder ist musikalisch!“ (MoE, 219) Moosbrugger tanzt zu den Klängen der magischen Musik Clarisses.

wird, sind identisch. Solange die Musik läuft, sind sie miteinander, wenn die Musik aufhört, leben sie auseinander. Und dessen sind sich die Personen bewusst. Die Musik funktioniert als etwas, was sich hinter dem Rücken der Beobachter befindet wie Agathes Gott. Sie ist also als Medium unbeobachtbar und entlastet das Bewusstsein von dem Gedankenstau. „Sein Rückenmark wurde von der Narkose dieser Musik gelähmt und sein Schicksal erleichtert.“ (MoE, S.67) Sie ersetzt in den Momenten des Abspielens alle Gedanken durch einen Gedanken, den der fehlenden Vereinigung. Die Musik suggeriert im Bewusstsein diesen einen Gedanken und bekommt eine Bedeutung, die sie nicht besitzt. Sie verläuft sich, während das Bewusstsein in der Eigenzeit mit ihrer Vertretung gegen die Zeit des Musikverlaufs elliptisch operiert:

Die Reproduktion des Bewusstseins wird nicht substituiert durch die Reproduktion der Musik, sondern nur ‘festgehalten’ auf der Ebene ihrer aktuellen Operationen, auf der Ebene der Intransparenz. Wenn das Bewusstsein mit Musik arbeitet, kommt es sich selbst nicht in den Blick, und wenn es dies dennoch will oder soll [...], weicht die Musik in die Zone des Rauschens zurück.²⁷⁷

Für Walter und Clarisse gewinnt Musik Relevanz, weil sie ihre Zeitlichkeit beobachtungsfrei in den Dienst ihres Bewusstseins stellen. Fremd- und Selbstreferenz fallen aus und wenn Musik aufhört, werden die Figuren geweckt. Der Wechsel ist schmerzlich, wird als Öde empfunden.²⁷⁸ Deshalb „haßt (Ulrich) an der Musik die Ausflucht, welche sie ist, das Rauschmittel, als das sie den lebensformenden Willen betäubt.“ (MoE, S.1640)²⁷⁹ Das Klavierspiel Walters ist eine effektive Metapher, die seine

²⁷⁷ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays, S.162.

²⁷⁸ Das Scheitern der Personen beruhigt sich im Symbol der Musik. „Aber die Symptome tauchen in der symbolischen Ordnung des Romans wieder auf Transversalität.“ Bohn, Ralf: *Transversale Inversion*. Symptomatologie und Genealogie des Denkens in der Philosophie Robert Musils, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1988, S.263.

²⁷⁹ Das Erschießen des Klaviers ist die Zerstörung der Alltäglichkeit des bürgerlichen Menschen

fundamentalen Mängel kompensiert. Die Musik ist nicht einfach die Ergänzung zur Kommunikation mit Clarisse, sondern die Ergänzung dieser selbst. In der klanglichen und dynamischen Starrheit der Musik gibt es das Gefühl, dass das eigene Selbst in den Klängen enthalten ist, jenseits der Kommunikation und jenseits seiner Ohnmacht. Wirklichkeit und Aufhebung der Wirklichkeit werden hier verschmolzen. Musik machen bedeutet spielen und das impliziert die Aufhebung der Zwecksetzung. „Mit der Zweckfreiheit oder Ziellosigkeit des Spiels hängt dessen *potentielle Unendlichkeit* ab.“²⁸⁰ Es geht um eine vorgetäuschte Unendlichkeit des Spiels, die aus Alltagsabläufen sich abhebt und daher eine regelmäßige Wiederholung impliziert. Die Musik Walters ist somit ein Paradefall von seiner geregelten und zweckmäßigen Aktivität im Alltag.

Diese Betrachtungen bringen eine Erweiterung, nämlich Ulrichs theoretische Ansätze über die Lebensweise nach dem Gebot des Bildes. Ulrichs „Bildsein ohne Ähnlichkeit“ hält das echte Bild fest, indem es zugleich dessen Tautologie mit diesem negiert: „der falsche Bauer ist ein Abbild des echten gewesen“, das sich in „unähnliche Bilder“ auflöst. (MoE, S.1343) Der falsche Bauer ist die falsche Einheit bzw. die falsche Person, die man zu lieben glaubt. Der falsche Bauer ist somit ein Oktroi. Er ist nicht die Person selbst und verweist auf Grund dessen, was er nicht ist, auf ein eigentliches Selbst, das ihm extern ist.

Anders gewendet: Die Figuren leben im „Gegensatz zwischen der Selbstinbrust [...] und dem heimlichen Zug des Verlassen- und Aufgegebenwerdens“. (MoE, S.1129) Das Gefühl des Verlassens entsteht

im 20. Jahrhundert. Anstelle des Objekts kommt kein neuer Gegenstand, die Fremdreferenz wird nicht wieder gutgemacht, sondern ein neuer Diskurs. Für die Bedeutung der Kommunikation im Vergleich zum toten Objekt wird näher im Kapitel *Kommunikation* gesprochen.

²⁸⁰ Bubner, Rüdiger: *Handlung, Sprache und Vernunft*. Grundbegriffe praktischer Philosophie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S.86.

eben aus dieser Täuschung, dass das Bild nicht die Wirklichkeit ist, sondern die notwendige Verfälschung, die notwendige Lüge. Das Bild ist die imaginierte Einheit von Selbst- und Fremdreferenz, die das Leben der Figuren „in die Gegend des Schlags, des Todes, des Bildes, des Unbeweglichen und Ohnmächtigen“. (MoE, S.1331) führt. Das Leben im Bild ist Musils *Erstarrung*, die nach Luhmann Bewegungslosigkeit heißt, nämlich nicht beobachten bzw. nicht unterscheiden können. Die Figuren versuchen in eine andere Person oder in ein Objekt hineinzusetzen, was jedoch nicht gelingt, sondern vielmehr das Andere auflöst, indem sie den Begegnenden verfälscht. Das Bild ist eine von den Figuren als psychische Systeme konstituierende und ertragbare Form, um die Grenzenlosigkeit und die Unbeobachtbarkeit der Grenzen zu erleben. Die Berührung mit dem anderen fällt weg. Das, was bleibt, ist das Wahrnehmen als erstarrtes Beobachten. Das Bild bestätigt die Geschlossenheit der Figur als System in seiner Geschichte und folglich die Tatsache, dass sie das von der Welt bekommt, was sie an sich zu Gesicht bekommt. Die Bilder der Figuren sind hochgradig verdichtete und ganzheitliche Reproduktion der Beobachtungsperspektive, die sich selbst erklärt. Die Figuren versuchen durch Bilder ihre Erfahrungen zu registrieren, ohne diese wirklich konkret erlebt zu haben. Dadurch werden Analogien invisibilisiert, worauf Musils Ähnlichkeit des Lebens basiert:

Man sollte meinen, solche Bilder seien das Flüchtigste von der Welt, aber eines Augenblicks ist das Leben in solche Bilder aufgelöst, nur sie stehen auf dem Lebensweg, nur von ihnen zu ihnen scheint er gelaufen zu sein, und das Schicksal hat nicht Beschlüssen und Ideen gehorcht, sondern diesen geheimnisvollen, halb unsinnigen Bildern. (MoE, S.663)

Ausgehend von dieser Überzeugung, kann man folgendes sagen: Die Figur irrt sich sowohl in ihrer Selbst- als auch in ihrer Fremdreferenz, indem sie ihre Erkenntnis von Welt auf die Kognition des eigenen Bewusstseins

reduziert. Das Leben bietet für dieses Erkennen die notwendige „Beteiligung bei der Ermöglichung diskriminierender Beobachtungen und bei der Ermöglichung von Irrtümern.“²⁸¹ In diesem Fall wird die erstarrte Beobachtung zu einem phantasmatischen Blick, der auf einen Blick reduziert wird, wodurch die Realität, die der Figur fehlt, beobachtet wird. Die Innenperspektive, die an sich grenzenlos ist, reduziert sich auf das Minimum. Das Bild wird zum Blinzeln bzw. Teufel und führt zur Verrücktheit, denn es begleitet das Leben der Figuren wie ein „erregende(s), undeutliche(s), unendliche(s) Echo“. (MoE, S.1140) Diese Synästhesie von Bild und Echo kennzeichnet die „Dämonie des gemalten Lebens.“ (MoE, S.1140) Für die Figur gibt es dann keinen Raum, keine Landschaft, keine Kognition, die sie durchschneiden und durchqueren kann. Es gibt keine Bestätigung mehr von der Realität, kein Stück Realität, die als Vorzeichen für die Erwartung der Figur gelesen werden könnte. Im Gegenteil widersetzt sich das Erzählgeschehen der willkürlichen Beobachtung der Figur und kann nicht in ihre symbolische Ordnung eingebettet werden. Deswegen gibt es Fälle von Inkommunikabilität, Störungen in den Erfahrungen der Figuren und Schrecken anstatt Anschließbarkeit. Das Bild ist die Grenze zwischen Reden und Schweigen, zwischen Kommunikation und Kommunikationsverweigerung, es ein semantisches Differenzial, ein Ersatz der fehlenden Kommunikation, eine Tendenz zur Selbstreferenz anstelle des Referentenbezuges:

Und nun spielte sich eines jener ‘fürchterlichen’ Erlebnisse ab [...] Alle hatten die gleiche Vorlage: In einem Theater möge die Bühne erlöschen und zwei einander gegenüberliegende Logen aufleuchten; in diesen befinden sich Walter auf der einen, Clarisse auf der anderen Seite, ausgezeichnet unter allen Weibern und Männern, zwischen ihnen der tiefe schwarze Abgrund, der von unsichtbaren Menschen warm ist; nun öffnet Clarisse den Mund, und dann antwortet Walter, und alles lauscht atemlos, denn es ist ein Schau- und Klangspiel, wie noch keines menschlichem Vermögen gelungen ist. (MoE, S.606f.)

²⁸¹ Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S.16.

Die Welt wird in der fast dämonischen Herrschaft des Bildes stillgestellt²⁸²:

voll von jener Tyrannis des nun ewig so Stehenbleibenden, die den unheimlichen Reiz lebender Bilder ausmacht, als hätte das Leben plötzlich ein Schlafmittel erhalten, und nun steht es da, steif, voll Verbindung in sich, scharf begrenzt und doch ungeheuer sinnlos im Ganzen. (MoE, S.1230)

Zu den fremdreferentiellen Bezügen gehört natürlich auch der *Körper*. Clarisse spürt das Muttermal am eigenen Leibe, aber nicht als etwas vom eigenen Leibe, doch auch nicht als äußerlich abgesetzten Gegenstand, sondern als einen Widersacher, der sie zu schaffen macht, als würde sie stürzen, oder als versuchte sich gegen einen drohenden Absturz zu stemmen. Hier deutet sich Luhmanns These an: „Identifikation *mit Hilfe* des eigenen Leibes ist also gerade nicht: Identifikation *mit* dem eigenen Leib.“²⁸³ Das Muttermal ist Symptom der Identitätshysterie Clarisses, die sich als Ereignis in ihrem Körper zuspitzt bzw. als verkörperte Erinnerung, die einer konstruktiven Verarbeitung unterliegt. Das Muttermal Clarisses ist ein Vorzeichen für ihre Anosognosie und bekommt seine Bedeutung durch die Erinnerung an den beinahe vollziehenden Inzest mit ihrem Vater. Es geht um eine so genannte „Blitzlicht-Erinnerung“²⁸⁴, die sich in den Körper des Erinnernden selbst einschreibt, und in der sich die Figur an Details von Situationen, besonders lebhaft und genau erinnert. Bei der unten zitierten Szene kommt die Erinnerungshaftigkeit Clarisses durch die Parallele zu der Blitz-Erinnerung, wobei also explizit wird, dass die geschilderten Ereignisse bei der erinnernden Figur starke Gefühle auslösen.

²⁸² Ähnliches sagt Benjamin: „Bild ist Dialektik im Stillstand“. Hier zit. in: *Studien zum Epochenwandel*, S.212.

²⁸³ Luhmann, Niklas: Die Autopoiesis des Bewusstseins, in: Hahn, A./Knapp, V. (Hg.): *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S.25-94, hier S.54. Diese These steht im Gegensatz zu Kant, für den die Einheit des transzendentalen Bewusstseins ist diejenige, die den sinnlichen Vorstellungen Einheit verleiht.

²⁸⁴ Schacter, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek: Rowohlt 2001. S.317.

Oder anders ausgedrückt: Das Muttermal Clarisses ist die minimalste Engung des Körpers, wo die Grenzlinie auf einen Punkt reduziert wird, indem die Figur sich kursorisch an einem Symptom für Wahrheit orientiert. Es geht um ein synekdochisches Beobachten, d.h. ein Detail im Körper repräsentiert das Ganze. Es monopolisiert die Welt und lässt die Figur – wie sich später erwiesen wird – in der Wahn-Wahrnehmung scheitern. Das Spiel mit der Welt ist auch oder zuallererst ein Spiel mit dem eigenen Körper.

‘[...] Aber da hebe ich mich mit letzter Kraft ihm entwunden und zur Seite gedreht; und wieder ist dabei dieser Laut, den ich sonst nicht an mir kenne, so zwischen Bitte und Stöhnen liegt er, aus meiner Brust gekommen. Ich habe nämlich ein Muttermal, ein schwarzes Medaillon- ‘Und wie hat sich dein Vater verhalten?’ unterbrach sie Ulrich kühl. Aber Clarisse ließ sich nicht unterbrechen. ‘Hier!’ Sie lächelte gespannt und zeigte durch das Kleid eine Stelle einwärts der Hüfte. Bis hierher ist er gekommen, hier ist das Medaillon. Dieses Medaillon besitzt eine wunderbare Kraft oder es hat damit eine sonderbare Bewandnis!’. (MoE, S.295)

Der Körper wird zur Schwelle, an der sich Identitätskonzepte brechen und das, was als das Andere der Normalisierung übrig bleibt, wird lesbar. Es geht um die Funktion des Körpers als Medium von Erinnerung, Einschreibung, Speicherung und Transformation kultureller Zeichen und als mediales Verfahren der schriftlichen Fixierung und Archivierung vom Körper-Wissen. Der Körper wäre als ein Symbolisierungsfeld zu betrachten, an dem sich Spuren kultureller Sinn- und Bedeutungstiftung entziffern lassen, also auch Spuren der Verdrängung, der Unterdrückung, der traumatischen Erfahrung.

Mehr noch: Der Körper erfüllt für das Bewusstsein eine Abgrenzungsfunktion. Das Bewusstsein kann seine Gedanken nur dadurch zur Einheit versammeln, dass es sie einem Körper zuschreibt. „Das Bewusstsein kann, anders gesagt, seine Gedanken nur durch Zuordnung zu

diesem seinem leiblichen Leben zur Einheit aggregieren [...].“²⁸⁵ Das führt Lindner zu einer solchen Pädagogisierung des Körpers, die die ganze Person manipuliert. Der Körper wird als Form für die Unterscheidung von der Umwelt beobachtet. Personale Identität wird auf körperliche Identität bzw. Kontinuität zurückgeführt. Die hohe Körperdisziplin reduziert die Selbsttätigkeit des Bewusstseins bzw. konstatiert seine Ratlosigkeit. Der Körper ermöglicht den Figuren, sich in Raum und Zeit zu positionieren. Clarisse und Bonadea, aber auch Diotima und Lindner üben eine Bewusstseinstätigkeit an ihren Körpern. Der Körper ist besonders bei diesen Figuren Bestimmungsgrund ihrer Individualität. Diese kardinale Funktion des Körpers ist ersichtlich im Werk, wo der Körper thematisiert wird sei es als Beobachtungsfeld oder als Beobachtungspunkt.

In dieser Weise interpretiert kann man von einer *mortifizierenden Symbiose* von Selbst- und Fremdreferenz sprechen.²⁸⁶ Die Beobachtung bzw. das Unterscheiden der Fremdreferenz (das grausame Reißen aus seinem Zusammenhang und somit die Isolation eines Objekts) wird zu einem umrahmten Experimentierfeld der Selbstreferenz. Es geht nach Musil um „eine harte, kalte Gewalttätigkeit“. (MoE, S.591) Die Grausamkeit bezeichnet auch die Selbstbeobachtung der Figuren selbst, wenn der Körper soweit verselbstständigt wird, dass Körperteile gegen die Figur selbst opponieren: „Das Dämonisch-Unheimliche erweist sich also als Resultat einer Karnevalisierung des Körpers, als Inszenierung eines grotesken Körpersdramas.“²⁸⁷ Das demonstriert sich besonders bei

²⁸⁵ Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewusstseins, in: Hahn, A. / Knapp, V. (Hg.): *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S.25-94, hier S.54. Diese These steht im Gegensatz zu Kant, für den die Einheit des transzendentalen Bewusstseins ist diejenige, die den sinnlichen Vorstellungen Einheit verleiht.

²⁸⁶ Vgl. ebd. S.49.

²⁸⁷ Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, S.53. Siehe auch Michael Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990. S.18.

Clarisses theatralischem Tobsuchtanfall, der antizipative Bedeutung gewinnt, denn sie verfällt später dem Wahnsinn:

Diese stand mit gereizten Beinen vor dem General und machte ihm eine Tobsucht vor. Sie hielt einen Arm rechtwinklig abgebogen und steif an den Körper geschlossen, hatte den Kopf vorgeneigt und führte mit dem Oberkörper in regelmäßiger Folge eine flach vorwärtskreisende, ruckartige Bewegung aus, wobei sie einen Finger nach dem anderen abbog, als ob sie zählte. (MoE, S.1192)

Das Prinzip der Verkehrung beherrscht auch den grotesken Körper Moosbruggers, der aufgrund einer perspektivischen Inversion Welt enthält. Weil die andere Seite nicht gekreuzt werden kann, wird das Außen in die Innenseite projiziert d.h. es erscheint als re-entry Figur, sodass das Bewusstsein eine doppelte Referentialität besitzt. Das Konzept der grausamen Isotopie zwischen Subjekt und Objekt gipfelt sich in der imaginativen Perspektivierung Moosbruggers, die eine euphorische Verschmelzung mit den Objekten im Modus der Parataxe ausdrückt:

Der Tisch war Moosbrugger.
Der Stuhl war Moosbrugger.
Das vergitterte Fenster und die verschlossene Tür war er selbst. (MoE, S.395)

Bei Moosbrugger erfolgt eine Atomzertrümmerung der frechen Wirklichkeit in kleinste Elemente und deren Übergang in sein Individuum. Dafür gewinnt das Individuum eine überwältigende Gegenwart. Die Differenz Innen/Außen gewinnt eine unvorstellbare Vitalität als Materialität der Wahrnehmung. Es geht um eine wilde Semiose der Weltwahrnehmung²⁸⁸, die sich in einer abrupten, parataktischen Zeichenordnung äußert. Objekte werden bei Moosbrugger als einfache

²⁸⁸ Den Begriff *wilde Semiose* entnehmen wir Assmann Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: *Materialität der Kommunikation*, S.237-251, hier S.239.

Empfindungsprojektionen in der Parataxe. Der Raum wird durch sein Ich erfüllt. Die Differenz zwischen Ich und Welt fällt in der naiven Betrachtung weg. Leib und Welt treten im Austausch. Neben dem Motiv des Puppenkörpers gibt es auch den zerteilten Körper, der seine Grenzen nicht einfach ausdehnt, sondern Welt enthält. Die Zelle Moosbruggers ist nicht ein Gefängnis des Selbst, ist nicht eine Höhle, sondern das Gefängnis des Paradieses. Was er wahrnimmt, sind nicht Objekte, sondern Zeichen. Das Selbst multipliziert sich zu einem konzentrischen psychophysischen Zentrum.

Wenn wir zum Leitthema der Funktion des Bildes zurückkehren, lassen sich folgende Feststellungen resümieren: Die Bilder der Figuren sind utopische, visionäre Imaginationen der Selbstreflexion und somit ihre glücklichen Momente. Das Bild gilt als solipsistischer Ort, als Ort des Ichs, was als Folge hat, dass die Figuren im Bild gefangen und befangen sind. Das Bild ist „nichts anders als die passive Phantasie unausgefüllter Räume.“ (MoE, S.35) In diesem Sinne interpretieren wir das Bild nicht einfach als den Schutz der Bewusstseinsoperationen gegen Umwelteinwirkungen, sondern vielmehr als den Versuch, ein Bindeglied mit ihr zu schaffen:

Man weiß ja nicht, worauf es ankommt. Er rückte sich zurecht und betrachtete sein Gesicht in der seinem Sitz gegenüber befindlichen Glasscheibe um sich abzulenken. Aber da schwebte nun sein Kopf in dem flüssigen Glas nach einer Weile wunderbar eindringlich zwischen Innen und Außen und verlangte nach irgendeiner Ergänzung. (MoE, S.359)

Die Bilder der Figuren inszenieren die Plötzlichkeit und die andere Zeit- und Raumerfahrung in der Form der Trance, als Kompensation des Verlustes und der Zerrissenheit mit ihrer Umwelt. Die Erfahrungen des Augenblicks werden evident durch die Entdifferenzierung zwischen Innen

und Außen, die die semiotische Fülle und Intensität des Blitzes hat, was bei den Figuren entweder das Erschrecken oder das Gefühl des Glücks hervorruft.

„Das Bild, das sich als *verkörperte Sichtbarkeit* darstellt, wäre zugleich hier und anderswo zugleich.“²⁸⁹ Bonadea imitiert Diotima bzw. jemand, der da ist als das Different. Sie bildet ein Selbst, das ein ähnliches Bild gemalt hat und das sie in dieser Ähnlichkeit schön findet. Die Verankerung im anderen Raum äußert sich besonders bei Moosbrugger, der uns an die Phrase des Schizophrenen erinnert: „Ich weiß, wo ich bin, fühle mich aber nicht dort.“²⁹⁰ So wird die Zelle in einen Horizont erstreckt, während Clarisses Klavierzimmer zu einer Kulissenwelt verflacht. Im ersten Fall wird die Welt heimisch, im anderen Fall fremd:

Jedoch die Wohnung vermochte das Klavier dröhnen zu machen und war eins jener Megaphone, durch welche die Seele ins All schreit wie ein brünstiger Hirsch, dem nichts antwortet als der wetteifernde gleiche Ruf tausend anderer einsam ins All röhrender Seelen. (MoE, S.48)

Der geschrumpfte Raum Moosbruggers schließt einen Menschen mit Eigenschaften und verweist auf alles, der weite Raum Walters schafft einen Menschen ohne Eigenschaften und verweist auf nichts. Die Negationsleistung Clarisses bewirkt eine verwirrende Komplexität und eine von neuem unerträgliche Realität, die Negationsleistung Moosbruggers lässt keinen Durchblick auf den bedingenden Grund seiner Schizophrenie, kennt keine Außenwelt mehr und macht so seine Aufhebung unmöglich. Was jeweils in einem Gegenwartsfenster repräsentiert ist, und was im nächsten repräsentiert ist, das ist inhaltlich voneinander abhängig. Die formale Denkstörung bei einem Schizophrenen ist dadurch gekennzeichnet,

²⁸⁹ Waldenfels, Bernhard: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.234.

²⁹⁰ Nach dem Psychiater E. Minkowski, zit. in: ebd., S.189.

dass die semantische Vernetzung vom jeweils in einem Gegenwartsfenster Repräsentierten nicht mehr möglich ist, sodass einzelne Bewusstseinsinseln wie isoliert in der Zeit liegen. Aufgrund der fehlenden inhaltlichen Verknüpfung aufeinander folgender Gegenwartsfenster kommt es zu einer Diskontinuität des Erlebens, wie das sich bei Moosbrugger zeigt:

Er beherrschte jetzt alles und herrschte es an. Er brachte alles in Ordnung, ehe man ihn tötete. Er konnte denken, woran er wollte, augenblicklich war es so fügsam wie ein gut erzogener Hund, zu dem man 'Kusch!' sagt. Er hatte, obgleich er eingesperrt war, ein ungeheures Gefühl der Macht. (MoE, S.395)

7. Zeit als Erinnerung und Erwartung

In der funktionalen Gesellschaft – wie wir schon gesehen haben – herrscht das Phänomen des Erlebens der Gleichzeitigkeit von Ereignissen. Es geht um das Sich-Ereignen von Welt in der Gleichzeitigkeit. Medium der Zeit der Gesellschaft ist die Uhr, also die Zeit der Zählung und des Maßes, die das 'Seinesgleichen' bestimmen. Dieser Aspekt wird bei Musil wie folgt beschrieben:

Oder man (...) steht vor einer Erscheinung, von der man nicht recht weiß, ob sie Gesetz oder Zufall ist, dann wird die Sache menschlich spannend. Denn dann macht man zunächst aus seinem Haufen von Beobachtungen einen Zahlenhaufen; man macht Abschnitte – welche Zahlen liegen zwischen diesem und jenem, dem nächsten und übernächsten Wert? Und so weiter – und bildet daraus Verteilungsreihen; es zeigt sich, dass die Häufigkeit des Vorkommens eine systematische Zu- oder Abnahme hat oder nicht; man erhält eine stationäre Reihe oder eine Verteilungsfunktion, man berechnet das Maß der Schwankung, die mittlere Abweichung, das Maß der Abweichung von einem beliebigen Wert, den Zentralwert, den Normalwert, den Durchschnittswert, die Dispersion und so weiter und untersucht mit allen solchen Begriffen das gegebene Vorkommen. (MoE, S.487)

Die Zeit der Gesellschaft ist die Zeit der Wiederholung, der Homogenität, der Irreversibilität und des Nicht-Abweichens. Moosbrugger nimmt das in

seiner Zelle wahr: „Pünktlich kam die Suppe. Pünktlich wurde er geweckt und spazierengeführt. Alles in der Welt war pünktlich streng und unverrückbar.“ (MoE, S.395) Die Zergliederung des gesellschaftlichen Lebens in gleiche Zeiteinheiten und damit in gleiche Ereignis- und Handlungsketten hat die Zergliederung der Figuren in neun Charaktere:

Denn ein Landesbewohner hat mindestens neun Charaktere, einen Berufs-, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geographischen, einen Geschlechts-, einen bewussten, einen unbewussten und vielleicht noch einen privaten Charakter; er vereinigt sie in sich, aber sie lösen ihn auf, und er ist eigentlich nichts als eine kleine, von diesen vielen Rinnsalen ausgewaschene Mulde, in die sie hineinsickern und aus der sie wieder austreten, um mit andern Bächlein eine andre Mulde zu füllen. (MoE, S.34)

Besonders detailliert wird die Einteilung des Lebens nach Maßen im Lindners Leben illustriert. Sein Tag ist in Zeitstücke eingeteilt, die mit Routine und Gleichmaß gefüllt zu sein scheinen. Lindners Tagesablauf ist durch passive durchlebte Zeiträume und stereotype Verrichtungen strukturiert. Seine bis ins letzte Detail eingehaltene Planmäßigkeit, die eine totale Synchronisation der Figur mit seiner Umwelt ausdrückt, wird als die einzige Verlässlichkeit ironisiert. Sein zweckmäßiges Leben ist da, um das Scheitern zu verdecken, indem er das Vergängliche in Eigenschaften einteilt. Anders gewendet: Es geht um Variablen als Leerplätze für den Austausch funktional äquivalenter Möglichkeiten. Der Selbstschutz wird dadurch zur Fessel:

Überhaupt verwandelte Lindner schlechthin alles, womit er in Berührung kam, in eine sittliche Forderung; und ob er sich in Kleidern befand oder nicht, war jede Stunde des Tages bis zum Eintritt traumlosen Schlags von einem wichtigen Inhalt ausgefüllt, dem sie ein für allemal vorbehalten blieb. Er schlief sieben Stunden: seine Lehrverpflichtung, die das Ministerium mit Rücksicht auf seine wohlgelittene schriftstellerische Tätigkeit eingeschränkt hatte, forderte drei bis fünf Stunden des Tages von ihm, in denen schon die Vorlesung über Pädagogik inbegriffen war, die er wöchentlich zweimal an der Universität abhielt; fünf zusammenhängende Stunden – das sind fast zwanzigtausend Stunden in einem Jahrzehnt! – waren dem Lesen vorbehalten; zweieinhalb Stunden dienten der ohne Stockung aus dem inneren Gestein seiner Persönlichkeit wie eine klare Quelle fließenden Niederschrift seiner eigenen Arbeiten; die Mahlzeiten

beanspruchten täglich eine Stunde für sich; eine Stunde war dem Spaziergang gewidmet und zugleich der Erbauung an großen Fach- und Lebensfragen, während eine andere dem beruflich bedingten Ortswechsel und zugleich dem gewidmet blieb, was Lindner das kleine Nachdenken nannte, der Sammlung des Geistes auf den Gehalt der eben vergangenen und der kommenden Beschäftigung; andere Zeitstücke hinwieder waren, teils ein für allemal, teils im Rahmen der Woche wechselnd, für An- und Auskleiden, Turnen, Briefe, Wirtschaftsangelegenheiten, Behörden und nützliche Geselligkeit vorgesehen. (MoE, S.1051f.)

Die Figuren leben in den Institutionalisierungstendenzen der Gesellschaft in Formen des Zeitvergessens, die zu einer dramatischen *Schrumpfung* des Bewusstseins führt. Damit sind eine Ausschöpfung der Person in der Gegenwart und eine Ausklammerung der Vergangenheits- und Zukunftsperspektive gemeint, was eine Lösung der biografischen Kontinuität der Person und ein vielfältiges Selbst bedeutet. In dieser unbegreiflichen Fülle von Gegenwart wird das Erleben der Figuren verdrängt. Von dieser Voraussetzung aus konstatiert Ulrich: „Diese sanfte Macht, ihr Wissen und die sprechende Gegenwart der Welt waren [...] kaum von Abwesenheit, Ohnmacht und tiefer Geistesstummheit zu unterscheiden.“ (MoE, S.858) In der geschrumpften und fragmentarischen Zeitwahrnehmung des Gleichzeitigen befinden sich die Figuren im Zustand des *Wartens*. Warten ist dysfunktional und völlig kompatibel mit der passiven Synchronisation der Person in der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen. Der Zustand des Wartens ist somit ein „leerer, unsichtbarer Raum, in dem die Wirklichkeit darin steht wie eine von der Phantasie verlassenen Steinbaukastenstadt.“ (MoE, S.34) Die Passivität des Wartens ist die Wahl der Notwendigkeit, die nur eine Möglichkeit zulässt. Und das ist die reflexive Flucht in die Vergangenheit (Erinnerung) oder in die Zukunft (Erwartung).²⁹¹ Die gesellschaftliche Zeit des Wartens ist ein

²⁹¹ Schopenhauer sagt: „Das Glück liegt demnächst stets in der Zukunft, oder auch in der Vergangenheit, und die Gegenwart ist einer kleinen dunklen Wolke zu vergleichen, welche der Wind über die besonnte Fläche treibt: vor ihr und hinter ihr ist alles hell, nur sie selbst wirft stets einen Schatten. Sie ist demnach allezeit ungenügend, die Zukunft aber ungewiss, die

Gefängnis, ein Sich-Gewahren der *Erwartung*:

Er ahnt: diese 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, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist. (MoE, S.250)

Aus dieser Gleichzeitigkeit von den Ereignissen und aus der messbaren Zeit der Gesellschaft versuchen die Figuren auszusteigen. Denn das Nebeneinander ist – Luhmann zufolge – eben das, was eine Sensibilität für den Zufall ermöglicht, welche dem Sammeln von Zufällen noch Kontinuität verleihen kann²⁹²:

Wohl dem, der sagen kann ‘als’, ‘ehe’ und ‘nachdem’! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein [...]: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufs wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf dem Magen. Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten [...], dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik [...], diese bewährteste perspektivische Verkürzung des ‘Verstandes’ nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. [...] sie lieben das ordentliche Nacheinander, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‘Lauf’ habe, irgendwie im Chaos geborgen. 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. (MoE, S.650)

Das hat als Folge, dass die Figuren innerhalb der Weltzeit eine Eigenzeit haben. Indikator bei der Diskontinuität bzw. bei dem Widerstand gegen die Uhrzeit, gegen die Zeit der Gesellschaft ist das zeitliche Ereignis des Augenblicks. Der Augenblick ist das Kreuzen von der Weltzeit in die individuelle Zeit. „Einen Ausweg aus dem Nihilismus findet darum nur, wer die chronische Zeit verlässt, um im Augenblick zu sein. Mit einer

Vergangenheit unwiederbringlich.“ Schopenhauer, Artur: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S.657f.

²⁹² Vgl. Luhmann, Niklas: *Archimedes und wir*, Berlin: Merve Verlag 1987.

Überwindung des Nihilismus hat dies nichts zu tun, weil auf diese Weise sich nur der Nihilismus der Überwindungen verewigen würde.“²⁹³

Die Zeit des Augenblicks ist das Symbol für die Bewältigung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bzw. des Verschiedenen. Sie ist die Lösung und Auflösung der Gegenwart, denn durch Augenblickserlebnisse entstehen Zeit-Horizonte als Reaktion auf den Sachverhalt, dass nicht alles, was geschehen kann und soll, gleichzeitig geschehen kann. Die Temporalisierung von Komplexität entspricht „einer selektiven Ordnung der Verknüpfung der Elemente im zeitlichen Nacheinander“.²⁹⁴ Der Prozess des Kreuzens ist ein Prozess der Öffnung, die komplexe Konstellationen von Innen und Außen, Gegenwart und Vergangenheit, Differenz und Identität dekonstruiert. Der Augenblick ist nicht das „absolute Präsens“²⁹⁵ von Heinz Bohrer, sondern die Zeit des Kreuzens, nicht die Zeit der Leere, sondern der Schrumpfung der Zeit und der Reflexion, somit auch der Übergang zu einem anderen Zustand. Man hat das „Gefühl eines Wanderers [...] der sich für die Ewigkeit auf eine Bank setzt, obwohl er ahnt, daß er sofort wieder aufstehen wird.“ (MoE, S.19) Der Augenblick ist der Übergang von der Gegenwart des Wartens zu der Gegenwart der Entscheidung, er ist der ekstatische²⁹⁶ Moment als Grenze zwischen den Spuren, die die Vergangenheit hinterlässt, und den Entscheidungen, die in der Zukunft Bedeutung gewinnen. Ulrich sagt entsprechend: „Nie ist das,

²⁹³ Siehe dazu: Peter Sloterdijks kairologische Augenblicksphilosophie. Sloterdijk, Peter: *Das Andere am Anderen. Zur philosophischen Situation der Alternativbewegungen*, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christof (Hg.): *Rückblick auf das Ende der Welt*, München: Klaus Boer 1990, S.94-125, hier S.121.

²⁹⁴ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.77. Ähnlich sagt Musil, dass im Nacheinander der Zeit Geborgenheit besteht.

²⁹⁵ Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1998, S.190.

²⁹⁶ „Die Zeit des Sozialen ist die ewige Wiederkehr, die Zeit der Subjektivität ist der ekstatische Moment.“ Berg, Henk de/Prangel, Matthias: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur und Kunstwissenschaft*, S.228.

was man tut, entscheidend, sondern immer erst das, was man danach tut!“
(MoE, S.735)

Mit anderen Worten: Der Augenblick ist die Differenz bzw. die Grenze der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft.²⁹⁷ In der alten Zeit der traditionellen Gesellschaft gab es die Möglichkeit des Erlebens einer ewigen Gegenwart, weil der Faktor der Kontingenz kaum existierte:

Deshalb zerbricht auch die Unterscheidung von tempus und aeternitas, von Zeit und Ewigkeit, mit der sich, wenn man so sagen darf, die Gegenwart gegen ihre eigene Flüchtigkeit gewehrt hatte. An die Stelle dieses Duals tritt die Notwendigkeit einer einheitlichen Weltzeit, die die Gegenwart nur noch durch die Differenz von Vergangenheit und Zukunft und eben nicht mehr zugleich durch die Differenz von zeitlicher und ewiger Gegenwart markiert.²⁹⁸

Im Augenblick wird Gegenwart zum denjenigen Ort, an dem sich Vergangenheit und Zukunft ereignen. Nach dieser Überlegung bedeutet das: Die gegenwärtige Wahrnehmung der Erinnerung ist ein signifikanter Akt der Aufmerksamkeit auf die Zukunft. Die Struktur der Erinnerung ist da, als Kopplung für das, was die Figuren als Erwartung oder Projektion wahrnehmen. Es geht also nicht um eine gespeicherte Vergangenheit, sondern um eine Konsistenzprüfung.²⁹⁹ Diese Kopplung von Erinnerung und pragmatischer Zukunftsorientierung wird so eng geführt, dass die Erinnerungen der Figuren nichts anderes sind als eine laufende Konsistenzprüfung von unterschiedlichen, aktuell abrufbaren Informationen im Hinblick auf Erwartungen. Erinnerung und Erwartung sind aus diesem Gesichtspunkt die Beobachtungszeit des Bewusstseins. Die

²⁹⁷ Nach Augustinus gibt es die Gegenwart der Vergangenheit, nämlich Erinnerung, die Gegenwart der Gegenwart, nämlich Augenschein und die Gegenwart der Zukunft, nämlich Erwartung. Hier zit. in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zeiterfahrung und Personalität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S.70.

²⁹⁸ Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S.124.

²⁹⁹ Vgl. Baecker, Dirk (Hg.): *Niklas Luhmann. Einführung in die Systemtheorie*, 2. Aufl., Heidelberg: Carl-Auer 2004, S.102f.

aktuelle Abrufbarkeit bildet das Terrain, das man sucht, um bestimmte Erwartungen zu pflegen. Mit anderen Worten: Die Kontingenz der Gegenwart wird in der Erinnerung als eine Art nachträglicher Notwendigkeit interpretiert. Die Figuren richten ihren Wahrnehmungs- und Erlebnismodus darauf aus, die wahrgenommene Umgebung in Zeichen zu transformieren und zwar in Zeichen, dessen, was von ihnen Erwartetes ist. Das wird am Beispiel des Muttermals am Clarisses Körper bestätigt. Das Zeichen des Muttermals besitzt die Kraft das in der Vergangenheit begonnenen Erlebnis eines Genies - in Walter verkörpert -, in die Zukunft zu verlängern. Ihr gegenwärtiges Leben bedarf einer symbolischen Stabilisierung, um das Irreversible zu verändern. Dies ermöglicht bei Clarisse „die Vorstellung einer jeweils *gegenwärtig* möglichen faktischen (!) Teilnahme an dem *vergangenen* Heilsereignis“³⁰⁰ und an der *zukünftigen* Erlösung. Die Erinnerung an den nicht stattgefundenen Inzest bzw. an die bis an das Muttermal erreichte Hand des Vaters repräsentiert die gegenwärtige dürftige Situation der banalen Alltagswelt, die durch das Zeichen des Muttermals gelöst werden kann. Eben auf dieser Repräsentation, auf dieser Erinnerung konstruiert sich ihre Erwartung einen Erlöser zu finden.³⁰¹ Das Muttermal bzw. sein *Verkehrzeichen* ist die Zugabe und die Verfluchung zugleich, denn sie kann die Blindheit des gesellschaftlichen Lebens sehen, aber sie wird letztendlich – in einem

³⁰⁰ Luhmann, *Funktion der Religion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S.165.

³⁰¹ „Repräsentation heißt: Wiedervergegenwärtigung, was zugleich ein anderes Wort für Erinnerung ist. Denn Erinnerung ist niemals Wiederherstellung von Vergangenheit, sondern immer nur eine Repräsentation derselben. [...] Solche Re-Präsentation, solches Wiedervergegenwärtig-Machen, kann ausschließlich mit Hilfe von Zeichen geschehen. Sie holt substantiell nichts Vergangenes zurück, sondern muss es in der Gegenwart immer wieder neu konstruieren [...]“. Assmann, Aleida: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Wien: WUV 2002, S.27-45, hier: S.28.

Labyrinth verloren, in einer Welt, wo der Zusammenhang nur noch simuliert wird - wahnsinnig.³⁰²

Auch die Darstellung von bestimmten Schauplätzen als Scharnier zwischen zwei Zeitebenen dient dazu, das Irreversible zu verändern, etwa wenn eine Figur an einen Ort kommt, an dem sie früher schon einmal war, und sich dann an jene Zeiten erinnert. Ulrichs Weg in die Heimatstadt ist die Umkehrung in die Zeit: „als eine lange Reihe von Umkehrzeichen gescheiterter Unternehmungen“ (MoE, S.633) Die äußerste Entfremdung, die Ulrich beim Anblick seines Selbst in der Photographie fühlt, führt ihn zum Weg der Umkehrung. Die Photographie des kleinen Kindes, die Selbstentfremdung auslöst, fungiert als *Umkehrzeichen* zur Heimkehr.³⁰³ Das Sich-Vergessen ist der erste Schritt zur Wiedererinnerung. Ähnliches gilt für Agathe. Sie sieht im Zusammentreffen mit Ulrich eine Möglichkeit, an ihrem Liebeserlebnis anzuknüpfen, das durch den Tod ihres ersten Mannes abrupt abgebrochen worden war: „Ich will wissen, wohin ich damals beinahe gelangt wäre!“ (MoE, S.764) Sie kann dadurch das zerrissene Zeitkontinuum und den aufgelösten Zusammenhang der Erlebniskette wieder gutmachen.

So besehen, geht es nicht um die gedankliche Rückkehr in die Vergangenheit, auch nicht um eine Art von Bewahrung vergangener

³⁰² „(d)er Bau eines Labyrinths, das diesen Namen verdient, ist nicht geplant, und deshalb kann man auch nicht aus ihm herausfinden, indem man einem Prinzip folgt. Es zwingt uns zum Herumtasten und Herumtappen, (...). Wer beim Gang ins Labyrinth den Faden – das Anathema eines Plans – nicht vergessen hat, kann immer zum Ausgangspunkt zurückkehren.“ Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001, S.76.

³⁰³ „Zu den zahlreichen Bildpaaren, in denen die mythologische Gnosis Entfremdung und Erlösung darstellt, gehört auch das von Zerstreuung und Sammlung. ‘Weltverfallenheit’ heißt: Vervielfältigung, Zersplitterung, Zerstreuung (dispersio); und die Heimkehr bedeutet dann ein „Sich-selbst-Sammeln“, ein Sich-Zurückholen aus der ‘Mannigfaltigkeit’ in die ‘synthetische Einheit’.“ Pfothner, Helmut u.a. (Hg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, S.333f.

Erlebnisse. Das Gedächtnis hat vielmehr die gegenwärtige Funktion³⁰⁴, neue Möglichkeiten für die Zukunft zu eröffnen. Es reguliert somit die innere Realität der Figur, nämlich die Differenz von *Erinnern* und *Vergessen*, bzw. woran erinnert werden soll und was zu vergessen ist. Weil es um Selektionen geht, spricht Luhmann hier von einem Sich-Reflektieren der Zeit in der Zeit.³⁰⁵ Hieran können gedächtnistheoretische Überlegungen knüpfen, die die Selbstreflexivität von Erinnerungsprozessen betreffen: Die erzählerische Selbst-Verdoppelung macht die Verschiebung der Aufmerksamkeit von der erzählten Zeit auf die Erzählzeit möglich und impliziert ein spezifisch literarisches Erinnerungspotential: Das Spiel mit der Zeit begründet fiktive Zeiterfahrungen und ermöglicht ein Amalgam zugleich zeitlich distanzierter wie involvierter Erinnerungs-Perspektiven. Die Gegenwart gewinnt so einen experimentellen Sinn.

Die Differenz von Erinnern und Vergessen spielt eine wichtige Rolle bei der Hauptfigur des Romans. Das Kreuzen bzw. den Übergang vom Vergessen zum Erinnern bildet der Tod des Vaters aus. Beim Begräbnis des Vaters in der Heimatstadt trifft Ulrich seine Schwester, die er vergessen hatte. Das Vergessene wird zur Leitdifferenz, zum Wandel von Ulrichs Leben. Nach dem Verlust bzw. dem Tod des realen und symbolischen Sinn-Netzes des Vaters beginnt die Ermöglichung des Verlustes dieses Todes zu wirken, denn er markiert den zeitlichen Moment, wo sich Ulrich entscheidet eigenschaftslos zu werden. Der Tod des Vaters markiert

³⁰⁴ „Das Oszillieren zwischen dem Jetzt des Erinnerungsabrufes und dem Damals des Erlebens illustriert, dass Erinnerungen mit den Rahmen, innerhalb derer sie aktualisiert werden, verschränkt und somit als gegenwartsgebundene Rekonstruktionen des Vergangenen zu konzipieren sind.“ Neumann Birgit: Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten. in: Erll, Astrid u.a. (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität*. Theoriekonzeptionen und Fallstudien, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003, S.49-77, hier S.70. Im Gegensatz zur internen Fokalisierung, bei der das Vergangene im Bewusstseinssystem der Figur reflektiert wird, spiegelt die externe Fokalisierung des Erinnerten den gegenwärtigen d.h. die Vergangenheit überblickenden Wissenstand des Erzählers.

³⁰⁵ Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd.1, S.49.

Ulrichs Ablösungsprozess von der Gesellschaft und den Anfang seines Wegs in die entgegengesetzte Richtung der selbstreferentiellen Bestimmung in der vaterlosen Welt. Das Vergessene wird zum Symptom der Erwartung, zur rückholbaren Erinnerung.³⁰⁶ In Luhmanns Worten: „Die Hauptfunktion des Gedächtnisses liegt [...] *im Vergessen*, im Verbinden der Selbstblockierung des Systems durch ein Gerinnen der Resultate früherer Beobachtungen.“³⁰⁷

Auf dieser Grundlage kann man sagen, dass die Differenz von Vorher und Nachher, die an bestimmten Ereignissen und Erlebnissen erfahrbar ist (Sukzessivvergleich), die Reflexivität der Figuren ausmacht. Das, was wir vom Werk bekommen, sind Differenzmarkierungen im Leben der Figuren. So Moosbrugger vor und nach seiner Tat, Ulrich vor und nach seinem Urlaub, Walter vor und nach seiner Heirat usw. Walters Leben, um nur ein Beispiel zu nennen, ist gespalten in eine erhabene, mystifizierte Geschichtswelt der künstlerischen Taten und in eine entleerte Alltagswelt, wo das Immer-wieder regiert. Wiederholung wird zum Wiederholungszwang und die Person zu einem verfestigten Typus, zu einem Stereotyp mit einem bornierten Bewusstsein, dessen Prozesse auf die künstlerische Vergangenheit zurückzublicken erlaubt. Das Bewusstsein der Figuren prozessiert sich somit in der Form des *Resultierens*. Die Autopoiesis des Bewusstseins ist eine Verkettung von Resultaten entweder in der Erinnerungsarbeit oder in der Gegenwartswahrnehmung: „Das, was im *Resultieren* als Zeitschema eingebaut ist (dieses *danach und nachdem*) ist identisch mit der unentwegt mitlaufenden Realitätsgewißheit.“³⁰⁸

³⁰⁶ Das Vergessen ist die unmögliche Gewesenheit von jemandem, der sich später als der Vergessene bzw. als der durch Erinnerung Hervorgebrachte kundtut. Agathe wird aus der Exteriorität des Textes gerufen bzw. sie befindet sich im Gedächtnis des Textes. Durch die Struktur des Erinnerns wird eine vergessene Figur im Werk rekonstruiert.

³⁰⁷ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd.1, S.579.

³⁰⁸ Peter Fuchs: *Die Skepsis der Systeme. Zur Unterscheidung von Theorie und Praxis*, S.65.

Zugespißt äußert sich das in der folgenden Äußerung Ulrichs: „Es fällt ihm ein, Selektionschef gegenüber einmal davon gesprochen zu haben, sich [zu] töten, wenn das Jahr seines Lebensurlaubs ohne Ergebnis verstreiche.“ (MoE, S.599)

Aus dem bisher Gesagten wird ersichtlich, dass die Veränderungskraft der Zeit stärker als die Bildungskraft von Identität erscheint. Die Erinnerung funktioniert als Modus von Reflexion zur Verifizierung oder zur Falsifizierung der Gegenwart. Im Roman Musils wird der komplexe Zusammenhang zwischen Erinnern und Identität thematisiert und inszeniert.³⁰⁹ Erst die Erinnerung ermöglicht die Kontinuität und die Einheit des Ich, die aber auch schon wieder via Erinnerung destabilisiert und destruiert werden kann, sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene. Zeit und Identität stehen in einer Konstellation bzw. Identität und Nicht-Identität in der Zeit. Die fehlende Anbindung der zeitlich differentiellen Identitätsaspekte geht mit einer Auflösung des Ereigniszusammenhangs in disparate, anachronisch strukturierte Erinnerungsfragmente einher, die die Instabilität des Sinnstiftungsprozesses indiziert. Prägnant gesagt: Dieses *episodische Gedächtnis*, beinhaltet Erinnerungen an singuläre Ereignisse, die den Figuren kein Gefühl über ein identisches Selbst geben können. Die fluktuierenden, momenthaften Identitäten der Figuren sind also kompatibel mit ihren episodenhaften Erinnerungen. Mehr noch: Es geht von „Beobachtererinnerungen“, die gerade für episodische Erinnerungen kennzeichnend sind.³¹⁰

³⁰⁹ Schon der englische Philosoph John Locke in *An Essay Concerning Human Understanding* (1660) hat darauf hingewiesen, dass Erinnerung eine unabdingbare Voraussetzung für die Herausbildung der Identität ist. Vgl. Astrid Erll, Astrid/ Gymnich, Marion/Ansgar Nünning, Ansgar: Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität, in: *Literatur – Erinnerung – Identität*, S.III-IX, hier: S.III.

³¹⁰ Schacter, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung: Gedächtnis und Persönlichkeit*, übers. von Heiner Kober, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S.46. Im Gegensatz nehmen Erinnerungen an die

Die individuelle Identität erscheint folglich im Musils Roman weniger als ein Produkt zurückliegender Erfahrungen, sondern vielmehr als ein sich selbst im narrativen Prozess herausbildendes Konstrukt, das angesichts der Polyvalenz der Vergangenheit doch nur instabil und vorläufig bleibt. Es geht um einen selbstreflexiven Roman, bei dem ein gestiegenes Bewusstsein für die Grenzen der identitätsstiftenden Vergangenheitsaneignung verzeichnen lässt. Identitäten werden immer neu erschafft und damit wird die Konstruktivität von Erinnerungen ebenso wie die Pluralität der individuellen Identität vor Augen geführt. Reinterpretationen und Umdeutungen des zurückliegenden Geschehnisses und die damit verbundene Pluralisierung der erinnerten Welt verdeutlichen die Polyvalenz, ja die Unverfügbarkeit der vergangenen Erfahrungen und unterstreichen, dass Erinnerungsakte ebenso wenig Einblick in die faktischen Bedingungen des Vergangenen wie in gegenwärtige Deutungsschemata bieten: „Irgendein großer Rauch steigt als dunkle Erinnerung daraus auf, und man kommt zuweilen auf den Gedanken, daß alles, was wir erleben, losgerissene und zerstörte Teile eines alten Ganzen sind, die man einmal falsch ergänzt hat.“ (MoE, S.748) Mit der Auflösung der Vergangenheit in mögliche, zum Teil fabulierte Erinnerungswelten wird nicht nur dem prinzipiell unzuverlässigen Charakter von Erinnerungen sowie der Instabilität der Identitätskonstruktion Ausdruck verliehen. Vielmehr wird auch die Grenze zwischen der Erfindung und Findung des Vergangenen zum Ausgangspunkt der Umkehrung verkündet:

[...] gewinnt ein unangenehmes Gefühl immer mehr Gewalt, als ob man über das Ziel hinausgefahren oder auf eine falsche Strecke geraten wäre. Und eines Tages ist das stürmische Bedürfnis da: Aussteigen! Abspringen! Ein Heimweh nach Aufgehaltenwerden,

jüngere Vergangenheit die Form von Felderinnerungen an d.h. sie werden „aus der ursprünglichen Perspektive“ gesehen.

Nichtsichentwickeln, Steckenbleiben, Zurückkehren zu einem Punkt , der vor der falschen Abzweigung liegt! Und in der guten alten Zeit [...] konnte man in einem solchen Falle den Zug der Zeit verlassen [...] und in die Heimat zurückfahren. (MoE, S.33)

8. Gefühle

Bezogen auf die Thematik der Stelle der Figuren in ihrer Gesellschaft, kann präziser formuliert werden, dass die Herrschaft des Sozialen eine Unterwerfung des Subjekts zur Folge hat³¹¹, sodass die Figur impotent ist, das eigene Leben zu entwerfen. Das Subjekt wird durch eine Identität ersetzt, die durch eine verwirrte, endogene Dauererregung und Sensibilisierung für externe Faktoren sich zu bestimmen versucht. Die gesellschaftliche Umwelt erscheint als ein Bündel von Stressoren, die die Figuren erregen und aktivieren, aber auch zu zeitweiligen Überbelastungen und Defiziten in der Informationsverarbeitung führen, die die Ohnmacht des Individuums und seine dezentralisierte *Nervosität* bestätigen: „Ich kann dieses Leben nicht mehr mitmachen, und ich kann mich nicht mehr dagegen auflehnen!“ (MoE, S.631), sagt Ulrich. Daraus ergibt sich die strukturelle-prozessuale Selbstreferenz des Bewusstseins rasch in Gefahr, durch einen Gedankenstau überlastet zu werden, in einer Art „Stauung“, und in einer Art „aus den Ufern zu treten“. (MoE, 806)

Aus dieser Perspektive impliziert die Situation der Nervosität einerseits das Gefühl der Melancholie und andererseits die Einstellung des alle Tätigkeiten lähmenden Lebensüberdresses und der Gleichgültigkeit.³¹²

³¹¹ Man kann Luhmanns Unterwerfung des Subjekts als konsequent ansehen, wenn man die Theorien der soziologischen Klassiker in Betracht zieht, nämlich die funktionale Differenzierung (Durkheim, Simmel), die Bürokratisierung (M. Weber) und die Institutionalisierung (Gehlen).

³¹² Dieser Zustand erinnert uns an den ‘ennui moderne’, worunter die Figuren der französischen Literatur leiden. Vgl. Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts*, S.132-150.

eine nervöse Angst, nichts zu sein: [...] was ist alles das anders als die Unruhe eines Mannes, der sich bis zu den Knien aus einem Grab herausschaufelt, dem er doch niemals enttrinnen wird, eines Wesens, das niemals ganz dem Nichts entsteigt, sich angstvoll in Gestalten wirft, aber an irgend einer geheimen Stelle, die es selbst kaum ahnt, hinfällig und Nichts ist? (MoE, S.1745)

Mehr noch: Der Verlust der Übersicht der gesellschaftlichen Ereignisse hat als Folge die Entwertung der Figur als Individuum, ihre Fragmentierung bzw. ihre Verfallenheit und Zerstreuung in einer Überfülle von Möglichkeiten: „Es steht nicht mehr ein ganzer Mensch einer ganzen Welt gegenüber, sondern ein menschliches Etwas bewegt sich in einer allgemeinen Nährflüssigkeit“. (MoE, S.217) Daraus entsteht bei den Figuren eine Fülle von negativen Emotionen wie Wut³¹³ und Angst, die auftreten, weil der Verlust dieser Kontrolle über die Umwelt als bedrohend für die eigene Identität empfunden wird. Zugespitzt wird im Roman festgestellt: Man fühlt die Verzweiflung eines „zähe(n) Festhalten(s) an sich, das sich so schwer austreiben lässt wie das Leben einer Katze, selbst wenn sie von Hunden schon ganz zerfleischt ist“. (MoE, S.257)

Es geht um das „nervöse Zeitalter“ (MoE, S.458), was die Gefühls- und Wahrnehmungserlebnisse in den Hintergrund rückt. Der Anachronismus der kakanischen Gesellschaft, die zu einem Phantom einer „überamerikanische(n) Stadt“ (MoE, S.31) wird, ist ein soziales Paradigma dieser Zeitkrankheit, das durch die einzelnen Figuren verstärkt wird. Charakteristisches Beispiel ist der hysterischer Anfall Gerdas, worauf Ulrich „sich dabei gegen die Versuchung wehren muss, einfach einen Arm voll Polster zu nehmen und mit ihnen diesen Mund zu ersticken, dessen Laute nicht aufzuhalten waren.“ (MoE, S.623) Nervosität wird hier mit

³¹³ „Und diese Verkleinerungswut einer nicht nur mit allen Hunden gehetzten, sondern auch hetzenden Zeit ist wohl kaum noch die dem Leben natürliche Zweiteilung in Rohes und Hohes, weit eher ein selbstquälerischer Zug des Geistes, eine unaussprechliche Lust an dem Schauspiel, daß sich das Gute erniedrigen und wunderbar einfach zerstören lasse. Es sieht einem leidenschaftlichen Sich-selbst-Lügen-strafen-Wollen nicht unähnlich [...].“ (MoE, S.306)

dem Motiv des Erstickens derart verknüpft, dass Kommunikation und Logik zu einem Schrei eliminiert werden. Näher besehen: Der Körper Gerdas wehrt sich mit hysterischen Schreien, die sich als „helle I-Laute“ (MoE, S.622) von ihr ablösen. Dieses reduziertes ‘I’ repräsentiert dermaßen die Reduzierung des Individuums, dass sich die Person nur eins wünscht „ohne ein Wort sagen zu müssen, nicht mehr da zu sein.“ (MoE, S.264) Das ‘I’ des Schreis ist nicht nur der Signifikant der Nervosität, sondern auch markiert die Entscheidung der Figur, dem Zustand des Wartens ein Ende zu setzen.

Der verbale Zugriff des Schreis ist mit dem gestischen Angriff Moosbruggers zu parallelisieren. Für den Lustmörder verkörpert die Prostituierte die gefährliche Umwelt, die seine Identität bedroht. Sein Angriff verkörpert den zehnten Charakter, er ist der verzweifelte Versuch sich der Umwelt zu beherrschen: „Für den Richter war Moosbrugger ein besonderer Fall; für ihn war er eine Welt, und es ist schwer, etwas Überzeugendes über eine Welt zu sagen.“ (MoE, S.75) Nach Musil ist die Gewalt das Bedürfnis, sich in der Welt zu behaupten und „Spuren (zu) hinterlassen in der Welt, sich in der Welt ein Denkmal (zu) setzen.“ (MoE, S.1565) So steht Moosbrugger in Differenz sowohl zu Walter, der kein Denkmal in der Welt setzen kann, sondern nur als Denkmalschutzbeamter arbeitet, als auch zu Hans Sepp, dessen aggressive Gefühle sich in der Unbestimmtheit und Abstraktion des germanischen Ideals entleeren. Nicht zufälligerweise wird Moosbrugger zum Beobachtungsobjekt von Justiz und Medizin, Salons und Wissenschaft, er ist derjenige, an dem die Diskussion um Zurechnungsfähigkeit und Unzurechnungsfähigkeit des Menschen losbricht.

An dieser Stelle ist noch am Beispiel Walters, der in der Angst des Scheiternden lebt, das Fluchtverhalten der Figuren zu erwähnen:

Walter wollte erwidern. Aber es zeigte sich, dass das Gefühl, das ihn in die Höhe getrieben hatte, nicht nur Triumph war, sondern – wie sagt es? – auch der Wunsch, einen Augenblick hinauszugehen. Er schwankte zwischen den beiden Wünschen. Aber beides ließ sich nicht vereinen, und sein Blick glitt von Ulrichs Augen ab auf den Weg zur Türe. (MoE, S.216f.)

Beachtet man diese Verhaltensweisen, so wird Folgendes deutlich: Schrei, Angriff und Flucht als unglückliche Ausdrucksmittel sind Metapher des *Schrecks*³¹⁴, der im Werk übermotiviert ist und den Protest gegen die Unstimmigkeit zwischen Innen und Außen manifest artikuliert. Im Gegensatz zur Kommunikation und zur Handlung, die gesellschaftlichorientierte Merkmale sind, sind Schrei, Angriff und Flucht die gefundenen Mittel aus der Sprache des Tiers. Die Figuren verhalten sich wie das Tier, das nach der Identität Spuren forscht und darauf reagiert. Der Körper der Figuren ist der Körper des Tieres: „mit erotischer Spannung geladenen Kelch bildete, der in seinem Inneren das schmale, weiße Tier verbarg, das sich suchen ließ und fürchterlich begehrenswert machte.“ (MoE, S.279)

Aus dieser Perspektive wird der Schreck als die Aussetzung der Selbstreferenz und die Abgerissenheit aus der Fremdreferenz interpretiert. Der Schreck ist die scharfe Markierung der Differenz von Selbst- und Fremdreferenz bzw. die scharfe Manifestierung der Konfusion der Person angesichts dieser Differenz. Im Gefühl des Schrecks zerreißt die Figur in einer Geste des Abweichens das gesellschaftliche Kontinuum. Mit anderen Worten: der Schreck ist das Ausstrahlen des Individuums auf die chaotische Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit. Er ist der Ausdruck des Betroffenseins und somit der Hervorhebung der Person, die erschrecken

³¹⁴ „Leiblich sein heißt erschrecken können.“ Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zeiterfahrung und Personalität*, S.231.

kann wie das Tier.³¹⁵ Der konsistente Vergleich aller Figuren mit dem Tier ist der Versuch den in der Gesellschaft erstarrten und gedrängten Körper der Figur in die Metapher des *anderen Zustands* zu transformieren.

Übergänge verbinden nicht allein die Gestalten, sie zeigen sich beispielsweise auch in verschiedenartigen Erfahrungsweisen des anderen Zustands. Grundvorgang ist die Durchbrechung der bewußten Person; die Wege dieser Durchbrechung aber sind verschieden [...] selbst eine Clarisse mit ihren fixen Ideen hat Teil an allgemeinen Erfahrungen der Entrückung. (MoE, S.127)

Damit bringt Musil den Prozess der Transformation auf den Punkt: Nach dem Schreck gibt es verschiedene Erfahrungen der Ver-rückung. Systemtheoretisch umformuliert: Der Schreck ist das zeitliche und gefühlsmäßige Kreuzen von der Seite der Unlust zur Seite der Lust. Lustgefühle haben die Form entweder des Wahnsinns bzw. der Trance oder der Ekstase bzw. des Glücks, wie das der Fall auf dem Heimweg Ulrichs ist: „Man konnte das Gefühl von Geschehen haben in dieser Nacht wie in einem Theater. Man fühlte, dass man eine Erscheinung in dieser Welt war“. (MoE, S.647) Wahnsinn und Ekstase drücken sich in den Phantasien Clarisses aus. Ihre Artikulationen werden im Verlauf des Romans zur sprachtheoretischen Ekstase, zur - analog des Schrecksgefühls - terroristischen Diskursivität. Ähnliches gilt für Moosbrugger. Er hört Stimmen, tanzt, seine Sprache ist nicht einfach dionystisch, sondern ebenfalls dämonisch, von den halluzinatorischen Erscheinungsbildern und Affektübertragungen tief durchdrungen, weil Welt und Erfahrung auf dieselbe Gleise gesetzt werden, sodass Erfahrung die Ursache, Welt die Folge und die Figur als Beobachter der verschwindende Vermittler wird:

³¹⁵ Hermann Schmitz sieht eine Parallele des Tiers mit dem Menschen im Schreck: „Das Tier und der Mensch haben der Pflanze voraus, dass sie leiblich sind, weil sie erschrecken können.“ Ebd., S.232.

Ein Tropfen von Moosbruggers Blut war in die Welt gefallen. Man konnte das nicht sehen, weil es finster war, aber er fühlte, was im Unsichtbaren vor sich ging. Wirres richtete sich dort draußen gleich. Krauses wurde glatt. Ein lautloser Tanz löste das unerträgliche Surren ab, mir dem ihn die Welt sonst oft quälte. Alles, was geschah, war jetzt schön; so wie ein häßliches Mädels schön wird, wenn es nicht mehr allein dasteht [...] Das war sonderbar, und wenn Moosbrugger die Augen öffnete und sich die Leute ansah, die in einem solchen Augenblick, wo ihm alles tanzend gehorchte, gerade in seiner Nähe waren, so kamen auch sie ihm schön vor. Dann waren sie nicht gegen ihn verschworen [...] Und dann tanzte Moosbrugger vor ihnen [...] tanzte tagelang, ohne daß es jemand sah, bis alles außen, aus ihm heraus war, steif und fein wie ein Spinnwebgewebe [...] Wenn man das nicht mitgemacht hat, wie will man dann über das andere urteilen? (MoE, S.397)

Moosbruggers Halluzination des Tanzes drückt die Krise der fragmentarischen Gesellschaft aus, allerdings als die andere Seite der Angst vor dem Selbstverlust. Der Tanz ist nicht einfach Bewegung aus der gesellschaftlichen Erstarrung, sondern auch ein Raumbild, eine Metapher der Identifikation der Figur mit ihrer Selbstreferenz, ein Selbstüberzeugungsritual, das ihn aus den Ritualen der Sozialisation befreit.³¹⁶

Diese Beispiele machen deutlich, dass die Gefühle - nach einer Luhmannschen Wendung - Immunisierungsstrategien als Innen-Lenkung gegen die Drohung des mächtigen Außen sind. Das meint auch Musil, wenn er formuliert, dass die Gefühle den „Augenblick [...], des Spannungsgleichgewichtes zwischen innen und außen, zwischen

³¹⁶ „So sollte die rhythmische Bewegung in einen Zustand der Trance zurückführen, die den Menschen außerhalb der Kontrolle des Bewusstseins und eben dadurch aus der egozentrischen Individuation herausführen und zu einem schwingenden Element des Kosmos machen würde. Baxmann, Inge: Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre, in: *Materialität der Kommunikation*, S.360-373, hier, S.367.

Zerpreßtwerden und Zerfliegen“ (MoE, S.132) markieren. Mit der Aktivierung von Gefühlen versucht die Figur vor sich selbst bzw. vor anderen zu fliehen. Charakteristisch ist dabei, dass Musil vielfach das Wort ‘strahlen’ in Verbindung mit dem Gefühl benutzt. Obwohl das Ich verdünnt ist, gilt, dass „durch dessen Vakuum alle Gefühle wie blaue Glühbirnen strahlen“. (MoE, S.409) Das Gefühl bzw. der Zustand des sich Fühlens ist das, was das reale Geschehen zum Symbol des möglichen Geschehens macht: „das Geschehene (wird) zum Symbol von etwas, das vielleicht nicht geschah, aber hindurch gefühlt wurde, und der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch.“ (MoE, S.251)³¹⁷

Die Differenz, die die Gefühle der Figuren leitet, ist die Differenz von Bedrohung und Erlösung. Mit anderen Worten: Gefühle zerbrechen und ordnen von neuem die Welt und damit auch die Erfahrungen der Figuren, wie das bei Ulrich und Agathe der Fall ist: „Das Meer war wie eine unerbittliche Geliebte und Nebenbuhlerin; jede Minute war eine vernichtende Gewissensforderung.“ (MoE, S.1456)

Gefühle zwingen das System mit dem reinen Vollzug seiner Autopoiesis konfrontiert zu werden und lösen folglich eine reflexive Selbstreferenz des Bewusstseins aus. Besonders existentielle Stimmungen wie Angst, Depression, Langeweile, aber auch Hoffnung und Glaube bilden den Anstoß zur Suche nach der möglichen Individualität,³¹⁸ nach der möglichen Erfahrung. Somit ist das Gefühl keine einfache subjektive Empfindung, sondern bildet eine Schicht des komplexen Denkaktes, jenen ‘ganz Begreifens’ der Person (vgl. MoE, S.255), eine *Mystik* und *Mythologie* der

³¹⁷ Herder sagt: „Ich fühle mich! Ich bin!“ Herder, Johann-Gottfried: *Sämtliche Werke*, Bd. 8: Der Mensch in der Schöpfung, 1. Aufl., Berlin: Herder 1998, S.96.

³¹⁸ Ähnliches sagt Heidegger: „Allein in der Angst liegt die Möglichkeit eines ausgezeichneten Erschließens, weil sie vereinzelt. Diese Vereinzelung holt das Dasein aus seinem Verfallen zurück und macht im Eigentlichen und Uneigentlichen als Möglichkeiten seines Seins offen.“ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 1993, S.190f.

Einheit des Menschen: „Dieser Zustand seiner Kinderzeit war ihm also verhältnismäßig lebhaft erhalten geblieben, aber ein anderer [...] zeigte sich dem Betrachter entschlafen oder, richtiger gesagt, versteint, wenn man erlaubt, dabei unter Steinen Brillanten zu verstehen.“ (MoE, S.384)

9. Widersprüche

Das gesellschaftliche Leben ist nach dem bisher Gesagten voll von Widersprüchen, die die Figuren derart irritieren, dass Paradoxien auch im Erleben und im Handeln der Figuren entstehen. Arnheim fühlt zwar „Abneigung gegen Witz und Ironie“ (MoE, S.546), doch ist er ein Großschriftsteller, der sich von der Welt zurückzieht, um zu schreiben. Diotima fühlt einen „Groll gegen alles“ (MoE, S.107), aber „sie verteilte sich in kleinen Tröpfchen feinsten Liebe an alle Dinge, die es verdienten, [...]“. (MoE, S.352) Die Differenz von *Erleben* und *Handeln* ist der Widerspruch im Leben der Figuren: „man handelte [...] immer anders als man dachte“. (MoE, S.34)

In Musils Roman findet man zahlreiche Beispiele, an denen man beobachten kann, wie die Figuren in der Autopoiesis der Reflexionen und der Gefühle mit den Paradoxien umgehen. Am deutlichsten macht sich bemerkbar, dass die Figuren immer Raum- und Zeiterfahrungen finden und erfinden, um mit den Widersprüchen zu leben³¹⁹: „Und im Augenblick wo die Widerstände schwanken u(nd) schmolzen, hatte U(lrich) gesagt: Es ist auch das Vernünftigste, wenn wir nicht widerstehn; wir müssen das hinter uns haben, damit nicht die Spannung das verfälscht, was wir vorhaben.“

³¹⁹ „Die Paradoxie ist keine Existenzfrage für das System“. Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6, S.72f.

(MoE, S.1653) Widersprüche sowohl in der Selbstreferenz als auch in der Fremdreferenz verhindern nicht die Erfahrung des Glücks: „Jeder Mensch hat eine solche Methode, die Bilanz seiner Eindrücke zu seinen Gunsten umzudeuten, so daß gewissermaßen das tägliche Existenzminimum an Lust daraus hervorgeht, das in gewöhnlichen Zeiten genügt.“ (MoE, S.523) Es geht um Lücken, die man nicht schließen kann (vgl. MoE, S.649), doch wir sehen wie die Figuren diese Lücken durch ein bewusstes, funktional-orientiertes Arrangieren, die „künstliche Zufriedenheit der Seelen“ (MoE, S.527) bewirken.

Bonadea erhält sich durch psychische Dispositionen ihr Gemütsgleichgewicht, obwohl sie sonst unglücklich wäre; Diotima müsste unter der Empfindungslosigkeit ihres Gattes leiden, aber sie schafft sich einen literarischen Schonraum; und Arnheim schwingt sich zu einer falschen Synthese von materiellem und seelischem Besitz, um trotz der Widersprüche ein Gleichgewicht zu haben. Alle Figuren suchen nach einer *Kompensation*, nach einem Ersatz für die widersprüchliche Hochkomplexität des gesellschaftlichen Lebens:

Er ist imstande, alles zu allem zu machen – Schnee zu Haut, Haut zu Blüten, Blüten zu Zucker, Zucker zu Puder, und Puder wieder zu Schneegeriesel-, 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. (MoE, S.138f.)

Erwähnt werden soll hier auch Moosbrugger. Das Leiden, das von der abwesenden Position Moosbruggers in der Kommunikation erzeugt wird, wird durch das Genießen in der Handlung kompensiert. Die Struktur des traumatischen Lebens der Kommunikation wegen seiner Sprachlosigkeit ist wiederum eine Differenz, ein Schnitt, der zu einer psychotischen Form des

Genießens führt.³²⁰ Das zeigt den Versuch der Person, eine Identität und eine Präsenz in der Gesellschaft zu haben.

Die Suche nach einer Kompensation ist eine Umdeutung bzw. Rekontextualisierung, die aber das präsentierte Problem, nämlich das Ausbleiben der Befriedigung, nicht als ein gelöstes, sondern als eine diffuse Kognition der Situation in einen Kontext setzt, in dem eine rasche Umorientierung in Richtung auf Alternativen ermöglicht wird. Die Realitätsgewissheit von Tatsachen und Geschehnissen ist schwächer als die Realitätsgewissheit der Unterstellungen, die vom blinden Fleck der Kompensation erzeugt werden. In diesem Sinne sind auch die Ideologien zu interpretieren: Sie sind blinder Fleck, latente Formen und somit nach Musil „hochfliegende Gedanken“, für die „eine Art Geflügelfarm geschaffen werden sollte.“ (MoE, S.358)

Mit Hilfe der Kompensation gewinnt die Figur eine Einheit, die die psychischen und sozialen Asymmetrien übergreift. Damit erfindet die Figur ein imaginäres Vehikel von der Paradoxie der Einheit des Unterschiedenen und eine täuschende Vermittlung zwischen Identität und Nichtidentität.

Seine Entwicklung hatte sich offenbar in zwei Bahnen zerlegt, eine am Tag liegende und eine dunkel abgesperrte, und der ihn umlagernde Zustand eines moralischen Stillstandes, der ihn seit langem und vielleicht mehr als nötig bedrückt hatte, konnte von nichts anderem als davon kommen, dass es ihm niemals gelungen war, diese beiden Bahnen zu vereinen. (MoE, S.593)

Auf der anderen Seite erhöht aber die Kompensation - sei es als Symbol, als Idee oder Wunsch - die Komplexität der Figur und schafft Unordnung und Konflikte zwischen den Figuren. Gerda trifft das auf die Formel, wenn sie Ulrich vorwirft: „Sie denken wie ein Raubtier!“ (MoE, S.314) Der *Konflikt* ist nach Luhmann eine verschärfte Realisation von Widersprüchen,

³²⁰ Vgl. Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, S.91.

wobei die Kompensationen kommuniziert werden.³²¹ Zur Verdeutlichung dieser These trägt das folgende Zitat aus dem Roman bei:

Es ist wie eine leichte Bewusstseinsspaltung. Man fühlt sich umarmt, umschlossen und bis ans Herz von einer willenlos angenehmen Unselbstständigkeit durchdrungen; aber andererseits bleibt man wach und der Geschmackskritik fähig und sogar bereit, mit diesen Dingen und Menschen, die voll ungelüfteter Anmaßung sind, Streit anzubinden. (MoE, S.723f.)

Die Parallelaktion ist das konfliktreiche Feld, wo eben deswegen kein Geschehen hervorgebracht werden kann. Die Erfüllung bleibt Unerfülltheit und erscheint im Spiegel der Negation, der Sinn der Parallelaktion ist ein unverwirklichter, denn dessen Möglichkeit liegt beschlossen in einer unwiderruflichen Vergangenheit. Der Diskurs kann somit nicht konstitutiv sein. Er bleibt erstarrter, ideologischer Apparat, ein enteignendes-ereignendes Spiel. Ironischerweise wird als ihre krönende Idee, die Führung von einem handlungsunfähigen Mann sein. Die Kommunikation der Anwesenden wird zum Medium für schwärmerische Ideen und Zitieren der historischen Vergangenheit, um die unendlichen und undurchschaubaren Möglichkeiten der einheitlichen Gesellschaft zu eruieren und zugleich festzustellen, dass diese nicht machbar sind.

Bei Gerda und ihrem Vater gibt es eine Konstellation der Rivalität. Es ist der Konflikt zwischen Herr und Knecht, wobei die Rivalität in eine Hierarchie mündet.³²² Das germanische Ideal und der Anschluss Gerdas an dieses, ist das Medium Gerdas, den Vater zu unterwerfen. Noch ein Beispiel: Die Neurose Clarisses beruht auf der Tatsache, dass andere idealisiert oder dämonisiert werden. Walters Stimme wird als

³²¹ „Ein Konflikt ist die operative Verselbständigung eines Widerspruchs durch Kommunikation. Ein Konflikt liegt also nur dann vor, wenn Erwartungen kommuniziert werden und das Nichtakzeptieren der Kommunikation rückkommuniziert wird.“ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.530.

³²² Hegel, F.W.: *Phänomenologie des Geistes*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S.145ff.

Zwangsstimme und als Konventionsstimme verdrängt, an ihre Stelle treten Symptome, worin sich die Wahrheit entstellt manifestiert. So kommt es zu hysterischen Fällen. Walter auf der anderen Seite verdrängt seine Stimme aus Angst vor dem Konflikt in der Form der Konversation. Es gelingt ihm nicht vor Clarisse zu bestehen, er zieht sich zurück und lässt Clarisse genießen, indem er in die Rolle der depressiven Unbeteiligung tritt, während Clarisse ihn dagegen zu einer abwesenden Figur degradiert. Das, was ihm bleibt, um sich nicht in der Leere zu verlieren, ist das Klavier bzw. die Musik als Fetisch, als schlechtes Genießen. Der Rückzug ist nicht nur das Ergebnis einer Erfahrung, sondern er bestätigt diese Erfahrung aufs Neue. Anders gesagt: Walter bestätigt immer wieder seine Ohnmacht in der Ehe.

Der Zustand des Konflikts bezeichnet aber auch die Selbstreferenz der Figuren. Ulrich demonstriert am Beispiel des „Kampferlebnisse(s)“ (MoE, S.28) des Fehlen eines instanten Identitätsbewusstseins und verweist auf die Erfahrung einer „Durchbrechung der bewussten Person“ (MoE, S.29) und des Versinkens der Persönlichkeit in die anonyme Autopsiesis des Bewusstseins. Es gibt keinen ruhenden Zustand, in den sich die Figur zurückziehen und auf den sie sich zurückgreifen kann. Die Strukturen des Kampfes um Stabilität sind unauflöslich in der Selbstreferenz eingegraben. Das macht die Selbstreferenz konfliktreich.

Die Kompensationen der Figuren sind der einzige, obwohl unsichere Anhalt, die trotz Enttäuschung durchgehalten werden kann. Das beweist Ich-Stärke³²³ oder auch schizophrene Merkmale. Der Weg in die Schizophrenie ist der Weg in die Welt der Bilder und in die Erlösung der

³²³ Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 4, S.176. Dass der Beobachter aus dem Teufel entspringt ist eine Äußerung Ulrichs: „Und wir können sie (die Welt) nicht lieben, weil wir mit dem, was in ihren Köpfen vorgeht, nicht einverstanden sind – setzte er hinzu.“ (MoE, S.945)

Unschuld,³²⁴ wo das Selbst außerhalb der Wirklichkeitstopographie ‘weißer Fleck’ ist. Clarisse konstituiert im Imaginären die Erfüllung im Inkarnationskonzept, im Physischen die Idee der Vollständigkeit im Konzept des Hermaphroditen. Ihre Erlösungsidee ist die Verkündigung einer doppelten Geburt, nämlich die Geburt Gottes und die physische Niederkunft, das Unbeobachtbare in der Immanenz der Unterscheidungen. Sie verliert sich auf dem Umweg der Paradoxie. Der Beobachter aber, der mit Paradoxien lebt, sagt Luhmann, stammt aus dem Hause Teufel³²⁵:

Er muß entweder Gott verraten oder dessen Weisung missachten. Er ist durch eine paradoxe Weisung in eine Entscheidungssituation versetzt und entscheidet sich für Gott gegen Gott. [...] würde er nicht beobachten (aber wie kann das verlangt sein), würde er auch nicht auf diese Paradoxie stoßen; es gäbe sie nicht. Die Paradoxie macht frei – oder wie man heute zu sagen bevorzugt: schizophren; in jedem Falle: autonom.³²⁶

Die Stärke der Identität Clarisses erwächst aus der Stärke der Überzeugungen, die weltanschauliche Tragweite erwerben. Hier ist auch Arnheim zu erwähnen, der in der phantasmatischen Form der Ich-Autonomie, im starken Selbstbewusstsein lebt, das die anderen wegräumt bzw. in den Schatten stellt.³²⁷

was Selbstbewusstsein heißt: Das Bewusstsein vermag nicht, das Wimmelnde, Leuchtende der Welt in Ordnung zu bringen, denn je schärfer es ist, desto grenzenloser wird, wenigstens vorläufig, die Welt; das Selbstbewusstsein aber tritt hinein wie ein Regisseur und macht eine künstliche Einheit des Glücks daraus. Ulrich beneidete diesen Mann um sein Glück. (MoE,

³²⁴ Vgl. Christof Forderer: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag 1999, S.207.

³²⁵ Clarisse sieht in Ulrichs Natur die teuflische Seite des Beobachters: „Erinnerst du dich, ob ich dir schon einmal gesagt habe, du bist der Teufel? Mir ist so. Versteh mich gut: Ich sage nicht, du bist ein armer Teufel, das ist einer, der das Böse will, weil er es nicht besser versteht; du bist ein großer Teufel, du weißt, was gut wäre, aber du tust gerade das Gegenteil von dem, was du möchtest!“ (MoE, S.658)

³²⁶ Luhmann, Niklas: *Wissenschaft der Gesellschaft*, S.118f.

³²⁷ „Es geht dabei weniger um eine Vernichtung der andern, als vielmehr um die Darstellung des eigenen Seins, der die andern im Wege stehen, weshalb sie ausgeschaltet werden müssen.“ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, S.106.

Damit rückt das Thema der *Pathologie* in den Mittelpunkt. Das beharrliche Insistieren auf kompensierende Ideen hat als Folge eine pathologische Entwicklung der Interpenetrationsbeziehungen, die sich in einem teilweise oder völligen Verlust der Anschlussfähigkeit der Figur in ihrer Umwelt manifestiert und in der Erschütterung der Identität der Figur in der Sozialisation. Sowohl Moosbruggers als auch Clarisses Inszenierungen von räumlichen Konfigurationen als Aufhebungen des Innen/Außen-Unterscheidens gelten als pathologische Grenzphänomene, als paralogische Ek-sistenzen. Diese Figuren werden zu Kreisgestalten der Grenze zwischen Innen und Außen, die überwunden werden muss. Sie sind weder im Innen noch im Außen und die Grenze wird zum Kreis als soziale Hervorhebung der Umgürtung, der Schutzzone, die von der Figur her dem bedrohlichen oder enttäuschenden Außen zugerechnet wird. Gegen die subversiven Kräfte der Umwelt hilft dann nur die verstärkte und perfekte Markierung der Grenze des Kreises. Die Figur ist in diesem Fall das Umschließende und das Eingeschlossene zugleich, in der Form der inneren Burg von Meister Eckhart.³²⁸

Mehr noch: Clarisse befindet sich in der Negativversion des Labyrinths, wobei anzumerken ist, dass ihre Träume und Halluzinationen nicht zersplittert und chaotisch sind, sondern im Gegenteil hoch zentriert auf die Idee der Erlösung, die die abwesende Ordnung der Welt repräsentiert. Bei Clarisse überwiegt die Aufmerksamkeit auf sporadisch identifizierbare Wahrnehmungen (die Musik, Nietzsches Bücher), die sich in einem versprechenden Zeichen zusammengeballt werden:

³²⁸ Vgl. Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I, S.47.

Cl(arisse) sah eine Weile lang Dinge, die man sonst nicht sieht. [...] Es war vielleicht Wahnsinn. Aber ein Förster sieht auf einem Spaziergang eine andere Welt als ein Botaniker oder ein Mörder. Man sieht viele unsichtbare Dinge. [...] Man ist erstaunt über die fortwährende Unruhe der Dinge. Ebenso sind unwahrgenommene Doppelbilder im Gesichtsfeld, denn das eine Auge sieht je etwas anderes als das zweite: Nachbilder lösen sich wie allerfeinste farbige Nebel vor den Augenblicksbildern auf; das Gehirn unterdrückt, ergänzt, formt die vermeinte Wirklichkeit; das Ohr überhört tausend Geräusche des eigenen Körpers, die Haut, die Gelenke, die Muskeln, das innerste Ich senden ein Zueinanderspiel unzähliger Empfindungen, die stumm, blind und taub den unterirdischen Tanz des sogenannten Wachseins aufführen. (MoE, S.1743)

Es geht um eine Transformation der Identität der Figur, um eine Selbstsubstitution, die die Relevanz der Zeit in Betracht zieht. Im ersten Moment wird die Identität des Selbst dekonstruiert bzw. durch das Beobachten des Muttermals dekomponiert. Im zweiten Moment wird ein unpersönliches, entgrenztes Selbst gebildet mit dem Blick zurück in die Hoffnung, das verlorene Genie Walters vor Augen zu bekommen. In diesem Moment entwickelt die Figur eine unbezweifelte Identität, als die gerade noch mögliche Form von Identität. Auch der Wahnsinn ist eine bewusste Selektion, ein selektiertes Projekt des Bewusstseins.³²⁹ Das demonstriert sich in Clarisses Vorstellung 'Erlöserin' zu werden. Wesentliche Pfeiler ihres Lebens wurden brüchig und sie wird psychisch krank. Spaltung kennzeichnet ihre Wahnvorstellungen von Doppelwesen und ihre Wünsche (Ulrichs Kind zu gebären, den Moosbrugger zu befreien) sind zwar Kennzeichen einer pathologischen Antikonventionalität, aber auch einer autonomen Steigerungsbewegung, obwohl jedes mögliche Realitätskontinuum gebrochen wird. Sie entwickelt ein formloses Sendungsbewusstsein, das sie Inkarnation nennt. Im Größenwahn Erlöser und Mutter-Gottes zugleich zu sein, in dem Begriff des Genies fixiert sich ihr Wunsch nach Rettung der Welt: „was, wie sie wusste, Einfleischung hieß, von etwas Unfleischlichem, einem Sinn, einer Aufgabe, einem

³²⁹ Man kann auch von einem „kalkulierten Wahnsinn“ sprechen. Lange, Wolfgang: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. S.15.

Schicksal, wie sie für ausgewählte zwischen den Sternen vorbereitet werden.“ (MoE, S.442) Das Projekt der Inkarnation Clarisses ist das passende Kompensat zum Ich, das zur ewigen und absoluten Einsamkeit und dämonischen Freiheit³³⁰ verdammt erscheint. Freiheit ist „einziger Modus des Sichenthaltens in dem, was nicht mehr Identität genannt werden kann: [...]“.“³³¹ Im Roman kulminiert sich der Begriff der Freiheit im arroganten, emphatischen Ausruf des Irren in der Heilanstalt: „Ich kann tun, was ich will!!!“ (MoE, S.991)

Dabei wird der Körper nicht mehr als Grenze des eigenen Selbst wahrgenommen, sondern als Objekt eines fremden Selbst. Es ist das phantasmatische, unmögliche (allerdings möglich in der Schizophrenie) Projekt das Ich eines anderen Menschen zu sein. Der Wahnsinn entsteht gerade im Moment, wo die Figur wahrnimmt, dass nur als ein Fremder existieren kann, nur wenn sie ihr Selbst in eine fremde Identität bannt. Im Zustand des Wahnsinns wird die Permanenz des sich Fremdseins stabilisiert und die Unwahrscheinlichkeit einer Deckung zwischen dem Ich und dem Anderen aufgehoben. Die pathologischen Figuren finden eine Selbstordnung als Antwort auf die Unordnung der Umwelt. Moosbrugger ist ein „entsprungenes Gleichnis der Ordnung: [...]“. (MoE, S.653) Clarisses Erlösung ist die Füllung eines universalen Raums, der für ungenial erklärt werden muss. Dieser Weg des Trancezustandes führt in die Exterritorialität, in die Extramundانيتät von Welt, wo es kein ‘ich war gewesen’ gibt. Die Figuren werden somit zu Fällen des *Fallens* in die Kontingenz des „Sich-in-die-Zukunft-Fallenlassen(s)“ (MoE, S.128), des

³³⁰ Luhmann zieht den Schluss, „dass Freiheit nur als Freiheit zum Bösen möglich ist, weil alles, was gut ist, dem Willen Gottes entspricht.“ Luhmann, Niklas: Sthenographie und Euryalistik, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.58-82, hier S.64.

³³¹ Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie*, S.20.

Fallens in den Wahnsinn bzw. „in unpersönliche, allgemeine Bestandteile“ (MoE, S.159) oder des Fallens in den Abgrund der symbolischen Ordnung:

wie wenn ich eine spanische Wand vor ein Loch in der Mauer stellen würde [...], und du hast gesagt, dass man zu diesem Loch aus Trägheit und Gewohnheit nicht hinsieht oder sich mit bösen Dingen davon ablenkt. Nun, das Weitere ist einfach: durch dieses Loch muß man hinaus! Und ich kann das! Ich habe Tage, wo ich aus mir hinausschlüpfen kann. Dann steht man – wie soll ich sagen? – wie geschält zwischen den Dingen, von denen auch die schmutzige Rinde abgezogen ist. Oder man ist mit allem, was dasteht, durch die Luft wie ein zusammengewachsener Zwilling verbunden. Es ist ein unerhört großartiger Zustand; alles geht ins Musikalische und Farbige und Rhythmische, und ich bin dann nicht die Bürgerin Clarisse, als die ich getauft bin, sondern vielleicht ein glänzender Splitter, der in ein ungeheures Glück eindringt. Aber das weißt du ja alles selbst! Denn das hast du gemeint, wenn du gesagt hast, dass die Wirklichkeit einen unmöglichen Zustand in sich hat und dass man den Erlebnissen nicht die Wendung zu sich geben und sie nicht als persönlich und wirklich ansehen darf, sondern dass man sie, wie gesungen oder gemalt, hinauswenden muß und so weiter und so weiter. (MoE, S.659f.)

Es ist für die Untersuchung des Werks aufschlussreich zu sagen, dass Moosbrugger und Clarisse als krank erklärt werden, um die Gesellschaft als krank zu erklären. Es geht somit um eine konnotative Bewertung über stillschweigend vorausgesetzte Kriterien, die in der Gesellschaft zu finden sind. Gesellschaftliche Mechanismen werden dadurch indirekt beobachtet. Sie sind die andere Seite der Krankheit der Figuren. Die kranken Figuren sind als Symptome zu lesen, als Zeichen für nicht-beobachtbare Prozesse. Das System der Gesellschaft ist als ein zweiter, nicht-transparenter Phänomenbereich deutbar. Figur und gesellschaftliche Umwelt sind gleichzeitige Ereignisse, wobei nur die eine Seite bezeichnet werden kann. Sowohl Clarisses als auch Moosbruggers Kommunikationen werden als Zeichen gedeutet, die auf eine andere, ursächliche Unterscheidung außerhalb des Kontextes der direkten Interaktionen der Figuren verweist. Somit sind sie erklärungsbedürftig. Der andere unbeobachtbare Bereich wird im Symptom³³² erkennbar, das der Körper ist, nämlich das Muttermal

³³² Vom Griechischen *sympiptein*, zusammenfallen.

bei Clarisse und die Sprachlosigkeit bei Moosbrugger. Diese Symptome innerhalb der Grenzen des Körpers werden von den Figuren selbst als Abweichung, als Inkorporation des Dämons konzeptualisiert. Das Motiv des Dämons wird mit dem Motiv des Unbewussten, jenem imaginären Interaktionspartner verbunden, der Wünsche befriedigt, wo sie bewusst verboten sind, und ihre Befriedigung verbietet, wo sie dem Bewusstsein erlaubt sind.³³³ Diese Symptome werden, wie gesagt, als Zeichen für eine andere Unterscheidung in einem anderen Bereich, den der Gesellschaft, benutzt. Damit sind die als Symptome Zustände oder Ereignisse nicht Elemente des Körpers, sondern der sozialen Umwelt der Figur. Damit wird auch die Figur von der Ursache im Sinne der Schuld freigesprochen und so kommt auch nicht ihre Beseitigung in Frage. „Symptome lassen sich auf ihren Sinn hin deuten und werden zu Kommunikationen.“³³⁴ Aus der Perspektive der Theorie operationell geschlossener Systeme sind Krankheiten Reaktionen der Figur auf Störungen (Perturbationen) der Umwelt.

10. Konformität und Abweichung

Die Differenz von Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn eröffnet ein Spannungsfeld, in dem die Figuren durch ihr *konformes* und *abweichendes* Verhalten der Gesellschaft gegenüber zu untersuchen sind. Näher besehen: Es gibt Figuren, die sich auf die gesellschaftliche Verhältnisse konform einstellen und ihre Individualität dadurch gewinnen, dass sie nicht

³³³ Vgl. Baecker, Dirk: *Probleme der Form*, S.282.

³³⁴ Vgl. Levi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S.216ff.

abweichen und somit scheinen sie, einen Kompromiss mit ihrer Umwelt geschlossen zu haben. Dazu bietet Musil an einer Stelle seines Werks folgenden Vergleich:

Es ist etwas mit ihnen umgegangen wie ein Fliegenpapier mit einer Fliege, es hat sie an einem Härchen, dort in ihrer Bewegung festgehalten und hat sie allmählich eingewickelt, bis sie in einem dicken Überzug begraben liegen, der ihrer ursprünglichen Form nur ganz entfernt entspricht. (MoE, S.131)

Der ironische Vergleich mit der Fliege - im Gegensatz zum mythischen Vogelmotiv - zeigt das Uneigentliche der menschlichen Existenz, deren Widerstand ein Fleck in den gesellschaftlichen Konventionen ist.³³⁵ Ihr Verhalten wird unter konventionellen Regularitäten von gesellschaftlicher Geltung bestimmt. Arnheim und Walter sind solche Figuren, denn sie benutzen die Konformität mit der Gesellschaft um ihre Selbststabilisierung zu sichern.

Denn wenn sich im Lauf der Zeit die gewöhnlichen und unpersönlichen Einfälle ganz von selbst verstärken und die ungewöhnlichen verlieren, so daß fast jeder mit der Sicherheit, die ein mechanischer Zusammenhang hat, immer mittelmäßiger wird, so erklärt das ja, warum trotz der tausendfältigen Möglichkeiten, die wir vor uns hätten, der gewöhnliche Mensch nun einmal der gewöhnliche ist! (MoE, S.117)

Es gibt aber auch Figuren, die ihre Individualität durch abweichende Haltungen bewähren und verstärken. Sie sind in der Lage, auf Umweltinformationen differenziert und flexibel zu reagieren. Abweichende Figuren haben eine vielseitigere und wandlungsfähigere Einstellung zur Wahrnehmung des Verhaltens anderer zur Verfügung und leben in Variation. Die Abweichung individualisiert stärker eine Figur als die

³³⁵ Schopenhauer meinte, dass man die Fliege als „Symbol der Unverschämtheit und Dummdreistigkeit“ nehmen sollte: „Denn während alle Thiere den Menschen über Alles scheuen und schon von ferne vor ihm fliehen, setzt sie sich ihm auf die Nase.“ Hier zit. nach: Leitgeb, Christoph: Schwirren statt Schweben: Der ironische Tod österreichischer Fliegen, in: Martens, Gunther/Ruthner, Clemens/De Vos, Jaak (Hg.): *Musil anders*, S.111-136, hier S.115.

Konformität, weil das konforme Verhalten mühelos mit der Erstarrung läuft, während das Abweichen gegen die Erstarrung durchgesetzt werden muss und dadurch höheren Aufmerksamkeitswert besitzt.³³⁶ Moosbrugger und Clarisse sind abweichende Figuren und als solche steuern sie die Selbstselektionen ihrer Identität nach dem, was möglich und wahrscheinlich ist bzw. nach der Verfügungsgewalt der abweichenden Möglichkeiten.

Das System 'reifziert' sich selbst als Handlungssystem und kann auf dieser Grundlage Unendliches wie Endliches, Bewusstes als abgegrenzt, Geschehenes als irreversibel behandeln, ohne die Kontingenz leugnen zu müssen, die die Produktion und Reproduktion erst ermöglicht.³³⁷

Die abweichenden Figuren versuchen durch das Misstrauen, die Überkomplexität der Umwelt zu bekämpfen. Das ist der Möglichkeitssinn Ulrichs, der „in einem Gespinst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven“ (MoE, S.16) lebt und bei seinen Entscheidungen katalytisch erschwert wird.

Konforme Figuren sind auch die Parallelaktionäre, die in ihren Gedanken einander gleichen und somit eine gesellschaftskritische Satire bzw. eine Provokation ausmachen. Zur näheren Erläuterung: Die Parallelaktion verkörpert das Typenhafte, das Statische und das Oberflächliche der Gesellschaft. Durch die unendlichen Gespräche flieht die Parallelaktion vor sich selbst und versteckt sich im 'man' des stereotypen Lebens, im Abgrund des Nicht-Geschehens: „Die sechs Menschen schwiegen einen Augenblick, als stünden sie um ein Brunnenloch und blickten hinein.“ (MoE, S.587) Konforme Figuren werden durch äußere Autoritäten,

³³⁶ Vgl. Luhmann, Niklas: Die Autopoiesis des Bewusstseins, S.42.

³³⁷ Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 3, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S.17.

sozialen Konformitätsdruck und verbreitete Vorurteile geprägt. Solche Figuren können nicht in Alternativen denken. Die Beteiligten an der Parallelaktion können nur über Alternativität denken, aber nicht in Alternativität.

Der Pädagogikprofessor Lindner erscheint als „Beispiel eines Menschen, der Für lebt u(nd) vor dem In Angst hat.“ (MoE, S.1866) Dieses Für-sich leben ist nicht die wahre Identität der Figur, sondern sozial geleitete Suggestion. Er versucht seine Selbstreferenz durch Disziplin und pädagogische Programmierung zu gestalten. Seine Selbstreferenz bestimmt sich durch den zwanghaft und zweckmäßig erzieherischen Apparat, um eine Rolle in der Fremdreferenz zu erwerben. Tuzzi, der Realist, denkt: „Nun komme ja, wie es scheine, das Getue [...] an seinen eigenen Gegensätzen zum Zerspringen [...]. Er hatte auch für Ulrich kein Mitgefühl: was dieser Mensch redete [...] gar über Gleichnisse solchen Unsinn zu sprechen, fand er geradezu unanständig.“ (MoE, S.613) Leonas Identität deckt sich völlig mit ihrer Funktion als Geliebte Ulrichs. Die Beispiele zeigen dass die Konformität das alternative Vermögen der Figuren minimalisiert, indem sie ihre Möglichkeitsräume von Erleben und Handeln begrenzt.

Die konforme Figur, bei Musil als Durchschnittsperson bezeichnet, neigt zu stereotypen Urteilen und zu Dichotomisieren, zu einer gegensätzlichen Kategorisierung der Umwelt. Sie befindet sich in einer Zwangsneurose, wobei sie sich an eine Kausalität der Sachdimension klammert, in der sie Schutz vor der Leere sucht. Alles muss für Walter einen zwingenden Grund haben, weshalb spontane Äußerungen vermieden werden. Alles muss seine Ordnung, seine Richtigkeit und seine Berechenbarkeit sowie seine Notwendigkeit haben. Auf den Unfall reagieren die Figuren mit der rettungsdienstlichen Beseitigung des Funktionsdefekts und dem Lindern der

von ihm verursachten Schäden, um so schnell und so weit wie möglich zur Routine zurückzukehren. Unfallfolgen wollen minimiert werden, sodass die Spuren von Kontingenz verschwinden. Das, was praktiziert wird, und in einzelnen Beispielen gezeigt wird, heißt in der Soziologie Kontingenzbewältigung.

Walter sehnt sich in seinem Eheleben nach mütterlichen Tröstungen, Wärme, vielen Kindern und möchte mit Clarisse „in eine Ordnung eingeschlossen [...] sein, statt im offenen Irrwahn der Liebe und persönlichen Gesetzlosigkeit zu treiben“. (MoE, S.611) Er katalogisiert die Welt, wie er auch die Kunstwerke katalogisiert. (vgl. MoE, S.143)

Daß er sich ein Kind wünschte, gehörte zu diesen neuen Aufgaben; das Verlangen, das ihn in seiner Jugend beherrscht hatte, ein Titan und Feuerbringer zu werden, zeitigte es nun als letzte Folge, daß er den Glauben, man müsse zuvor wie alle werden mit einiger Übertreibung aufnahm; er schämte sich zu dieser Zeit, weil er kein Kind besaß, er hätte fünf Kinder gewollt, wenn das Clarisse und sein Einkommen gestattet haben würden, denn es drängte ihn, die Mitte eines warmen Lebenskreises zu sein, und er wünschte sich, den großen das Leben tragenden Menschendurchschnitt an. Durchschnittlichkeit noch zu übertreffen unerachtet des Widerspruchs, der gerade in diesem Verlangen liegt. (MoE, S.608)

Im Ganzen kann gesagt werden, dass die konformen Figuren nach Maximen leben. Die Ichsucht Arnheims, die Wärme Walters und die Planmäßigkeit Lindners sind solche Maximen, die die Form des inneren Zwangs und des äußeren Ernstes haben. Systemtheoretisch gewendet: Diese Figuren versuchen die Überkomplexität der Umwelt durch typisierte Erlebnismöglichkeiten zu reduzieren, während die abweichenden Figuren diese Komplexität durch eigene Erlebniserweiterung zu kompensieren versuchen. Mehr noch: Die nicht abweichenden Figuren werden durch das Vertrauen charakterisiert, das ein Mechanismus ist, das der Figur die Funktion der Komplexitätsreduktion gewährleistet sowie eine „Toleranz für

Mehrdeutigkeit“³³⁸, welche zum ‘Seinesgleichen’³³⁹ und zu einer Absenz von Handlungen führt. Das hat als Folge ein „Sich-in-die-Zukunft-Fallenlassen“ (MoE, S.128), das die Entscheidungen der Figuren entlastet, sodass sie im Debakel der unveränderbaren Realität oder im Glück der Unschuld eines Zu-Spät existieren.

Bei den konformen Figuren dominiert die Vergangenheit über Gegenwart und Zukunft. Die Zukunftserwartung ist eine epigonale, durchlebte Vergangenheit. Arnheim ist diejenige Figur im Text, die Erfahrungen zu einer festen Erfahrungsstruktur und diese dementsprechend zu einem bestimmten Erwartungs- und Handlungswissen gemacht hat. Arnheim ist schon durch seine vielfältigen Reisen um die Welt erfahren, und kann nicht mehr aufs Erfahrungsmachen angewiesen sein und Erwartungen haben.³⁴⁰ Für diese Figur gibt es nichts mehr zu erleben, nichts mehr zu erfahren, nichts worüber er sich überraschen³⁴¹ lassen könnte, nur das schon Fertige begrifflich als vorhandenes Wissen zu ordnen. Sie ist affektarm und eher passiv, auch wenn die Umwelt in ereignishafte Situationen verwickelt ist. Arnheim blickt auf die Strasse der Demonstranten mit einer „cäsarischen Ruhe“ (MoE, S.645) Er hat also kein Abgleichen zwischen vergangenem

³³⁸ Luhmann, Niklas: *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, 2. erw. Aufl., Stuttgart: Ferdinand Enke 1973, S.19.

³³⁹ Wenn die Abweichung ausbleibt, gibt es allein die Wiederholung des Immergleichen, das ‘Seinesgleichen geschieht’. In seinem Buch *Das Unbehagen der Kultur* definiert Freud den ‘Wiederholungszwang’ wie folgend: „Die Ordnung ist eine Art Wiederholungszwang, die durch einmalige Einrichtung entscheidet, wann, wo und wie etwas getan werden soll, sodass man in jedem gleichen Falle Zögern und Schwanken erspart.“ Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. 6, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1961, S.452.

³⁴⁰ Walter Benjamin definiert die Erfahrungsarmut wie folgt: „Erfahrungsarmut: das muss man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich, von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, dass etwas Anständiges dabei herauskommt.“ Zit. in: Luhmann, Niklas: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, S.80, Anm.51.

³⁴¹ „eine Erfahrung macht, wer sich überraschen lassen muss.“ Nowotny, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S.44.

Erfahrungen und noch zu wartenden Erfahrungen, und kann sich somit von der Realität nicht dúpieren lassen. Er kann dementsprechend sein Erleben mit Diotima nicht als Erfahrung codieren, sondern im Gegenteil als Widererfahrung seines Selbstbildes. Das hat als Folge eine in der Gegenwart Bildung von Erfahrungsleere, die aber nicht mehr in die Struktur des psychischen Systems verwandelt werden kann.³⁴²

Raum der Konformität ist der des Alltags, ihre Zeit die Zeit der Wiederholung, ihre Form die der Gewohnheit. Der *Alltag* besteht in der Nicht-Beobachtung der die Konformität ermöglichenden Latenz. Erst im Nicht-Alltag wird Konformität in die Latenz geworfen, aus der sie die immer erneute Differenz von Aktivität und Passivität in den Zustand der Manifestheit zurückholt.

Lindner hatte erkannt, dass die schlechte Nervenverfassung nicht von der Arbeit und ihrer Eile komme, die man in diesem Zeitalter anschuldige, sondern, im Gegenteil, von der Kultur und Humanität ausgehe, von den Ruhepausen, der Unterbrechung der Arbeit, den freigelassenen Minuten, wo der Mensch sich selbst leben möchte und etwas sucht, das er für schön halten könnte oder für ein Vergnügen oder für wichtig: diese Minuten sind es, aus denen die Miasmen der Ungeduld, des Unglücks und der Sinnlosigkeit aufsteigen. (MoE, S.1055)

Das Alltägliche ist das *Gewöhnliche* im Gegensatz zum Außergewöhnlichen. Das eine ist gekennzeichnet durch Reproduktivität, Wiederholung, Routine und Überlieferung, das andere durch Produktivität, Einmaligkeit und Neuerung. Im ersten Fall ist die Perspektive befangen und in sich verschlossen im Vertrauten, während das Außerordentliche die Entgrenzung der Erfahrung impliziert. Die Alltäglichkeit ist die Gliederung des Selbst im Rahmen jedes Tages: die Wiederholbarkeit der Verrichtungen ist in der Wiederholbarkeit des Alltags fixiert. Der Alltag verfügt über die Figuren, noch bevor sie diese beobachten können. Die

³⁴² Vgl. Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie*, S.228.

nicht abweichenden Figuren befinden sich im Zustand der Wiederholung. Ihr Handeln ist ein Nachahmen, ihr Sprechen eine Wiedergabe. Sie sind im abkünftigen, abbildlichen Charakter eines alltäglichen Verhaltens.

Bei den nicht abweichenden Figuren findet sich auch eine routinemäßige Wiederholung des Gedankens als ein *Ritual*, als ein Differenzraum, wo sich Bewusstsein und Körper ausspannen. Sie ordnen sich in die gesellschaftliche Ordnung ein oder anders gewendet, sie selektieren das Gleiche aus der Komplexität. Ihre Selbstverwirklichung vollzieht sich durch den Gehorsam und die Konformität um Gleichgewicht im Leben zu haben. Sie beobachten das bloße Nacheinander von Geschehnissen in der Form der Gewohnheit und der Befreiung des Menschen von einer Verantwortung der eigenen Handlungen. Die Handlungen werden als Schemata in wiederholbarer Weise eingeübt. In der Gewohnheit liegen auch die Erstarrung und die Gespenstigkeit der gesellschaftlichen Ordnung. Walters und Lindners Handlungssequenzen sind standardisiert und wiederholbar, also wie Rituale anzusehen. Handeln verliert dadurch an Kontingenz und an Erfindungsvermögen, sie wird typisiert. Die Gewohnheiten sind reflexions- und handlungsbezogene Dispositionen der Figur über ihr Selbst. Das Selbst tritt wieder in eine zeitliche Sequenz ein, wie jedes Ding, das in der Wiederholung festgehalten wird, indem es den Schein der Vollkommenheit gibt. Alles, was diese Figuren stören könnte, ist aber eine unvermutete Wiederkehr dessen, was überwunden schien. Das Konzept der Entstehung von Gewohnheiten ist ein verinnerlichtes Prinzip und innere Stabilisierung als geordneter Aufbau des Inneren unter dem Prinzip der kontrollierten Wiederholung. Das hat nicht einfach mit mechanischen Handlungen zu tun, sondern mit kardinaler Voraussetzung der Existenz der Figuren, die in allen Dingen Beständigkeit und Dauerhaftigkeit verleiht. Es geht um Erziehung zur Disziplinierung.

Die routinisierten Beobachtungen der Figuren bilden ihre Identität aus. Sie verdecken und verleihen ihr eine täuschende, aber notwendig für ihre Existenz Kontinuität und Kohärenz, die durch den blinden Fleck überrascht wird. Die Beobachtungsgewohnheiten bei diesen Figuren sowie ihre Fähigkeit an diese zurückzukehren, ist eine quasi-rituelle Bestätigung ihrer Selbstdisziplinierung, sodass Liebes- bzw. Intimitätsentzug notwendig erscheint. Besonders bei Lindner wird der Anspruch auf Selbstkontrolle in der Pünktlichkeit der Alltagsgewohnheiten ironisch dargestellt. Ein Fall mangelnder Pünktlichkeit aufgrund bestimmter körperlicher Dispositionen wäre nicht nur eine Störung des Routinemodus, sondern vielmehr verheerend für die scheinbar geglückte Figur.

Die nicht abweichenden Figuren werden gekennzeichnet durch ein empfindliches Verhalten und eine sichere Anhänglichkeit.

Wir sind behandelnde Wesen; wir bedürfen der Sicherheit des Denkens für unser Handeln; wir bedürfen also auch eines der Neutralisation fähigen Gefühls – und unser Fühlen hat seine besondere Gestalt dadurch angenommen, daß wir es in das Bild der Wirklichkeit einordnen und nicht das Umgekehrte, das Ekstatische tun. (MoE, S.1201)

Mehr noch: Sie haben eine dogmatische Form zu leben, die als eine Pathologie des Realen zu bezeichnen ist. Bei ihnen gibt es eine hohe Redundanz, hinter der eine Vorhersagbarkeit der Entscheidungen gibt, was zu einem massiven Abbau der Unsicherheit führt. Arnheim besiedelt einen Raum im Innen, in den er den Sturm der Liebe Diotimas nicht einlassen darf, denn das könnte alles durcheinanderwirbeln. Bei ihm löst die Liebe eine solche verstörende Unsicherheit aus, dass er „die kühle, von nichts zu verunreinigende Vernunft des Geldes (vorzieht, die ihm) im Vergleich mit der Liebe als eine außerordentlich saubere Macht (erschien).“ (MoE,S.393) Es ist bedrohlich für Arnheims selbstgefällige Existenz, wenn er Diotima liebte, weil so „das Gebäude seines Lebens erzittern“ (MoE, S.393) ließe.

So erzielt er eine exzellente Außenwirkung, gebunden an eine topologisch euklidische Kontrollierung des Inneren. Das Gleiche gilt auch für Lindner, der im Innen Raumverhältnisse projiziert hat, wo nichts verschoben werden darf. Bei Lindner wird der Körper zu einem Kontrolleur sozialer Konformität, zu einer gepflegten Kongruenz mit der gesellschaftlichen Moral der Leistung.

Arnheims ritualisiertes Schreiben durchgliedert sein alltägliches Leben. Rituelles Verhalten ist Potential für Sicherheit, denn es fungiert als ein strukturelles Motiv, das stärker ist als ein intendiertes. Das Ritual ist die eingefrorene Form des Lebens der Figuren. Auch die Versammlung der Parallelaktion ist ein Ritual, ein kollektives Ritual, das den Raum zum Monument macht. Diotimas Haus wird von der Parallelaktion soweit besetzt, dass es zur gepflegten Illusion der Festigkeit des Monumentalen führt. „Dem Außenbeobachter dagegen zeigt sich das Monument gegen die Flüchtigkeit als eben deren Denkmal.“³⁴³

Die konformen Verhaltensweisen charakterisieren das wissenschaftliche Verfahren bzw. den Bereich des Radiöden³⁴⁴:

das wissenschaftliche Verfahren [...] besteht, außer aus Logik, daraus, dass es die an der Oberfläche, an der ‚Erfahrung, gewonnenen Begriffe in die Tiefe der Erscheinungen senkt und diese aus jenen erklärt; man verödet und verflacht das Irdische, um es beherrschen zu können, und der Einwand lag nahe, dass man das nicht auch auf das Überirdische ausdehnen dürfe. (MoE, S.1092)

Die nicht abweichenden Figuren leben im Vertrauten und im Relevanten der Typisierung, wobei bei den abweichenden Figuren das Unvertraute, das

³⁴³ Hans-Georg Soeffner: *Rituale des Antiritualismus – Materialien für Außeralltägliches*, in: *Materialität der Kommunikation*. S.519-546, hier S.532.

³⁴⁴ Musil nennt das Prinzip der Freiheit das moralische Gebiet des nicht-radiöden: „War das radiöde Gebiet (die Natur) das der Herrschaft der ‘Regel mit Ausnahmen’, so ist das nicht-radiöde Gebiet (das Ich) das der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel.“ Musil, Robert: *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S.1028.

Irrelevante und das Atypische sich zu Wort melden, das definitiv keine Möglichkeit ausschließt und Sinnstrukturen nicht setzt, sondern durch andere mögliche durchsetzen lässt. Die abweichenden Figuren hingegen werden durch Varietät bzw. Verschiedenartigkeit der Entscheidungen, was zu einer immer wieder erneuten Einstellung zur Umwelt führt. Ulrich erkennt, „daß es in der fertige[n] Sprache nicht nur der Zunge, sondern auch der Empfindungen und Gefühle“ ‘Mißtrauen’ herrscht: In diesem Augenblick wünschte er sich, ein Mann ohne Eigenschaften zu sein. (MoE, S.130)

Die Differenz von Konformität und Abweichung ist soweit ausschlaggebend, insofern die Figuren zu den Alternativen erzwungen sind „diese niederträchtige Zeit mitzumachen (mit den Wölfen heulen) oder Neurotiker zu werden.“ (MoE, S.1594) Die Formatierung der Gegenseite der Gesellschaft als Gefahr, als inakzeptabel und fremd koloriert³⁴⁵ ist die bezeichnete Seite, die Selbstreferenz der Figuren: Daraus entstehen bei manchen Figuren Einheitsdruck, bei anderen Abweichungssensibilität. Die Referenzen führen zu einer Selbstverstärkung durch Einheitssemantiken³⁴⁶ mit hoher Abweichungssensibilität, die von sich aus das Kreuzen der Grenze erschwert. Sowohl abweichende als auch konforme Figuren konstruieren eine solidarische Einheit in ihrer Selbstreferenz. Die einen mittels Kommunikationsverbote durch dissoziierende Reflexionen und die anderen durch Kommunikationsgebote als Solidaritätssemantik.

³⁴⁵ Den Begriff ‘Kolorierung’ entnehmen wir: Luhmann, Niklas: Wie lassen sich latente Strukturen beobachten, in: Watzlawick, P./Krieg, P. (Hg.): *Das Auge des Betrachters*, München/Zürich: Piper 1991.

³⁴⁶ Siehe Fuchs, Peter: *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S.45.

Schließlich ist auch die mysteriöse Krankheit Agathes als Metapher der Abweichung der einzelnen Person durch ihren eigenen Körper zu lesen. Agathe empfindet eine Genugtuung darüber,

dass die großen Ärzte der Universität [...] von Woche zu Woche etwas von ihrer Zuversicht verloren; und obgleich sie folgsam jede Medizin einnahm, die ihr verschrieben wurde, und sogar wirklich gern gesund geworden wäre, weil man es von ihr verlangte, freute sie sich doch darüber, dass die Ärzte es mit ihren Verordnungen nicht zuwege brachten, und fühlte sich in einem überirdischen oder zumindest außergewöhnlichen Zustand, während von ihr immer wenig übrig blieb. Sie war stolz darauf, dass die Ordnung der Großen keine Macht über sie hatte, solange sie krank war, und wusste nicht, wie ihr kleiner Körper das zustande brachte. Aber am Ende genas er freiwillig und auf eine scheinbar ebenso ungewöhnliche Weise. (MoE, S.725f.)

11. Das Motiv der Intimität

Unter Beibehaltung der bisher erörterten Ergebnisse kommt nun das Motiv der Intimität in den Vordergrund. In der Stimmung der Bedrohung und der Suspense, die die Figuren ergreifen, werden Formen des verfehlten Lebens inszeniert: „Dieser Arm auf seiner Schulter machte Ulrich unsicher. Es war eine lächerliche und unangenehme Empfindung, sich umarmt zu fühlen, ja man konnte sie geradezu jämmerlich nennen.“ (MoE, S.643) In zahlreichen Beispielen wird die Sprengung der Semantik der Intimität demonstriert. Das hat als Folge, dass alle Beziehungen der Figuren im Paradox des Fragments enden. Die Abende mit Leona erscheinen Ulrich

wie ein herausgerissenes Blatt, belebt von allerhand Einfällen und Gedanken, aber mumifiziert, wie es alles aus dem Zusammenhang gerissen wird, und voll von jener Tyrannis des nun ewig so Stehenbleibenden, die den unheimlichen Reiz lebender Bilder ausmacht, als hätte das Leben plötzlich ein Schlafmittel erhalten, und nun steht es da, steif, voll Verbindung in sich, scharf begrenzt und doch ungeheuer sinnlos im Ganzen. (MoE, S.25)

Will man noch weiter zuspitzen, so könnte man festhalten, dass gerade durch die Intimität die Selbstreferenz des Bewusstseins gefährdet wird. Das gilt, wenn eine andere Figur oder ein externes Ereignis die Selbstdarstellung einer Figur mit Diskreditierung oder mit Eliminierung der Einheit des Bewusstseins bzw. der Identität der Figur droht. Aber auch das für das Bewusstsein überraschende Sichengagieren auf andere Gedanken wird als Gefährdung empfunden. So beim moralischen Lindner, bei dem Agathe Gefühle von Wollust hervorruft. Er will ihr den Weg des Gesetzes und der Moral weisen, aber Agathe bringt seine körperliche Disziplinierung und sittliche Selbstzensur in Verwirrung. Er wird durch die Beobachtung Agathes verfehlt, durch das Aufdecken des blinden Flecks, den Agathe erschließt, sodass es ihm an die „Stelle des Busens zu wünschen“ drängt. (MoE, S.1705) Lindner wird vor der Identitätsentdeckung bzw. vor dem Identitätsverrat erschrocken bzw. komisch verwirrt durch eine andere fremde Manifestation des Selbst, die seine Beobachtungsgewohnheiten bricht. Und das gerade an seinem Körper, an dem er seine sittlichen Forderungen durch Disziplinierung anwendet. „Habe ich mir vielleicht etwas vergeben? fragte sich Lindner nachdem sie weggegangen war.“ (MoE, S.1080) Im Nichtwissen seiner Identität und deren Entblößung kehrt er zur Vernunft zurück: das Blut „nahm seine ordentliche Bahn wieder auf“ - und er erwacht „wie ein Mensch, der sich weit weg von der Türe seines Hauses nackend dastehend findet.“ (MoE, S.1080)

Ähnliches verhält es sich bei Arnheim, dessen Liebe zu Diotima ihn in Pessimismus und Melancholie führt. Arnheim gerät in „ein schreckliches Staunen [...] wie vor einer irrsinnigen Welt“ (MoE, S.187) nach seiner Liebe zu Diotima, die seine ganze Weltanschauung erschüttert. Seine Ideologie bricht zusammen (vgl. MoE, S.383f.), sodass der Mächtige zu

einem „erotische(n) Feigling“ (MoE, S.136) wird. Seine mächtige Präsenz in der Gesellschaft beruht auf einer inneren Regie, die seine Identität in einem Kreis von Eigenschaften einschließt. Die Liebe würde diese Identität in einen betrogenen Bereich ‘ohne Eigenschaften’ außerhalb des Zirkels verlagern, also in die Situation der Ohnmacht. Deswegen ist diese Liebe als eine Abirrung zu interpretieren, und er kehrt zu seinen Geschäften wie aus „unsichtbarer Quelle“ (MoE, S.391) bestrahlten Überzeugungen zurück, um den Teil des Bewusstseins, der ihn ergreift, wenn er liebt, zu verdrängen: „die Ichsucht (ist die) verlässlichste Eigenschaft des menschlichen Lebens“. (MoE, S.508) Auch Arnheim befindet sich somit im Nicht-Wissen um seine Pseudoidentität, er ist in der Nichtvorhandenheit eines Ich-Selbst befangen: „ihn überwältigte das Gefühl, er habe einen Weg, den er ursprünglich gegangen, vergessen, und die gesamte Ideologie eines großen Mannes, die ihn erfüllte, sei nur der Notersatz für etwas, das ihm verlorengegangen war.“ (MoE, S.383f.)

So verstanden ergeben sich bei den Intimbeziehungen der Figuren spezifische Störungen für die Autopoiesis des Bewusstseins einer Figur, und zwar deshalb, weil bei der höchstpersönlichen Intimität die Figur unausweichlich vor die Alternative gestellt wird, den eigenen egozentrischen Weltentwurf zu bestätigen oder abzulehnen.³⁴⁷ Es geht darum, in der Welt des anderen Sinn zu finden, und den Schrecken des Identitätsverlusts zu kompensieren. Wenn das nicht der Fall ist, treten Gefühle wie Feindseligkeit³⁴⁸, Eifersucht³⁴⁹, Abneigung³⁵⁰ und Hass³⁵¹ auf.

³⁴⁷ Vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, S.25.

³⁴⁸ Ein Beispiel von Feindseligkeit findet sich bei Walter, der als Mann mit Eigenschaften sich anstrengt, Ulrich Beweise seines sozialen Typs zu erzwingen, obwohl dieser sich als verfehlt erweist.

³⁴⁹ Ulrich beneidet sowohl Arnheim „um sein Glück“ (MoE, S.645) „in einen gewesenen Augenblick der Selbstzufriedenheit gehüllt“ (MoE, S.648), als auch Moosbrugger „um seine Zwangsvorstellungen und den Glauben an seine Rolle (...)!“ (MoE, S.652)

Es geht daher um Beziehungen in der Form des Kampfes, die Figuren werden zu Kontrahenten, sie sehen den Anderen als Besitz.

Die Begegnung der Figuren ist Aktualisierung der *doppelten Kontingenz* von hochkomplexen Figuren als psychische und als soziale Systeme, die füreinander nicht durchsichtig und nicht kalkulierbar sind. Dabei macht Musil folgende Feststellung: „Vom Ich betrachtet, ist man unzurechnungsfähig.“ (MoE, S.1945) Auf der Unzurechnungsfähigkeit des Menschen basiert Musils unzureichender Grund, der den Weg zur Sicherheit und Wahrheit unvermeidlich sperrt.³⁵² Das, was sichtbar wird, ist eine Reduktion, ist ein „Schein-Ich“. (MoE, S.132) Deshalb bleiben die Figuren bei allem Zeitaufwand füreinander undurchsichtig wie black boxes, die durch Kommunikation sich zu verstehen versuchen bzw. nach Transparenz streben. In Bezug darauf heißt es bei Musil: „In allen diesen Verhaltensweisen, [...] im Traum, Gedicht, Kindheit und selbst in der Liebe, ist der größere Anteil des Gefühls doch durch einen Mangel an Verständigkeit erkaufte, und das heißt durch einen Mangel an Wirklichkeit.“ (MoE, S.906) Diese These impliziert Luhmanns Theorem, nach dem die Liebe ein Kommunikationsmedium ist und zwar ein *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium*.³⁵³ Überträgt man dieses Theorem auf Musils Roman, so ergibt sich, dass die Kommunikation bzw. die

³⁵⁰ Ulrich „fühlte deutlich, dass Schm(ei)er die gleiche Abneigung gegen ihn hegte, wie er gegen den verwöhnten Arn(heim).“ (MoE, S.1630)

³⁵¹ Diotima hasst ihren Gatten, Clarisse hasst Walter, denn sie bekommt keine Bestätigung ihres Weltentwurfs. Die Handlung des Klavierspiels von Walter ist ein Ausdruck des Hasses und der Phobie eines Untertanen.

³⁵² Heidegger hebt die Bedeutung des zureichenden Grundes für die Interpretation des Subjekts hervor, denn „der Satz vom Grund ist der Grundsatz des vernünftigen Vorstellens im Sinne des sicherstellenden Rechnens“. Heidegger, Martin: *Der Satz vom Grund*, Stuttgart: Neske 1997, S.197.

³⁵³ Vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, S.31. Eisele nennt die Kommunikation Ulrichs mit Agathe „Diskurserotik“. (zit. in: Luserke, Matthias: *Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchung zum Werk Robert Musils*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1978, Anm.1, S.100) Ähnlich spricht Luserke von einer diskursiven Auseinandersetzung Ulrichs mit der Realität. (vgl. ebd., S.100)

Gespräche zwischen Ulrich und Agathe die Konturen des Liebesbegriffs umreißen. Vereinfacht gesagt: Die Gespräche zwischen Ulrich und Agathe haben keinen anderen Inhalt, außer dem einen der gegenseitigen Weltbestätigung. Schon in den Gesprächen mahnt Ulrich Agathe „sprich heimlicher!“ (MoE, S.1104) Die Gefahr ist kaum auszuräumen, da das, was zwischen ihnen herrscht, nur deshalb Liebe heißen kann, weil sie soviel miteinander sprechen. (vgl. MoE, S.1219) Was man Liebe nennen kann, besteht „zum großen Teil ganz aus Gesprächigkeit [...]“. (MoE, S.1219) Während der Einzelne im funktionalen Modell immer als soziales Selbst konstituiert wird, und das Ich als Sozialisationsphänomen von ‘Seinesgleichen geschieht’ erscheint, versucht Musil im Modell der Geschwisterliebe anstelle des „generalisierten Anderen eine spezifische Form der Selbstkonstituierung“³⁵⁴ zu finden. In ihrer Handlungsgrundlage als Sinnerfahrung ist Liebe auf die Welt durch eine andere Figur gerichtet. In der Sprache von Luhmann formuliert: Liebe ist Internalisierung und Verstehensversuch des subjektiv systematisierten Weltbezugs in der kommunikativorientierten Intimität mit einem Anderen. Die Verbindung von Liebe und Kommunikation trägt zum Weltverstehen bei, schafft eine gemeinsame Welt zwischen Ego und Alter, eine Verständigungsinsel als Kultur. Das lässt sich schon mit Diotima und Arnheim illustrieren:

Die Parallelaktion war für Diotima und Arnheim sozusagen die Verkehrsinsel, in ihrem anschwellenden seelischen Verkehr, sie betrachten es als ein besonderes Schicksal, was sie in einem so wichtigen Augenblick zusammengeführt hatte, und es gab zwischen ihnen nicht die kleinste Meinungsverschiedenheit darüber, daß das große vaterländische Unternehmen eine ungeheure Gelegenheit und Verantwortung für geistige Menschen sei. (MoE, S.168)

Wenn diese kommunikationsbedingte gemeinsame Welt ausbleibt, treten Fälle auf, in denen die doppelte Kontingenz zwischen Ego und Alter

³⁵⁴ Ebd., S.21ff.

überwiegt. Das gilt für die gescheiterte Liebesbeziehung zwischen Soliman und Rachel. Er kann seine Empfindungen für sie in hilflosen Gesten äußern. Auch Rachel verfügt nur über leere Sprüche und Romanphrasen. Soliman wird „zorning wie ein an der Spitze brennender Pfeil, aber (er) brannte dann gegen das Ende zu sanfter Asche“ (MoE, S.501) und seine Liebe ist „von großer Zerstreutheit“ (MoE, S.601) belastet. Von Anfang an steht ihre Liebe im Zeichen der Nicht-Erfüllung, des Verzichts. Moosbrugger kann ferner nicht lieben, nur töten, wegen seiner Sprachlosigkeit oder nur das Getötete in der Form der Wildheit lieben.

Um zu wiederholen: Durch die Liebe bzw. durch die Kommunikation einer gemeinsamen Welt - das erinnert uns auch auf den Aspekt der Kommunikabilität in den Erinnerung der Geschwister auf ihre gemeinsame Vergangenheit - wird das Erleben und das Handeln der Personen unmittelbar aufgelöst. Der feindliche Arm Arnheims wird durch den friedlichen und vertraulichen Arm Agathes ersetzt. Ulrich wird in die Rolle des Weltbestätigers gedrängt, Agathe wird aus ihrer schläfrigen Situation erweckt.

Er fühlte trotzdem wie eine Blendung das Bild eines Handelns, worin das Zugreifen, wie es aus höchster Erregung folgt, und das Ergriffenwerden in einem unbeschreiblichen gemeinsamen Zustand eins wurden, der Lust von Zwang, Sinn von Notwendigkeit, höchste Tätigkeit von seligem Empfangen nicht unterscheiden ließ. (MoE, S.652f.)

Hier treffen sich die Inszenierung der Liebe bei Musil mit Luhmanns Überlegungen: „Zwischenmenschliche Interpenetration heißt eben, dass der andere als Horizont seines eigenen Erlebens und Handelns dem Liebenden ein Ichsein ermöglicht, das ohne Liebe nicht Wirklichkeit werden könnte.“³⁵⁵ Die Liebe hat durch ihre Thematisierung selbst die Funktion der

³⁵⁵ Ebd., S.160.

Orientierung auf Selbstverwirklichung. Die Selbstreferenz wird von der Fremdreferenz entdeckt, das Selbst vom Anderen aufgehüllt.

Der Sprung aus der doppelten Kontingenz zwischen Ego und Alter ist die Liebe, die gerade durch das Inzest-Motiv bzw. durch die mittelbare Begegnung mit dem Selbst in einer anderen Person verschärft wird. Die Zwillingschwester ist „erdichtete(r) Doppelgänger voll spieglechterischer Anmut“. (MoE, S.1338) Anders gewendet: Agathe wird im ersten Buch des Romans nicht einmal erwähnt, an sie wird gerade in dem Moment erinnert, in dem Ulrich sich dessen bewusst wird, dass Ich und Selbst zwei miteinander fremde Konstruktionen des Individuums sind. Ulrich expliziert es:

[...] man sagt, daß der Mensch zu jeder Eigenschaft auch die schattenhaft angelegte oder unterdrückte Gegeneigenschaft in sich trägt: [...] Dann ist also mein ans Licht gekommener Gegenmensch in dich geschlüpft, und der deine in mich, und sie fühlen sich großartig in den vertauschten Körpern [...]. (MoE, S.492)

Noch schärfer an anderer Stelle lesen wir:

[...] war darum das erste, was er (Ulrich) seiner Schwester sagte: ‘Ich weiß jetzt, was du bist: Du bist meine Eigenliebe!’ [...] ‘Mir hat eine richtige Eigenliebe, wie sie andere Menschen so stark besitzen, in gewissem Sinne immer gefehlt’ erläuterte er. ‘Und nun ist sie offenbar, durch Irrtum oder Schicksal, in dir verkörpert gewesen, statt in mir selbst!’ fügte er ohne weiteres hinzu. (MoE, S.898f.)

Durch das Motiv des Zwillings wird das Selbst zu einem virtuellen Punkt, in dem die Selbstreferenz in die Realität der Präsenz einer anderen Person zurückgespiegelt wird. Diese Person ist somit eine *doppelgängerische*³⁵⁶ Person:

³⁵⁶ Hier verbindet sich das moderne Projekt der multiplen Persönlichkeit mit dem romantischen Motiv des Doppelgängers. Der Doppelgänger ist eine Möglichkeit durch Entäußerung sich selbst zu finden.

Dieses Verlangen nach einem Doppelgänger im anderen Geschlecht ist uralte. Es will Liebe eines Wesens, das uns völlig gleichen, aber doch ein anderes als wir sein soll, eine Zaubergestalt, die wir sind, die aber doch eben auch eine Zaubergestalt bleibt und vor allem, was wir uns bloß ausdenken, den Atem der Selbständigkeit und Unabhängigkeit voraussetzt. (MoE, S.905)

Die Zwillingsschwester ist Symbol bzw. Sinnform, die die Einheit des Verschiedenen ermöglicht. Sie verkörpert die Entdifferenzierung des Unterschieds zwischen Ich und Selbst, zwischen Innen und Außen, indem das Ich in eine andere Person verlagert wird, um beobachtbar zu werden: „A(nders) (= Ulrich) war mit einemmal in Ag(athe) oder sie in ihm. Ag(athe) sah erschreckt auf. Sie suchte (Ulrich) außerhalb, aber fand ihn in der Mitte ihres Herzens.“ (MoE, S.1656) Durch diese Entdifferenzierung, die nichts anderes ist als Verschmelzung von Selbst- und Fremdreferenz oder Ich und Welt, wird die Person nicht auf eine Rolle im Rahmen reduziert, wie das im Falle Clarisses und Moosbrugger geschieht, sondern Ausweitung der Selbstreferenz in die Welt durch Zerschneiden des ‘principium individuationis’:

[...] wurden sie gewahr, dass die begrenzenden Kräfte in ihnen sich gar nicht verloren, sondern in Wahrheit verkehrt hatten, und mit ihnen hatten sich alle Grenzen verkehrt. Sie bemerkten, dass sie gar nicht stumm geworden waren, sondern sprachen, aber sie wählten nicht Worte, sondern wurden von Worten erwählt; es regte sich kein Gedanke in ihnen, aber die ganze Welt war voll wunderbarer Gedanken [...]. (MoE, S.1412)

Die Individualität lässt sich im Anderen nicht verschwinden, sondern im Gegenteil sie findet die Validierung ihrer Selbstdarstellung, indem die Figur ihr Selbst im Anderen zur Beobachtung stellt. Die Liebe ist somit kein Gefühl, sondern eine *Ekstase*, eine Umkehrung. Die innere Erfahrung der Liebe des Körperverschmelzens ohne Berührung (MoE, S.1084) ereignet sich auf der Grenze der Kommunikation, wo „jedes Wort ein Geschehen und keines ein ganzer Begriff (ist).“ (MoE, S.1402) Mehr noch: Agathe verarbeitet in Erinnerung seine Worte nicht begrifflich, „sondern bewahrte

sie sinnlich – einzeln auf, wie man sich Gedichte merkt; weshalb eine schwer beschreibliche Mitbeteiligung des Körpers und der Seele immer an ihren Worten war.“ (MoE, S.1091) Damit gerät die Ekstase der Geschwister in die Randzone der *Mystik*. Mystik ist in diesem Sinne Selbstreflexiv-Werden der Liebe. Sie schafft Bindungen, die über sich hinauswachsen. Ulrich und Agathe geraten durch die Liebe in den Zustand der *conscientia*, sie wissen nämlich gemeinsam über die mystische Erfahrung der Liebe, aber genau daran bemerken sie, dass sie bestimmte Dinge voneinander nicht wissen: „Ich habe alle meine Vermögen überstiegen bis an die dunkle Kraft. Da hörte ich ohne Laut, da sah ich ohne Licht. [...] Bist du du selbst, oder bist du es nicht? Ich weiß nichts davon, ich bin dessen unkundig.“ (MoE, S.1091)³⁵⁷

Anders verhält es sich mit der *passionierten* Liebe, die sich in der Beziehung Walters mit Clarisse ausdrückt. Ihre Liebe zu Walter ist, das, was Luhmann *Passion* bezeichnet, nämlich „eine Perfektionsidee, die sich von der Perfektion ihres Gegenstandes herleitet, durch sie nahezu erzwungen wird und *insofern* ‘Passion’ ist.“³⁵⁸ Walters in der Vergangenheit vorhandene ideale Eigenschaften bewirkten bei Clarisse die Leidenschaft des Genies, die als Metapher der blinden Liebe gilt. Ihre Berufung, das Genie bei Walter hervorzurufen bzw. die Idealisierung Walters, reicht bis seiner Entstellung in einem selbstevidenten Bild, an dem sich Clarisse berauscht und in den Wahnsinn getrieben wird. Das Verhalten Clarisses ruft andererseits bei Walter nicht nur eine alarmierende Sorge, sondern vielmehr Leiden hervor, sodass es um ein Lebensproblem geht.

³⁵⁷ Luhmann sagt, dass die Liebe nicht mit Wahrheit zu tun hat. Liebende können sich keine Neuigkeiten sagen; es gibt auch kein Erkennen für sie. Denn der Liebende erkennt von dem Menschen, den er liebt, nichts, als dass er in einer unbeschreiblichen Weise durch ihn in einer inneren Tätigkeit versetzt wird. [...] Darum gibt es auch keine Wahrheit für Liebende; sie wäre eine Sackgasse, ein Ende, der Tod des Gedankens. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, S.346.

³⁵⁸ Ebd., S.57.

Ihre Liebe scheitert, indem Clarisse ihr Selbst bzw. ihre Erwartung in eine Figur überträgt: „Die *Übertragung* ist nichts anderes als die Unfähigkeit, *selbsttragend* zu sein, also eine Illusion der Unabhängigkeit.“³⁵⁹

Das engt den Spielraum ihrer Liebe und ihrer Kommunikation immer mehr ein. Der eine wird aggressiv und hysterisch, während der andere sich defensiv und ängstigt zurückzieht. Liebe und Vertrauen sind derart erschüttert, sodass der Dialog blockiert wird. Anstelle von Dialogen werden Monologe aneinandergereiht, mit hysterischen Gesten begleitet, die alles ritualisieren bzw. trivialisieren. Das Lebensproblem ist somit nicht lösbar, sondern allenfalls auflösbar. Diesem liegt eine Dynamik zugrunde, die aus der Enttäuschung bedeutungsvoller und unsubstituierbarer Erwartungen hervorgeht. Mit anderen Worten: Diese unsubstituierbare Situation äußert sich durch einen losplatzenden Schrei und durch einen abgefangenen ‘Weg’ an Walter, die Raum und Zeit zerreißen, um in die Weite des Wahnsinns ergossen zu werden. Sie musste sich von der Vergangenheit grausam verabschieden, nämlich von dem, was in der Weite des Einst verloren ist, um die Illusion, dass Walter ein Genie wird, wegzuschaffen.

Der Dunkelheit der irrsinnigen Weite Clarisses steht die Klarheit der mystischen Weite der Geschwister im Stillstand der Naturzeit gegenüber. Dem Abschied vom Leben steht die Vereinigung mit der Welt gegenüber. Der Nichterfüllung des Weltentwurfs angesichts der Paradoxien steht die Vollendung angesichts der Schönheit der Natur gegenüber, die eine Art von Transgression in die Zeitlosigkeit bezeichnet. Der Entweltlichung Clarisses und Moosbruggers steht die Verweltlichung der Geschwisterliebe gegenüber. Der hysterischen und nervösen Kommunikation als

³⁵⁹ Kobrin, Nancy: Die psychoanalytische Übertragung als historisches Symptom. Freud und seine *fueros*, in: *Materialität der Kommunikation*, S.94-106, hier S.102.

Selbstbehauptungsformen angesichts der Übermacht des Sozialen steht die geheimnisvolle Kommunikation als Schweigen angesichts der stummen Natur gegenüber: „Geheimnis ist eine kommunikationstechnische Entparadoxierung der Zeit. Man optiert für Schweigen, um andere Zeiten nicht zu präjudizieren. Man kann über Zeit verfügen, *wenn und so weit man schweigen kann*.“³⁶⁰ Der Schock, der der Mitteilung eingeschrieben ist, besteht in der Blockierung der Mitteilung, also im Paradox, dass Schweigen eine Kommunikation ist, ein Erraten bzw. Verraten des Mysteriums, des Mystischen im Wahrnehmbaren, das für die Kommunikation verfügbar wird. Das Geheimnis ist nach Luhmann eine negative Kommunikation, was das Markieren von beiden Seiten impliziert. Deshalb werden Gefühle der Angst, des Schrecklichen und der Seligkeit zugleich hervorgerufen.³⁶¹

Die Geschwister sahen in diesem Augenblick einander betroffen an. So sehr sie seit Wochen jeder Tag darauf vorbereitet hatte, fürchteten sie in dieser Sekunde, den Verstand verloren zu haben. Aber es war alles klar in ihnen. Keine Vision. Eher eine übermäßige Klarheit. Und doch schienen sie nicht nur den Verstand, sondern alle ihr Vermögen verloren und abgelegt zu haben; es regte sich kein Gedanke in ihnen, sie konnten keinen Vorsatz fassen, alle Worte waren weithin zurückgewichen, der Wille leblos; - alles, was sich im Menschen bewegt, war reglos eingerollt wie Blätter in glühender Windstille. Aber es lastete diese todähnliche Ohnmacht nicht auf ihnen, sondern das war, als ob sich eine Glasplatte von ihnen weggewälzt hätte. Was sich hören ließ in der Nacht, schluchzte ohne Laut und Maß, was sie anblickten, war formlos und weiselos und hatte doch aller Formen und Weisen freudenreiche Lust in sich. Es war eigentlich wundersam einfach: Mit den begrenzenden Kräften hatten sich alle Grenzen verloren, und da sie keinerlei Scheidung mehr spürten, weder in sich, noch von den Dingen, waren sie eins geworden. (MoE, S.1656f.)

Anders gewendet: Die mythische Wendung im Roman hat eine rettende und tröstende Funktion in Differenz zum Fortschritt der Geschichte. Die Geschwisterliebe ist die Liebe des archaischen Mythos vom Androgyn,

³⁶⁰ Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, S.106.

³⁶¹ Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Funktion der Religion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S.82f. Luhmann verbindet in seiner Theorie die Thematisierung der Inkommunikabilität in der Kommunikation mit Bildern, wobei das der Vereinigung eine überwiegende Rolle spielt, genau wie die Vereinigung von Ulrich und Agathe, um eventuell die Einheit der Welt mitzuführen.

oder besser Anspielung und Erinnerung eines kulturellen Wissens, ist im wissenschaftlichen Zeitalter der Versuch einer Wiederentdeckung des Mythos, die Rückkehr bzw. der Rückfall in die Vergangenheit³⁶²:

Aus der Eisenbahn gestiegen, mit der sie das dichte Netz europäischer Energien durchquert hatten, und noch zitternd von dieser Bewegung heraufgeeilt, standen die Geschwister vor der Ruhe des Meeres und Himmels nicht anders, als sie vor hunderttausend Jahren gestanden wären. (MoE, S.1409)

12. Kommunikation

Mit der oben stehenden Skizze beginnt sich für das Verstehen des Romans ein systemtheoretisch begründetes Konzept, das Konzept der Kommunikation. Die Systemtheorie ersetzt den handlungstheoretischen Ansatz durch eine *kommunikationstheoretische* Perspektive. Dass die Kommunikation von großer Bedeutung für die Kognition der Wirklichkeit ist, wird im folgenden Zitat Musil ersichtlich: „unsere Wirklichkeit ist soweit sie von uns abhängt zum größten Teil nur eine Meinungsäußerung.“ (MoE, S.1128) Das macht den Roman überaus mitteilksam, was impliziert, dass kommunikative Aspekte seine Struktur regulieren. Das Theorem der Kommunikation ist besonders wichtig in Musils Roman, wo der Dialog bzw. die Sprache als Rede und zwar als Polyphonie von klerikalen, faschistischen, liberalen und sozialistischen Sprachen eine wesentliche Komponente des Werkes ist.³⁶³ Im Vordergrund steht die ereignishafte Kommunikation, hinter der das aufschreckende Subjekt zum

³⁶² Bei Musil wird die Rückkehr in die Vergangenheit mit der Eschatologie des tausendjährigen Reiches verbunden.

³⁶³ Weitere Diskussionen des Dialogs finden sich bei Alexander Honold, der die Struktur des Romans als einen Diskursraum interpretiert. *Die Stadt und der Krieg*. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften'. München: Wilhelm Fink 1995.

Kommunikationsvermittler reduziert scheint und die Beziehungen der Figuren untereinander als ein Kommunikationsnetz bezeichnet werden können. Das, was im Werk dominiert, ist das Ereignis der Kommunikabilität und ihrer Grenzen, das Sich-ereignen von Welt in der Kommunikation.

Bevor sich die Untersuchung einer Betrachtung des Begriffsfeldes der Kommunikation zuwenden kann, muss an die Differenz von Handlung und Kommunikation erinnert werden. Luhmann leugnet die Dignität des Begriffs Handlung, indem er Handlung als Strategie der Reduktion von Kommunikationskomplexität behandelt. Die Figuren des Romans reaktivieren diese Strategie nicht und sind folglich der Kommunikationsüberfülle ausgesetzt: „Trotzdem schwelte das Feuer, das in dem ungezügelten Verlangen Agathes, ihren Mann zu beseitigen, als Stichflamme ausgebrochen war, unter der Asche weiter. Es breitete sich in Gesprächen aus [...]“ (MoE, S.762) Daher sind sie gezwungen, an sich selbst oder auch an vertraute Personen als an einer fremden Subjektivität vorbeizukommen. Handlungen sind im Roman keine Einheiten, sondern Gestalten, „Wortsphären“³⁶⁴, wie Musil sagt, die von ihrem Kontext entfremdet werden und auf neue Kontextbildungen verweisen. Systemtheoretisch gesprochen: „Soziale Systeme werden demnach nicht aus Handlungen aufgebaut, [...] sie werden in Handlungen zerlegt und gewinnen durch diese Reduktion Anschlussgrundlagen für weitere Kommunikationsverläufe.“³⁶⁵ Man könnte dies etwa so umschreiben: Handlungen werden im Roman nicht direkt vorgeführt, sondern nachher in der Strategie der Zeitraffung als Information unter den Figuren oder als Bericht des Erzählers mitgeteilt. Der ganze Roman ist ein ausgedehntes, in

³⁶⁴ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, S.606.

³⁶⁵ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.193.

sich wiederholendes Kommunikationsparadigma:

Im Grunde war es das gleiche Gespräch wie das mit Diotima; nur das Äußere war verschieden, aber dahinter hätte man aus dem einen in das andere fortfahren können. So offensichtlich gleichgültig war es auch, welche Frau da saß; ein Körper, der, in ein schon vorhandenes geistiges Kraftfeld eingesetzt, bestimmte Vorgänge in Gang brachte! Ulrich betrachtete Gerda, die ihm auf seine letzte Frage keine Antwort gab. (MoE, S.489)

Demnach nehmen die Figuren in der Form *Person* an Kommunikation³⁶⁶ teil. Sie sind soziale Adressanten (Peter Fuchs) des gesellschaftlichen Geschehens, was eine Beobachtungsperspektive impliziert. Die Person ist ein völlig subjektloser Begriff³⁶⁷, es ist eine im Prozess der Sozialisation einer Figur als Adressierungsmöglichkeit zu begreifende Konstruktion. Es geht um den Rückzug vom traditionellen Substanz-Ich hin zu einem sprachlichen Funktions-Ich. Die Unsichtbarkeit der Gesellschaft macht die Figuren zu abstrahierten Kommunikationsspielen des Geschehens.

Das bietet die Möglichkeit die Parallelaktion erneut zu definieren. Die Parallelaktion ist eine via Kommunikation räumliche Situationalisierung des Sich-verständigens auf ein Ziel. Ihre Aufgabe ist „jene menschliche Einheit wiederzufinden, welche durch die so sehr verschieden gewordenen menschlichen Interessen verlorengegangen sei.“ (MoE, S.178) Doch ist sie als eine politische Aktion die Reduzierung ihrer Idee, sie bleibt im Raum ihrer Komponente bzw. ihrer Elemente ein kommunikatives System, in dem Kommunikation sich selbst bewahrt und sich selbst reproduziert. Sie ist die explizite reflexive Kommunikation über ihre Erfahrungslosigkeit, das heißt sie bedient sich den Personen bzw. des Kontaktes unter

³⁶⁶ Bezogen auf das Ereignis der Kommunikation wird der Text vertikal differenziert, nämlich auf die Mikro-Ebene, auf der die Figuren und ihre Interaktionen auftreten, die Meso-Ebene, auf der die Parallelaktion auftritt und die Makro-Ebene, auf der das ganze Gesellschaftssystem erscheint. Das Grenzbildungsprinzip auf der ersten Ebene ist das Merkmal der Intimität, auf der zweiten Ebene die Anwesenheit und auf der dritten die Distanzierung.

³⁶⁷ Für Nietzsche war „das Subjekt eine Sprachfigur“. Hier zit. in: Man, Paul de: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S.13.

Anwesenden um sich selbst fortzusetzen, indem Komplexitätsprobleme der Gesellschaft verkannt werden. Kommunikation ist im Rahmen der Parallelaktion Medium und Form zugleich. In der Parallelaktion gibt es keine Anschlussfähigkeit in die Gesellschaft, sie kursiert in sich selbst, ohne „ihr eigenes Wesen wiederzufinden.“ (MoE, S.88) Sie besteht aus unendlichen Interaktionen und sieht sich von der Notwendigkeit, dass „etwas geschehen muss“ entbunden. Die Parallelaktion ist Inszenierung paradoxer Kommunikation: „Indes bestand die Parallelaktion eigentlich damals noch gar nicht, und worin sie bestehen werde, wußte selbst Graf Leinsdorf noch nicht.“ (MoE, S.137) Sie ist der Raum, wo Verstehen ein Anwendungsfall von Nichtverstehen und Nichtverstehen ein Anwendungsfall von Verstehen ist, und das an der Oberfläche:

eine Art von Oberflächlichkeit voraussetzte, einen Hang zur Oberfläche, was sich in dem Wort ‘Begreifen’ überdies ausspreche und damit zusammenhänge, dass die ursprünglichen Erlebnisse ja nicht einzeln, sondern eins am anderen verstanden und dadurch unvermeidlich mehr in die Fläche als in die Tiefe verstanden würden. (MoE, S.1089)

Halten wir also fest: Die an der Parallelaktion Beteiligten bleiben einander in Kommunikation verbunden, dies jedoch so, dass ihre Kommunikation die Autopoiesis selbst der Kommunikation aufhebt durch das zeitraubende Strukturprinzip der Thematisierung einer „krönenden Idee“ und daher ein hohes Auflösungsvermögen, wobei „die ganze Geschichte der Vorschläge wiederholt (wurde), die der Parallelaktion einen Inhalt geben sollen.“ (MoE, S.590) Sie befindet sich im Teufelskreis von Begriffen und Zitaten, in der gewaltsamen Selbstreproduktion des Immergleichen, die die Funktion des Parasits und des Gespensts simuliert, als Anwesendsein einer Idee im abwesenden Geschehen. Die fehlende Handlungszurechnung macht sie zu einer Zeichengemeinschaft, in der Zitate schematisch

registriert werden, ein Bild ohne Materialisierung, was ihren Namen ‘Aktion’ aufhebt. Diotimas Salon wird zum Feld einer Kommunikationsutopie, als bestünde die eine Idee eine für alle Beobachter bzw. Teilnehmer identische Sache. Mehr noch: Diotimas Salon ist die Raummetaphorik des Turms von Babel, eine zeichenhafte Registrierung für Wissensbestände analog der Bibliothek bzw. des Katalogs. Es geht um den Raum, wo Wissen in der Kommunikation aufgehoben wird als ein Wechselspiel von Wissensvorrat und Gesellschaftsstruktur. Mit anderen Worten: Die Figuren versinken in endlose Gespräche, in denen gesellschaftliche und kulturelle Semantiken gepflegt werden. Es geht um eine zerdehnte, semantisch überlastete Kultur, eine Kultur des ‘Seinesgleichen’. Aus der Allgegenwart bzw. der Überlast von gesellschaftlich-kulturellen Semantiken entsteht ein „Zustand von Schwäche“ (MoE, S.25), in dem sowohl altes Wissen als auch neue Erfahrungen blockiert sind. Die verschiedenen Reflexionswelten der Figuren kennzeichnen einerseits den Wegfall des pragmatischen Handlungsmotivs und andererseits die Aufhebung der Grenzen von Wissen bzw. den Zweifel am Wert des Wissens.

Man kann den hier kritisierten Punkt auch von einer anderen Seite sehen: Die Parallelaktion ist eine Allegorie, denn ihre Bedeutung wird in der Gesellschaft hoch aufgewertet. Sie verschwindet gerade im Finden ihres Themas, gegen das der *Protest* des Volks vor ihrem Fenster richtet. Die andere Seite der Parallelaktion ist die Bewegung des Protestes auf der Straße, der das Wort ‘Aktion’ zu blamieren versucht und Resistenz gegen die Latenzen der Gesellschaft, die sich im Diotimas Salon abspielen, aufweist. Die Parallelaktion thematisiert in der Latenz des blinden Flecks, des Nicht-Identischen, der Vielheit von Meinungsäußerungen, die gesellschaftliche Polykontextualität. Durch den einstimmigen,

schreienden³⁶⁸ Protest bzw. durch die Reduzierung der Kommunikation auf den Schrei drückt sich das gesellschaftliche Geschehen als eine Form mit zwei Seiten. Die erstarrte Parallelaktion im Diotimas Salon mit dem Entscheidungszögern einerseits und andererseits die Bewegung der Leute auf der Straße mit dem Entscheidungsgebot. Und in der Barre der Differenz oder mit anderen Worten in dem Nebenschauplatz die einzelne Figur:

(A)ber zugleich fühlte er hinter sich das Zimmer, mit den großen Bildern an der Wand, dem langen Empireschreibtisch, den steifen Senkrechten der Klingelzüge und Fensterbehänge. Und das hatte nun selbst etwas von einer kleinen Bühne, an deren Ausschnitt er vorne stand, draußen zog das Geschehen auf der größeren Bühne vorbei, und diese beiden Bühnen hatten eine eigentümliche Art, sich ohne Rücksicht darauf, dass er zwischen ihnen stand, zu vereinen. Dann zog sich der Eindruck des Zimmers, das er hinter seinem Rücken wusste, zusammen und stülpte sich hinaus, wobei er durch ihn hindurch- oder wie etwas sehr Weiches rings um ihn vorbeiströmte. (MoE, S.631)

Das bringt die Untersuchung zu einer anderen Wendung. Es wird - wie gesagt - viel kommuniziert. Auch wenn es um eine Innenperspektive geht z.B. in den Szenen von Ulrich und Agathe wird aus dem inneren Monolog ausgebrochen und das Schweigen wird vom Gespräch bzw. von einer theoretischen Exkursion Ulrichs abgelöst. Der innere Monolog wird sporadisch verwendet, während die erlebte Rede die Struktur des Erzählgeschehens ist.³⁶⁹ Die Dominanz des Dialogs zeigt die Gespaltenheit des Ichs, die Unfähigkeit der Figuren in ihrer Geschlossenheit, wahrhaftig zu kommunizieren. Das aber nur auf den ersten Blick, denn jeder Dialog ist im Grunde *Monolog*, eben wegen der Gespaltenheit der Figur. Jeder externalisierter Dialog ist eigentlich ein internalisierter Dialog mit dem Selbst. Die Intimbeziehungen scheitern, denn die Figuren erschrecken

³⁶⁸ Peter Widmer unterscheidet das Schreien als frühe Oraltät von der artikulierten Oraltät. Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, S.152.

³⁶⁹ So die meisten Interpreten.

angesichts möglicher Offenbarungen ihres Selbst. Der Andere ist „nur ein Vorwand [...], um sich vor einer Aussicht zu schützen, die ihn weit mehr erschreckte.“ (MoE, S.824) Die Außensicht wird unmerklich gebrochen zu einer Art äußerer Innenansicht, die die Figur in der Position des Beobachters festigt. In jeder Kommunikation spricht die Figur mit sich selbst, als wäre ihr Selbst ein Anderes. Es gibt kein Du im Gespräch, sondern ein Ich im Du, kein Ver-antworten³⁷⁰ auf den Anderen. „Das Gefühl lieferte bereits keine Antwort mehr auf dieses Übermaß der Forderung, das eigentlich mit nichts anderem mehr zu vergleichen war als dem Wunsch, sich aus einer Kanone gemeinsam in den Weltraum schießen zu lassen!“ (MoE, S.510) Das Auslassen der Verantwortung ist die Apousia der Moral nach Musil, die nicht in den Geboten bestehen soll, sondern vielmehr in der Verantwortung, die die verlorene Einheit des Inneren ergänzen könnte. Das ist der Grund, aus dem unmoralisches Verhalten als Mord, als Verführung und als Lüge eine starke Präsenz im Werk hat. Der neue soziale Vertrag ist die Lüge:

Es lässt sich heute manchmal nicht der Eindruck abweisen, dass die Begriffe und Regeln des moralischen Lebens nur ausgekochte Gleichnisse sind, um die ein unerträglich fetter Küchendampf von Humanität wallt [...]. Denn man lügt heute weniger aus Schwäche als aus der Überzeugung, dass ein Mann, der das Leben meistert, lügen können muß. (MoE, S.593f.)

In den Kommunikationen der Figuren werden letzten Endes die Bedingungen von individueller Unsicherheit reformuliert. Es entstehen im Werk immer neue Kommunikationsszenen als Chance zur Wiedergewinnung des Anderen, als Chancen zum Dialog. Nicht

³⁷⁰ Dass das Antworten ein Verantworten ist verdanken wir Heidegger. Vgl. Heidegger, Martin: *Wegmarken*, in: Gesamtausgabe, Bd. 39, Frankfurt a.M.: Klostermann 1976, S.175. Die Verantwortung liegt nicht bei Menschen, sondern in der Sozialdimension. Die Abwesenheit der Verantwortung spitzt sich in den Beziehungen Ulrichs zu seinen Geliebten, die „Illustrationen zu plötzlichen Einfällen gewesen (sind), Karikaturen (seiner) Laune“. (MoE, S.899)

Intersubjektivität ist somit Bedingung der Kommunikation, sondern umgekehrt die Kommunikation ist die Bedingung der Intersubjektivitätsbildung der Figuren. Die Figuren stehen an der Grenze zwischen Nicht-Bemerken und Ignorieren vom Anderen, was die Figur in den Monolog treibt: „Jede Operation der Kommunikation ist das, was sie ist, sie geschieht einfach nur mono-logisch, sie macht einen Unterschied, ohne sich selbst zu unterscheiden: [...]“³⁷¹

Der ständige Manichäismus mit dem Selbst in der Prozesshaftigkeit des Bewusstseins exemplifiziert die pathologische Fragmentierung der Figur im uferlosen Gebrauch des Bedürfnisses nach dem Anderen. Es gibt also keine Tautologie (im Sinne von Fichtes Ich = Ich):

Individualität wird nicht individuell, sondern als das Allgemeinste schlechthin gedacht, indem man auch in dieser Hinsicht Subjekt und Objekt, nämlich den Begriff des Individuellen [...] und die Individuen selber in eins setzt. Das macht jedoch im Prinzip jede Kommunikation überflüssig.³⁷²

Der eigentliche Interaktionspartner der Figuren ist ihr Bewusstsein: „Wir tragen unser Tierfell mit den Haaren nach innen und können es nicht ausstreifen.“ (MoE, S.1060) Dieser diskursive Monolog ist ein Zurückverweisen auf das eigene Selbst, das die Figuren haben, ohne dieses aber zu besetzen, denn das Selbst, der Fremde zerfällt im Brechen des Schweigens. Es geht um ein Begegnenlassen von einem anderen Selbst. Die mitteilende Figur ist nicht das mitgeteilte Selbst: dieses bleibt stumm,³⁷³ sodass sich die Figuren im Schatten dessen bewegen, was sich innerlich bewegt. „Der Ausfall kommunikativer Bestätigung motiviert dann

³⁷¹ Fuchs, Peter: *Die Umschrift*, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1995, S.26f.

³⁷² Luhmann, Niklas: *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2, S.1028.

³⁷³ Jacques Lacan spricht von der Unvereinbarkeit von Bewusstsein und Sein. Hier zit. nach Forderer, Christof: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, S.230.

die Endlosreflexion des Subjekts auf sich selbst. Das Individuum wird zum Subjekt seines Selbstseins.“³⁷⁴ Das hat als Voraussetzung, dass der namenlose Andere durch den gewaltsamen Tod verstummt. Moosbrugger erkennt, als er verzweifelt versucht, ein Mädchen loszuwerden, „dass er niemals von ihr loskommen werde, weil er es selbst war, der sie hinter sich zog.“ (MoE, S.74) Durch den Mord versucht Moosbrugger das Selbst als den Fremden bzw. den Anderen als Nicht-Ich anzukündigen und so die Fremdreferenz und seine unterworfenen Position im Blick des Anderen wettzumachen. Bei Moosbrugger wird die erzwungene Nivellierung der Komplexität zum tragenden Moment der Daseinserfahrung der Figur. Der Mord ist nicht eine Möglichkeit bzw. eine Selektion, sondern ein Gebot des Eliminierens. Seine Reflexionen fokussieren auf sich selbst und obwohl er nicht in Kommunikation mit seiner Umwelt steht, denkt er nach (so der Titel des Kapitels). Mangels Selbstdistanz wird er zum Gefangenen seiner Imagination. Bei Moosbruggers Halluzinationen bzw. Wahnvorstellungen treten in archaischer Form Blick und Stimme als *Symptom* des Selbst. Das Symptom ist da für die Präsenz des anderen Selbst.

Die Stimme kann unhörbar bleiben, sie kann sich als innere Phantasie äußern. Oder sie kann sich als Schrei [...] bemerkbar machen. Schließlich kann sie sich konvertieren, körperlich werden und dadurch verstummen; dann ließe sich von verkörperter Schrift sprechen. Wir begegnen hier den Symptomen; sie enthalten die Stimme als verdrängte. Das Symptom trägt etwas zur Schau. Es ist für das Auge gemacht, aber man täuscht sich, wenn man glaubt, dass die Bedeutung für das Auge ist. Es geht darum, dass das Symptom artikuliert wird.“³⁷⁵

Das wahre Selbst ist nicht das, was mitgeteilt wird, sondern ein verfälschtes. Mitteilung ist nicht Ausdruck eines Inneren, ist nicht Signifikant, das an ein Signifikat knüpft, sondern sie ist immer Teilung.

³⁷⁴ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.460.

³⁷⁵ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, S.152.

(vgl. MoE, S.1084) Und als Teilung ist sie immer Verfälschung.³⁷⁶ Der Roman beobachtet genauer gesagt im Zeichen des Seufzers, des viel sagenden Blickes und der bedeutungsvollen Pause die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation der Figuren, nämlich die Unwahrscheinlichkeit des Verstehens und des enttäuschten Rückfalls in den puren Selbstbezug des Monologs, aber auch wie diese Unwahrscheinlichkeit überwunden wird, wie wir das in der mystischen Liebe der Geschwister gesehen haben. Das Werk sucht nach Formen, mit denen er die Inkommunikabilität der Figuren in allen möglichen Differenzen kommuniziert. Dazu ein Beispiel:

‘Jetzt werde ich dir also erzählen, warum ich nichts tue’ begann er und schwieg. Clarisse [...] munterte ihn auf. ‘Man kann nichts tun, weil aber das wirst du doch nicht verstehn’ - holte er aus, zog eine Zigarette hervor und widmete sich dem Anzünden. ‘He’ half Clarisse. ‘Was willst du sagen?’ Aber er schwieg weiter [...] sie rüttelte ihn [...]. In diesem Augenblick wurden sie jedoch durch die Rückkehr Walters unangenehm unterbrochen. (MoE, S.366)

Die Kommunikation suggeriert durch ihren Abbruch ihr Weiterlaufen und ihre Verstärkung in der aufrichtigen Körpersprache der Gesten von Lachen bis Erröten, dass das, was tief für Worte ist, nur noch für Appell an die Wahrnehmung ausgedrückt werden kann, womit sie zu erkennen gibt, dass es jenseits ihrer Grenzen um die Paradoxie geht, das Inkommunikable zu kommunizieren. Im Roman kommen alle möglichen Erleichterungen oder Behinderungen bzw. Verzögern der Kommunikation vor, zwischen verschiedenen Arealen, wie die Gestaltung von Offerten je unterschiedlicher Kommunikationsformen, sei es durch sprachliche oder körperliche Erreichbarkeit, durch Blickkontakte, durch räumliche Nähe

³⁷⁶ „Die Wahrheit denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts.“ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg: Residenz 1976, S.32.

oder Entfernung. Es wird überall und auf allen Ebenen kommuniziert, weil zwischen den Figuren, zwischen Autor und Figur, zwischen Figur und Leser eine wechselseitige Intransparenz besteht.³⁷⁷ Ereignisse und Figuren werden zu Kommunikationsparadigmen, die sowohl extensional (syntagmatisch in Bezug auf andere Paradigmen) als auch intensional (pragmatisch in Bezug auf andere Perspektiven eines Ereignisses) beobachtet werden. Die operative Substitution von in sich geschlossenen weil begrenzten Paradigmen, zeigt das Wissen der Unerschöpflichkeit der Welt. Es geht bei der Kommunikation der Figuren um die Grenzen des Verstehens, die reflektiert werden. Das Bild der Welt ergibt sich aus den kommunikativen bzw. reflexiven Prozessen der Figuren. „Nun erkannte Ulrich [...] mit einemmal, daß alles das bei weitem mehr bedeutete als nur eine zufällige Eingebung in einem der wie ziellose Wege verschlungenen Gespräche, die er in der letzten Zeit mit den unpassendsten Personen geführt hatte.“ (MoE, S.593)

Kehren wir nun zu der Vermutung, dass die Differenz von Handlung und Kommunikation das Werk leitet, und zwar die Differenz von Souveränität in der Kommunikation und Souveränität in der Handlung. Der Kosmopolit Arnheim besitzt eine „universale“ (MoE, S.191) Diskurskompetenz, sodass er als ein Mann gilt, „der mit jedem in seiner Sprache reden konnte“ (MoE, S.188), ist aber äußerst handlungsunfähig. Der Zimmermann Moosbrugger ist angesichts der Kommunikationsstrategie des Terrors im Gericht kommunikationsohnmächtig: „die Worte bereiteten ihm Mühe, er hatte nie

³⁷⁷ Das ist die Voraussetzung der Kommunikation überhaupt nach Luhmann. Siehe Luhmann, Niklas: *Organisation und Entscheidung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2000. S.377. Anders ausgedrückt: „Man braucht nicht zu wissen, was ‘in’ dem Subjekt vor sich geht [...], und braucht auch nicht das (in sich unendliche) ‘Wesen’ der Dinge zu kennen. Es genügen Ausfüllungen, die für die Fortsetzung der Kommunikation notwendig sind.“ Gripp/Hagelstange, Helga: *Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung*, München: Wilhelm Fink 1995, S.88.

genug Worte“ (MoE, S.238), aber gewalttätig in der Handlung. Er wird als der „gefesselte Riese“ (MoE, S.212) gehalten. Die Kommunikation ist Macht bzw. Autorität als Unsicherheitsabsorption, die die Handlung besiegt, sodass Moosbrugger resignativ d.h. ent-sagt reagiert: „So das alles nur so bald wie möglich ein Ende nehmen!“ (MoE, S.242) würde. Moosbruggers kommunikative Isolierung wird insbesondere im 110. Kapitel deutlich daran schuldig erklärt, dass er ein Mörder wird: „das Bewusstsein der Öffentlichkeit bewahrte keinen bestimmten Begriff von ihm, sondern nur die matten, weiten Felder sich vermengender allgemeiner Begriffe, die so waren wie die graue Helle in einem Fernglas, das auf eine zu große Entfernung eingestellt ist.“ (MoE, S.532) Die Herrschaft der sprachlichen bzw. rhetorischen Autorität zeigt sich verschärft, indem er „dem Staatsanwalt Bravo zu(rief)“. (MoE, S.74) Mehr noch: Moosbruggers Stimmung der Resignation beruht auf der Unabhängigkeit seines Handelns vom Zufall und auf der Nicht-Rücksicht auf die Gunst oder Ungunst des Schicksals.³⁷⁸ Das bedeutet, dass das Nichtverstehen Moosbruggers (er begreift nicht, dass im Prozess von ihm die Rede ist) nicht Abwesenheit von Verstehen ist, sondern wie der Sinn seiner Tat differenzlos eine Autonomie bekommt. Anders gewendet: Vergeblich hat er durch Lernen und unpassendes Verwenden von Fremdwörtern versucht, an der Macht der Sprache teilzunehmen, „seit er herausbekommen hatte, dass es der Besitz dieser Sprachen war, was den Herrschenden das Recht gab, über sein Schicksal zu ‘befinden’.“ (MoE, S.72) Im Gegensatz zu den anderen Figuren fehlt bei Moosbrugger die Einrahmung für Kommunikation und für soziale Identität nämlich die Sprache. Er kann nicht spielen, wie die

³⁷⁸ Vgl. L Nelson, hier zit. in: Luhmann, Niklas/Schorr, Karl-Eberhard: *Zwischen Absicht und Person. Fragen an die Pädagogik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S.63.

anderen Figuren, sondern nur handeln.³⁷⁹ Moosbrugger beherrscht das Spiel der Sozialität nicht, so kann er die Sprache nicht lernen oder umgekehrt: Er hat die Sprache nicht erlernt, so kann er nicht spielen, sondern töten. Noch schärfer: „Aber nicht einfach, weil der nicht Integrierbare der Norm widerspricht, [...], sondern weil er sich in die Sprache selbst nicht mehr integriert und so entgleitet.“

13. Identität

In der funktional differenzierten Gesellschaft sind die Figuren inkontinente Adressen, die nur noch über Namen gebündelt werden und in dieser Bündelung heterogene Segmente zusammenfügen, gegen alle festen Identitätszumutungen. Eben deshalb wird der Begriff der Person vorgezogen, der nicht einer Identität, sondern einer *Identitätsmaske* gleichzusetzen ist:

Mit 'Person' ist nicht etwa der reale Ablauf organischer und psychischer Prozesse gemeint, der immer in der Umwelt sozialer Systeme stattfindet, sondern (im Anschluß an die Tradition dieses Begriffs) eine Art Identitätsmaske, die in der Kommunikation verwendet werden kann, um eine im einzelnen intransparente Umweltkomplexität zu bezeichnen.³⁸⁰

Das sind die neun Charaktere, die jeder Bürger Kakaniens hat und die die tautologische Selbstreferenz tilgt, indem man zu einer „Exklusionsindividualität“³⁸¹ wird. Der Überschuss an Möglichkeiten auf narrativ-formaler Ebene betrifft auch die Möglichkeiten der Figuren an

³⁷⁹ Man muss das Spiel schon beherrschen, um eine Sprache erlernen zu können, sagt Wittgenstein. Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S.304f.

³⁸⁰ Detlef, Horst: *Niklas Luhmann*, Stuttgart: C. B. Beck 1997, S.198f.

³⁸¹ Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, S.149.

Identitätsangeboten, die auf die verwechselbare Plastizität der ‘zehn Charaktere’ zurückgreifen. Die Identitätsvorstellung tritt somit in Varianten auf, die Figuren spielen andere Rollen in eine Variationsbreite hinein. Mit anderen Worten: Die Figuren sind Kippfiguren³⁸², sie besitzen eine Identität durch differenziertes Negieren als Mehrfachverwendung von Sinn, als einen semantischen Bereich, der immer wieder zu bestimmen ist. Die Unmöglichkeit einer Identitätsbildung in pluralistisch-variablen Kontexten bedeutet, dass es weder ein Zentrum noch ein Jenseits gibt. Hinter den Etiketten und den Masken befinden sich bloß noch andere Masken im Rahmen einer vielfältigen Identität. Das hat als Folge nicht einfach eine Differenz zwischen einer sozialen und einer psychischen Identität, sondern auch das Sich-zerlegen „in mehrere Selbsts, mehrere Identitäten, mehrere Persönlichkeiten [...], um der Mehrheit sozialer Umwelten und der Unterschiedlichkeiten der Anforderungen gerecht werden zu können.“³⁸³ Als fragmentarische Figuren erreichen sie sich selbst im Modus der Unvollständigkeit als Epigramm, als Simplifikation, als Imagination, wobei Distanzierungs- und Projektionserscheinungen entstehen, in denen eigene und fremde Indizes vertauscht werden. Zugespitzt drückt sich das im folgenden Zitat aus. Die Figuren

wanken, wie es ein Seilläufer tut. Und da er durchs Leben dringt und Gelebtes hinter sich lässt, bilden das noch zu Lebende und das Gelebte eine Wand, und sein Weg gleicht schließlich dem eines Wurmes im Holz, der sich beliebig winden, ja auch zurückwenden kann, aber immer den leeren Raum hinter sich lässt. Und an diesem entsetzlichen Gefühl eines blinden, abgeschnittenen Raums hinter allem Ausgefüllten, an dieser Hälfte, die immer noch fehlt, wenn auch alles schon ein Ganzes ist, bemerkt man schließlich das, was man Seele nennt. (MoE, S.184f.)

³⁸² Wolfgang Iser meint unter Kippfigur das Unpotenzial mit einer Identität zu identifizieren und „im Differential seiner Rollen“. Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S.148.

³⁸³ Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, S.223.

Jede Selbstidentifikation einer Figur ist eine Integration von Ego- und Alteridentitätsbildung. Als soziale Identitäten sind die Figuren symbolisch konstituierte Identitäten, aber der vollen Wucht von Kontingenz ausgesetzt, denn sie beobachten, dass sie ihren Operationsmodus umstellen müssen, von der Einheit auf die Differenz, von der Kontinuierung des Identischen auf die Kontingenz der jeweiligen Identität. Objektive Wahrheit oder religiöse Heilssphären bilden keinen Halt mehr. Die Gesellschaft ist gefesselt an die funktionale Differenzierung, an die Dynamik eigensinniger Systemrationalitäten. Die in der Kommunikation erscheinenden Identitätsmaske degradiert den Menschen zu einem Schauplatz in der Umwelt bzw. zum Schauplatz „des innerlich schwebenden Lebens“ (MoE, S.253), sodass er wie „alle Geschehnisse in ihrer Bedeutung als die abhängige Funktion anderer“ (MoE, S.251) äußerlich wiederkehrt. Die Figur oszilliert zwischen ihrer Grenzen als psychisches System und als soziales System bzw. zwischen der Macht der Selbstreferenz und der Macht der Fremdreferenz. Demnach muss die Figur entweder die eine Seite oder die andere Seite bezeichnen, also entweder ihr Selbst im Innen oder ihr Selbst im Außen bemerkbar machen, und dieser Prozess braucht immer Zeit. Das Selbst verflüssigt sich „im Fluß der Zeit, der seine Ufer mitführt.“ (MoE, S.445)

Das Leben der Figuren wird als „ein zum Lachen und Entsetzen unbeholfener Kampf“ (MoE, S.71) beschrieben, wodurch sie ihre Identität auf eine soziale reduzieren. Das soziokulturelle Netz ist so unsichtbar, dass Fremdzwänge verinnerlicht und in Selbstzwänge umgewandelt werden. Das hat als Folge, dass die Figuren ständig auf der Suche nach dem eigenen Selbst sind und die Eigenschaften, die das Selbst mit sich trägt, es selbst schnüren muss. So werden die Figuren eigenschafts-los, sie existieren als Gestalten, als Nicht-Identitäten, als Nicht-Selbst, das sich umwandelt, sich

selbst überschreitet und wieder sich selbst begrenzt. Die Figuren im *Mann ohne Eigenschaften* sind eben selbst-lose Subjektivitäten, die eigentlich nichts sind, und wie Proteus³⁸⁴ alles annehmen können als Simulation von Simulationen, als endlose Maskeraden, jenseits von jeder inneren und äußeren Bestätigung, was eine Pathologie des Irrealen impliziert. Das bedeutet ein Minimum an innerer Kohärenz und eine Fragmentierung in der sozialen Realität. Aus der inkohärenten Selbstreferenz und der fragmentierten Fremdreferenz entstehen die Symbole der Figuren, wodurch ihre Perspektiven immer sich verändern. Das impliziert auch, dass die Figuren ihre Vergangenheit selbst konstituieren als Resultat ihrer autopoietischen Prozesse. Die Figur scheint sich selbst zu verlieren an die Diversität der Vermutungen anderer. Individuelle Eigenschaften sind Sozialisationsphänomene: „Was man ist, ist also eigentlich nur das wofür man von allen gehalten wird; eine Reaktion der andern.“ (MoE, S.1713) Um zu wiederholen: Das, was wir Identität nennen, ist nicht etwas Identisches, sondern das Ergebnis dessen, was dem Beobachten als Identisches zu Grunde gelegt wird. Die Person wird in typische Relationen und Funktionen aufgelöst.

Als Antwort darauf kann man Ulrichs Programm nach induktivem Leben bzw. nach *induktiver Gesinnung* lesen. In der Induktion erfüllt sich das Prinzip der Eigenschaftslosigkeit, der Ablehnung des Charakters und der Selbstapostrophe, nämlich der Apostrophe der rollenhaften und sozialkonventionellen Persönlichkeit. Das macht Ulrich zu „etwas Unverbrauchte(m) und Freie(m)“ (MoE, S. 548), das „geradezu an das Geheimnis des Ganzen“ (ebd.) erinnert. Der Besitz des Charakters

³⁸⁴ Den Begriff entnehmen wir Franz Hitzler: Der banale Proteus. Eine „postmoderne“ Metapher?, in: Kuzmics, H./Mörth, I. (Hg.): *Der unendliche Prozess der Zivilisation. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Norbert Elias*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 1991, S.219-228.

impliziert das Gefangensein in der starren Persönlichkeit. Die Reise bzw. die Rückkehr in die Heimatstadt symbolisiert eben die Befreiung Ulrichs: „durch dicke Gewölbepfeiler getrennt war; Dunkelheit sprang aus Ecken, Überfall und Totschlag fackelten in dem halberleuchteten Durchlaß: heftiges, altertümlich und blutig feierliches Glück fasste die Seele an.“ (MoE, 647)

Die Reflexion der äußeren Einwirkung ermöglicht der Figur, sich von der Gesellschaft zu distanzieren. Die Figur wird somit „zu einer Muschel, in der man einen fernen Strom das Rauchen der Stadt hörte.“ (MoE, S.801) Sie erlebt eine Symbiose von Differenzierungen und Distanzierungen, die in Erscheinungen, wie Entfremdung, Entwirklichung und Entpersönlichung virulent wird. Identitätsbildung fordert das Wegsein, nicht das Dasein in der Welt, wo die Figur „sich nie in ganzer Figur“ „erblickt“ oder „bewegt“. (MoE, S.744) Daher erklärt sich das visuelle Leitmotiv der Bühne oder der Insel von vielen Figuren, wodurch die Figuren vom eigenen Leben selbst distanzieren ohne Zuschauer oder besser ausgedrückt mit einem Zuschauer, nämlich das Selbst in der faszinierten Position des Fremden, das eine chameläonartige Inszenierung des Selbst impliziert. Die Figur erlebt ihre Imagination in den Augen der höchstreduzierten Öffentlichkeit und verbannt das Ich in die Metapher der Bühne als Anwesenheitsfigur nur in der Beobachtung des anderen Selbst. Es geht um eine Form von Fremdreferenz, in der die Figur ihr Selbst in die Präsenz holt, nämlich in das Selbstbewusstsein, indem sie die soziale Identität vergisst, von ihr zurücktritt und von der Gesellschaft sich erhebt. Ulrich konstatiert: Dieser Versuch „schien [...] fast etwas ebenso Hohes zu sein wie das Emporgehobenwerden von einer mystischen Vereinigung.“ (MoE, S.1534) Durch Abweichung und Distanzierung vibrieren die Figuren ironisch das gesellschaftliche Geschehen dadurch, dass sie es auf ihre Selbstreferenz

reduzieren und sich selbst in der Fremdeigenschaft des Ausgeschaltetwerdens und des Selbst-Exilierten platzieren. Dazu ein Beispiel:

Es schien ihm der Grund des menschlichen Lebens eine ungeheure Angst vor irgendetwas, ja geradezu vor dem Unbestimmten zu sein. Er lag im weißen Sand zwischen dem Blau der Luft und des Wassers, auf der kleinen, heißen Sandplatte der Insel zwischen den kalten Tiefen des Meers und Himmels. Er lag wie im Schnee. Wenn er damals verweht worden wäre, hätte es so kommen können. Hinter den Hügeln mit Disteln tollte Cl(arisse) und spielte wie ein Kind. Er fürchtete sich nicht. Er sah das Leben von oben. Diese Insel war mit ihm davongeflogen. (MoE, S.1745)

Die Sache, die uns hat, ist nicht mehr die der Fremdreferenz, sondern die selbstevidente Sache der Selbstreferenz durch das Medium der Imagination. Der Raum der Bühne und der Insel sind die Ausweitung der inneren Projektion auf das Reale, Erweiterung des Beobachterraums in den Raum des Beobachteten und der Versuch, die eigene symbolische Ordnung in das Reale zu integrieren. Es geht um das crossing der Grenze zwischen Realem und Imaginärem und umgekehrt aus dem Imaginärem ins Reale, oder anders ausgedrückt: die Bühne als Medium der Kunst wird zur Form des Lebens umakzentuiert, wobei die Figur sich neu konsolidiert. In ein und derselben Szene wird die Differenz zwischen Identität und Nicht-Identität ausgetragen, zwischen dem „Gelebte(n)“ und dem „noch zu Lebende(n)“. (MoE, S.184) Die imaginäre Inszenierung auf der Bühne ist kein Schicksal mehr, sondern das Bedürfnis der Figur selbst, aus der Erstarrung ins Leben und in die Beobachtung zu rücken, wo der Topos menschlicher Selbsttätigkeit versprochen wird. Die Theatralität ist die ironische und herrschende Form der Weltwahrnehmung der Figuren, die zur Verwirklichung drängt, sie ist somit ästhetisch-performativ zu definieren. Es geht um eine durch das Bewusstsein vollzogene

Ästhetisierung des Lebens. Die Bühne ist der Topos der *ästhetisierenden Utopie*, die aus der Unerreichbarkeit des Selbst und der Unmöglichkeit einer vollständigen Selbstbeobachtung entspringt, sodass die Frage „wer bin ich“ in die Frage „wo bin ich?“ (MoE, S.361) umgeschlagen wird:

und dort war sie, ein in Tuch gehüllt, sitzen geblieben, bis sie ihren Gatten das Haus verlassen hörte. Sie wußte irgendetwas von Schnürböden in Theatern; dort oben, von wo die Seile laufen, saß sie also, während Walter seinen Abgang über die Treppe hatte. Sie malte sich aus, daß die Schauspielerinnen in ihren Spielpausen [...] in Tücher geschlagen in dem Gebälk über der Bühne sitzen und zusehen; sie war jetzt auch eine solche Schauspielerin und hatte alle Vorgänge unter sich zu Füßen. Darin kam wieder ihr alter Lieblingsgedanke hervor, daß das Leben eine schauspielerische Aufgabe sei [...] das ungeheure Drama³⁸⁵ der Einzelnen hatte begonnen! (MoE, S.655f.)³⁸⁶

Das dezentrierte Leben der Figuren zeigt sich zuerst einmal, dass sich die räumliche Präsenz der Figuren in einem imaginären, signifikanten Anderswo verliert: „Ein tiefer Graben umweltlicher Herkunft schien sie und ihn in ein Nirgendland einzuschließen.“ (MoE, S.1025) Der Weg zur Bühne ist der Weg von der Dezentrierung zur Zentrierung des Ich in einem Ort, der eine simultane Gegenwart markiert. Die momentane Fixierung auf das Dort der Bühne tilgt das Hier der Realität aus und bestimmt total die Szenarien, in denen die Figuren verstrickt sind. Die Rolle des Schauspielers ist eine Form des Sich-Erhaltens, sie zersetzt aber die Figur in eine Rollenhaftigkeit der Entfremdung und der Einsamkeit und

³⁸⁵ Das Leben ist ein Drama, denn es ist der Raum, wo Autoritäten und Irrtümer stattfinden. Schopenhauer drückt sich wie folgendes aus: „Das Leben stellt sich dar als ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen wie im Grossen. Hat es versprochen, so hält es nicht; es sei denn, um zu zeigen, wie wenig wünschenswerth das Gewünschte war: so täuscht uns also bald die Hoffnung, bald das Gehoffte. Hat es gegeben, so war es, um zu nehmen. Der Zauber der Entfernung zeigt uns Paradiese, welche wie optische Täuschungen verschwinden, wann wir uns haben hinäffen lassen.“ Schopenhauer, Artur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S.657f.

³⁸⁶ Oder an anderer Stelle lesen wir: Die Frage nach dem Ich beweist ein „Sich-Verlaufen. [...] Jede Generation fragt erstaunt, wer bin ich und was waren meine Vorgänger? Sie sollte lieber fragen, wo bin ich, und voraussetzen, dass ihre Vorgänger nicht anderswie, sondern anderswo waren.“ (MoE, S.361).

thematisiert die Inszenierung des subjektiven Zerfalls.³⁸⁷ Auf der Bühne erscheint das Selbst als ein signifikantes Anderes. Anders gewendet: Der Figur wird zwar ihre Identität eliminiert, aber ihre individuelle Modalitäten (fühlen, beobachten, wissen) gehen in ein System ein, das eine *mythisch-narrative* Rolle besitzt, die auf abstrakter Ebene alle individuellen und kollektiven Funktionen übernimmt. Euphorisch sagt Ulrich: „Es müsse ein Markstein sein. Es müsse ein Spiegel sein, in den die Welt blicke und erröte. Nicht erröte, sondern wie im Märchen ihr wahres Antlitz erschaut habe und nicht mehr vergessen könne.“ (MoE, S.178) Das sind die All-Eigenschaften Musils, denn die Bühne ist das Sich-Verorten der Figur, das ihr die Möglichkeit gibt, sich dem gesellschaftlichen Zugriff zu entziehen. Die Bühne ist einerseits die Form, bzw. der Ort, wo sich Formen bilden und andererseits die Gestalt des unpersönlichen und sich überall befindenden Ichs. Auf eine Formel gebracht: Die Figuren zerbrechen das Ich, um es zu schonen.³⁸⁸ „Das Theater beweist, dass heftige persönliche Erlebniszustände einem unpersönlichen Zweck, einem Bedeutungs- und Bildzusammenhang dienen können, der sie halb und halb von der Person lostrennt.“ (MoE, S.366) Man sieht im Werk nicht einfach die Reflexionen der Figuren über ihre Identität, sondern auch die Reflexionen und die Handlungen, die die Negation dieser Identität in die Bedingungen des Findens einer wahren Identität einholen. Die Figuren dekonstruieren ihr Selbst, indem sie den anderen einschließen. Erst durch die Dekonstruktion gewinnen sie ein Selbstverhältnis, das über ihre Verluste und Versagen hinaus ein Spiel mit den eigenen Bedingungen der Konstitution wie der

³⁸⁷ Das Spiel auf der Bühne ist zu vergleichen mit dem Trauerspiel Benjamins. Es geht um den existenziellen Modus der Figuren. Vgl. Gunia, Jürgen: *Die Sphäre Ästhetischen bei Robert Musil*, S.43.

³⁸⁸ Sartre sagt: „Ich denke mehr und mehr daß etwas zerbrechen muß, um zur Authentizität zu gelangen. [...] Aber ich habe mich vor den Zusammenbrüchen bewahrt.“ Hier zit. nach: Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts*, S.176.

Negation ermöglicht. Es ist ein Akt von imaginärer Selbstermächtigung und Selbstbegründung, wobei sich die Figur der Manipulation durch andere nicht wehrlos ausgesetzt ist. Die Rolle des Schauspielers ist die Differenz zu einer gesellschaftlichen Rolle, die unecht ist. In dieser Rolle erscheinen die Figuren als Schauspieler, die passiv auf ihren Auftritt warten. (vgl. MoE, S.394)

Mehr noch: Die Figur genießt in der Unechtheit des Spiels auf der Bühne das Gefühl der Aufrichtigkeit, indem sie sich ihrer Fragmentierung bewusst wird. Die Figur wird auf der Bühne fest-gestellt, während die Umwelt mit einer theatralischen Geste apostrophiert wird. Die Bühne ist somit die implizite Metapher der Differenz von Souveränität und Fragmentierung der Figur. Die Vorstellung der Figuren, dass alle Welt eine Bühne ist, ist der *Rahmen der Rahmen*,³⁸⁹ der nur durch den Rahmen innerhalb des Rahmens sichtbar gemacht werden kann. Systemtheoretisch gesprochen: „Die Paradoxie des zweiten Wiedereintritts der Form besteht in folgendem: Das Stück, das im Stück enthalten und gerahmt ist, enthält und rahmt zugleich das Stück, in dem es enthalten ist. Die Form in der Form ist die Form der (enthaltenden) Form.“³⁹⁰ In diesem Sinne ist auch die Abschirmungsfunktion der ‘Wand’ Musils als Metapher des Rahmens zu interpretieren bzw. als Metapher der Geschlossenheit der Figur: „Da war etwas in ihm, das hatte nirgends bleiben wollen, hatte sich die Wände der Welt entlang gefühlt und gedacht, es gibt ja noch Millionen anderer Wände.“ (MoE, S.153)

³⁸⁹ „In der Schrift spielt sich somit medial und semiotisch fundiert das Drama des Subjekts zwischen Instantiierung und Selbstverwerfung ab – und Literatur, (...), ist der paradigmatische Ort hierfür. Es ist das Drama der Differenzialität, die entdifferenzialisiert wird, für das Literatur als Medium die Bühne abgibt: Weder Bedeutung noch Intention können sich im Kontext der Schrift halten, und statt dessen tritt die prozessuale Aktualisierung von Sinnpotenzialen auf, die durch das Wechselspiel von Differenzialität und Entdifferenzialisierung bestimmt wird, aber nicht mehr vollständig kontrollierbar ist.“ Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie*, S.156.

³⁹⁰ Baecker, Dirk: *Probleme der Form*, S.38.

Halten wir fest: Der Roman setzt seinen Rahmen, indem er sich von der Welt unterscheidet. Innerhalb dieser Rahmen setzen die Figuren ihre eigenen Rahmen, indem sie in den Roman eine zweite Form einführen, nämlich die Unterscheidung von Wirklichkeit und Illusion. Der Roman ist somit durch den Prozess der selbstreferentiellen Internalisierung und der Externalisierung der Beobachtung der Figuren konstituiert. Das Erzählgeschehen wird durch die Theaterhaftigkeit der Szenen wie auch des Erlebens der Figuren zu einem Spiel „mit aufgedeckten Karten“. (MoE, S.1820) Die Theatralität als aller Transzendenz entrücktes Konzept erweist sich als jenes Strukturmoment, das nach der Schicksalssemantik des 19. Jahrhunderts dem Autor die Möglichkeit eröffnet, eine Welt zu konstruieren, in der keine Notwendigkeit als höhere Instanz auszumachen ist. So entsteht ein Raum, der das Künstliche, das Artifizielle der Figuren sichtbar macht in der Beobachtung zweiter Ordnung. Die Figuren sehen sich selbst als Darsteller und als Zuschauer. Der Autounfall und das Irrenhaus werden als Schauspiele dargestellt. Tuzzis Haus ist ein Theater und im Diotimas Haus beobachten alle Figuren andere Figuren. Ulrichs Freundin Leontine ist eine Varietiesängerin, Walter spielt Klavier, Rachel und Soliman treten im theatralischen Werk der Parallelaktion auf. Ulrichs und Agathes Gespräche haben stumme Zuschauer und der andere Zustand ist ein Schauspiel von Seelen- und Gartenlandschaft.

Die Transformation der Figur auf die Bühne ist zwar eine Transformation in die Szene des Zurückgewiesen- und Verlassenwerdens, der tiefen Beschädigung, aber auch des arroganten und trotzigem Durchhaltens, des Sich-Enthaltens gegen Störungen. Die Figur hat zwar ihre Souveränität im gesellschaftlichen Geschehen verloren, aber nicht ihre souveräne Distanz gegenüber ihrer Umwelt und gegenüber sich selbst. Die Theater-Vorstellung der Figuren ist die Befreiung der Figuren von

gesellschaftlichen Rollen, ihr anderer Zustand, ihr eigenes Welttheater.³⁹¹

Was dabei bleibt, ist eine entmachtete, aber dafür entlastete Person in der Re-vision der Beobachtung. Die verbliebene abstrakte Figur nimmt durch ihre Projektion eine narrative Funktion. Das Selbst existiert nicht im Phänomen des Schreies, sondern im Phänomen der Performanz. Pointierter drückt sich das bei Ulrich aus, dessen Situation im Roman mit dem „Warten eines Gefangenen auf die Gelegenheit des Ausbruchs“ (MoE, S.356) parallelisiert wird. Das Er-warten³⁹² ist die Thematisierung der Autopoiesis der Figur, deren Apotheose in der Vorstellung der Bühne und der Erzählung des eigenen Lebens sich ausdrückt.³⁹³ In Analogie zum Bühnen-Motiv steht auch das Motiv der Insel-Erfahrung bei Walter und Ulrich oder der Raum des Gartens bei Ulrich und Agathe:

[...] er legte sich am Inselrand zwischen die Gesellschaft von Meer, Fels und Himmel. Das ist nicht anmaßend gesagt, denn der Größenunterschied verlor sich, so wie sich übrigens auch der Unterschied zwischen Geist, tierischer und toter Natur in solchem Beisammensein verlor und jede Art Unterschied zwischen den Dingen geringer wurde. Um das ganz nüchtern auszudrücken, diese Unterschiede werden sich wohl weder verloren noch verringert haben, aber die Bedeutung fiel von ihnen ab, man war 'keinen Scheidungen des Menschentums mehr untertan', genau so wie es die von der Mystik der Liebe ergriffenen Gottgläubigen beschrieben haben. (MoE, S.125)

Eben hieraus leitet sich die Figur als eine beglückende im Spiel zwischen Identität und Nicht-Identität ab. Im versöhnten Raum der ästhetischen Trance der Bühne und der Insel schlagen sich die Angst und die Lebensmüdigkeit in die Evidenz der glücklichen Selbstbeobachtung um: „das unbeschreibliche Gefühl [...], die Arme auszubreiten und von einer

³⁹¹ Die barocke Welttheater-Matapher wird bei Musil soweit individualisiert, dass das Individuum andere Welten projiziert, in denen es auch leben kann.

³⁹² Die Lebenseinstellung Ulrichs als Erwarten erinnert uns an die surrealistische „unendliche Erwartung“.

³⁹³ Richard Rorty spricht davon, „das eigene Leben als Kunstwerk zu gestalten“. Rorty, Richard: *Solidarität oder Objektivität*, S.55. Es geht um die Schaffung von Freiheitsräumen für die „private Vervollkommenung - ein selbstgeschaffenes, autonomes, menschliches Leben.“ Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S.12.

Welle der Schöpfung gehoben zu werden!“ (MoE, S.246) Das Zitat macht deutlich, dass Distanz als Abschirmung des Eigenen in eine Weltbemächtigung überführt wird. Die Glückserfahrungen der Figuren sind ekstatische Erfahrungen, die sich aus der Distanz heraus Gewissheit bzw. Evidenz gewinnen. Luhmann notiert diesbezüglich: Es geht dabei um eine „*Steigerung* des Sehens, Erlebens, Genießens durch *Distanz*.“³⁹⁴ Durch diese Distanzierung, die auch die Kategorie der Selektion bzw. der Wahl impliziert, erlangt die Figur ihre reflexive Identität bzw. das Bewusstsein des *anderen Zustandes*: Der andere Zustand ist das „Bewusstsein davon, in einem *Zustand* zu sein, das Bewusstsein wenigstens von der *Möglichkeit* einschließt, einmal in einem *anderen* Zustand zu sein.“³⁹⁵ Musil spricht von einem Vorgang, der „ein zweites, höheres Bewusstsein zu bilden vermöchte“ (MoE, S.806), wobei das Selbst nicht ein Gegebenes, sondern ein Selbst in seiner vollen Komplexität ist. An anderer Stelle lesen wir: „[...] aber vielleicht gehen wir dann, wenn die falsche Bedeutung, die wir der Persönlichkeit geben, verschwindet, in eine neue ein wie in das herrlichste Abenteuer.“ (MoE, S.572) Man fühlt, „dass Tod und Schrecken nicht das letzte Wort der Wahrheit sein werden.“ (MoE, S.859) Musils Postulat, „den inneren Menschen (zu) *erfinden*“³⁹⁶, betrifft eine Identitätsbildung, die nicht der Fremdreferenz, sondern der Selbstreferenz absichern kann, im Sinne aber der Selbstbestimmung und nicht der Selbstsucht,³⁹⁷ die sich nicht an der Eroberung von begehrten oder von verbotenen Objekten orientiert. Es handelt sich um „ein Gefühl, das nicht Gefühl für etwas ist; ein Gefühl ohne Begehren, ohne Bevorzugung, ohne

³⁹⁴ Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, S.172.

³⁹⁵ Zit. in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zeiterfahrung und Personalität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S.193f. Anm.18.

³⁹⁶ Musil, Robert: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S.1029.

³⁹⁷ Ähnlich Rorty spricht nicht von Selbstfindung, sondern von Selbsterfindung: *Kontingenzt, Ironie und Solidarität*, S.117.

Bewegung, ohne Kenntnis, ohne Grenzen; ein Gefühl, zu dem kein bestimmtes Verhalten und Handeln gehört, jedenfalls kein ganz wirkliches Verhalten [...]“ (MoE, S.1290) Es geht also nicht um die Erlangung zu einer Substanz apriori, sondern um die Konstitution des Selbst der Figuren, denn sie allein „in der feinen Unterwäsche ihres Bewusstseins wussten [...], wer sie seien“ (MoE, S.10), denn das, was Identität genannt wird, eine bewusste Selbsttäuschung, ein selbstbewusstes Konzept ist, welches konstituiert wird nicht durch Kausalität, sondern durch Freiheit und Spontaneität.³⁹⁸

Er wusste, dass er immer von neuem nichts als den entgegengesetzten Irrtum beging wie W(alter). Durch diesen Irrtum entstand eine Auflösung ohne Kern; der Mensch verlor sich in einem Strahlenraum; er hörte auf, ein Ding, mit allen köstlichen wie zufälligen Begrenztheiten, zu sein; er wurde in der höchsten Steigerung so gleichgültig gegen sich selbst, dass das Menschliche gegenüber dem Unmenschlichen nicht mehr Bedeutung hat wie das Stückchen Kork, an dem ein Magnet angebracht ist, der es in einem Netz von Kräften kreuz und quer zieht. (MoE, S.1574)

Die Figur ist zwar fragmentiert, aber nicht tot, was schon im ersten Kapitel in der Metapher des Unfalls als Hoffnung ausgedrückt wird. Es gibt immer eine rettende Wendung. Die Vergesellschaftung der Figur ist eine hilflose Reaktion auf den Tod des Ichs, aber auch eine Notwendigkeit. Der kulturelle Apparat der Institutionen, der Ideologien und der Moral sind „grausam“, aber „unentrinnbar“, denn ohne diese ist „der Einzelne [...] ein Nichts“.³⁹⁹ Die Spaltung des Subjekts in Selbst- und Fremdreferenz ist nicht der Schmerz der Selbstentfremdung, sondern der Schrei der Empörung über die doppelgängerische und konkurrenzhaftige Selbstreferenz:

³⁹⁸ Im Unterschied zur „Kausalität nach Gesetzen der Natur“. Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S.308- 313.

³⁹⁹ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, S.675.

Zwei Ulriche gingen in diesem Augenblick. Der eine sah sich lächelnd um und dachte [...] 'Da habe ich also einmal eine Rolle spielen wollen' [...] Eben während der eine mit diesen Gedanken lächelnd durch den schwebenden Abend ging, hielt der andere die Fäuste geballt [...] woran er dachte, war, eine Beschwörungsformel zu finden, einen Griff, den man vielleicht packen könnte, den eigentlichen Geist des Geistes, das fehlende, vielleicht nur kleine Stück, das den zerbrochenen Kreis schließt. (MoE, S.159)

Der Schmerz äußert in der Kommunikabilitätsform des Leidens den Kollaps der Welt, der jedoch durch Sinn ausgeglichen wird. Wenn die Figur schmerzt, dann nur um die Aufmerksamkeit des Bewusstseins in eine andere Richtung zu lenken, um seine Operationen zu reizen.

Alles das - ! [...] Er hatte es nicht zu sich gesagt, er hatte es laut gesagt, schloß jäh die Lippen und führte den Satz nur stumm zu Ende: 'Alles das muß entschieden werden!' Er wollte nicht mehr im Einzelnen wissen, was 'alles das' sei; 'alles das' war, was ihn beschäftigt und gequält und manchmal auch beseligt hatte, seit er seinen 'Urlaub' genommen, und in Fesseln gelegt wie einen Träumenden, in dem alles möglich ist bis auf das einen, aufzustehn und sich zu bewegen; alles das führte auf Unmöglichkeiten, vom ersten Tag bis zu den letzten Minuten dieses Nachhausewegs! (MoE, S.653)

Sinn ist die andere Seite des Leids, die zum Möglichkeitsdenken ermöglicht. Zur weiteren Verdeutlichung: Die Figuren leben in der Differenz von *Schmerz* und *Sinn*, in der Differenz von Distanz und Reintegration in die Welt. Auch das Motiv der Gewalt oder der Liebe in der Selbst- und Fremdbeobachtung ist Bewegung zur Übereinstimmung mit der Welt, ist Annäherung zur Welt.

Im Roman erscheinen die Figuren marionettenhaft, wenn man sie von außen beobachtet, weil sie nicht nur in der Unterscheidung von Identität und Nicht-Identität oszillieren, bzw. weil sie in einer diskontinuierlichen Relation mit dem Geschehen stehen, das sich in ihrer Umwelt abläuft. Dieser Realitätsverlust wird dadurch verstärkt, dass der Roman

kausalbedingte Erklärungen durch Fragen der Motivationen ersetzt.⁴⁰⁰ Das Erleben der Figuren wird völlig von inneren Motiven gesteuert, die später zurückgenommen werden, sodass sie den Anschein von Unmöglichkeit geben. Das Schwanken in der Unterscheidung von Identität und Nicht-Identität zeigt sich besonders in der wechselnden Übernahme der Figur in den Positionen von Beobachter und Beobachtetem. Das Kreuzen der Rollen erfolgt auf dem Wege der Lüge. Die Lüge führt die Figuren zum Leben im Modus des 'als ob' in der spezifischen Form der Verfügbarmachung des Lebens durch die Irrealität und in der Wahrheit der Entscheidung auf der Beobachter-Bühne, wo sie Beobachter werden, die beobachtet werden in einer rückhaltloser Apotheose des eigenen Bewusstseins. Ihre Wahrheit liegt innerhalb ihrer Vorstellung bzw. Verstellung, dass sie auf der Bühne spielen, oder dass sie etwas erzählen. Damit erreichen sie nicht den Schmerzpunkt der Nichterfüllung von Wünschen, weil sie ihre Manifestationen selbst aufheben.⁴⁰¹

Es hieße also ungefähr soviel wie schweigen, wo man nichts zu sagen hat; nur das Nötige tun, wo man nichts Besonderes zu bestellen hat; und was das Wichtigste ist, gefühllos bleiben, wo man nicht das unbeschreibliche Gefühl hat, die Arme auszubreiten und von einer Welle der Schöpfung gehoben zu werden! Man wird bemerken, dass damit der größere Teil unseres seelischen Lebens aufhören müsste, aber das wäre ja vielleicht auch *kein so schmerzlicher Schaden*. (m.H.) [...] Es würde dann allerdings nicht viel Gutes geschehn, aber einiges Besseres; es würde kein Talent übrig bleiben, sondern nur das Genie; es würden aus dem Bild des Lebens die faden Abzugbilder verschwinden, die aus der blassen Ähnlichkeit entstehen, welche die Handlungen mit den Tugenden haben, und an ihre Stelle deren berauschendes Einssein in der Heiligkeit treten. (MoE, 245f.)

Konkreter ausformuliert bedeutet das, dass die Identität der Figuren einmal der Fremdreferenz dient, ein anderes Mal der Selbstreferenz. Aber die

⁴⁰⁰ Vgl. Glander, Kordula: 'Die Straßenwände wanken wie Kulissen.' Erzählte Wirklichkeit in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Musils anders*. S.211- 227, hier 212.

⁴⁰¹ „Kurz bevor der Schmerz tatsächlich einsetzte, wurde er schon gedacht, an der späteren Schmerzstelle.“ Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Hier zit. in: Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*, S.64, Anm. 99.

Unmöglichkeit der Figuren individuell und sozial als Einheit zu leben, ist nur eine episodische Unmöglichkeit. Das ist der Inhalt bzw. der Stoff der Romans, nämlich wie die Bewusstseinsvorgänge zum Machtinstrument werden, das in der Zersetzung der 'Anmaßung' der Dingwelt die gelungene Herrschaft der Reflexion über das Materielle besiegelt, nämlich die Befreiung von den „erstarren gelassene(n) Gleichnisse(n)“, auf die sich das Leben stützt. (MoE, S.574) Der Begriff der Freiheit als Manifestationsform der Figur ist der Antipode der Erstarrung. Sowohl aus der Perspektive des Erzählers als auch aus der Perspektive der Figur selbst bzw. aus den Perspektiven anderer Figuren werden Bewusstseinskonstruktionen und -dekonstruktionen nach der Differenz zwischen „tiefste[m] Zwang und höchste[r] Freiheit“ (MoE, S.1421) beobachtet. Der Ausweg aus der Differenz ist nach Musil der Weg des gerechten Lebens, in dem wir zurechnungsfähig werden, um die „Kräfte [...], (die) in uns und um uns abhängen“ (MoE, S.1696) beeinflussen zu können. So endet das Werk mit einem unendlich verzögerten⁴⁰² Versprechen, mit einem testamentarischen Versprechen⁴⁰³, das seine Struktur leitet, denn ihm fehlt der Schluss, der Punkt:

Das versprochene Wort verliert seinen Eigensinn und gewinnt Nachbarsinn. (...) Die Nacht schließt alle Widersprüche in ihre schimmernden Mutterarme, und an ihrer Brust ist kein Wort falsch und keins wahr, sondern jedes ist die unvergleichliche Geburt des Geistes aus dem Dunkel, die der Mensch in einem neuen Gedanken erfährt. So hat jeder Vorgang in Mondnächten die Natur des Gesteigerten. Er hat die Freigebigkeit und Entäußerung. Jede Mitteilung ist eine neidlose Teilung. Jedes Geben ein Empfangen. (MoE, S.1084)

⁴⁰² „Kunst (hat) offenbar eine Aufgabe der Verzögerung und Reflexivierung (...) in der bildenden Kunst ein längeres Sichaufhalten beim selben Objekt (was im Alltagsleben ganz ungewöhnlich wäre) und in der Textkunst, vor allem in der Lyrik, eine Verzögerung des Lesens.“ Luhmann, Niklas: *Kunst der Gesellschaft*, S.27.

⁴⁰³ „Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch.“ Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S.120.

Mehr noch: Das Werk bewirkt beim Leser eine Reflexivität bzw. eine Verlängerung des Lesens und des Verstehens⁴⁰⁴, die eine Möglichkeit von memorieller Konsistenzprüfung des eigenen Lebens bildet:

Immer wieder war die große Probe das Meer [...] Es waren keine Gegner mehr da, man war allein hier oben; der Abstoß [...] welchen ein phantasievoller Mensch dadurch empfängt, daß er sich vom Alltag losreißt, war verbraucht [...] Das Meer war wie eine unerbittliche Geliebte und Nebenbuhlerin; jede Minute war eine vernichtende Gewissensforderung. Vor dieser Weite, die jeden Widerstand einzog, fürchteten sie, ohnmächtig zusammenzubrechen. Dieses ungeheuer Gedehte war - ein wenig langweilig [...] Diese Verantwortlichkeit für jede kleinste Bewegung war [...] etwas leer [...]. (MoE, S.1456)

Der Roman enthält zahlreiche Topographien der Zurückhaltung, des Verstecks und des distanzierten Geschehens, wie der Garten, das Zimmer, das Fenster, die Bühne. Diese Verortung der Figuren parodiert ihre gesellschaftliche Umwelt bzw. ihr Leben, zumal diese Parodie durch das Motiv des *ironischen Lachens* verstärkt wird, das die Differenz vom Tragischen (Erschrecken) und Komischen (Lachen) ausdrückt: Die Menge der am Protest Beteiligten löst sich an den Rändern, um

in die Kulisse zu verschwinden (...); es wäre unsinnig gewesen, ohne Zuschauer weiter zu drohen, und auf eine Weise, die ihnen ganz natürlich vorkam, verschwand im selben Augenblick die Erregung aus ihrem Gesicht, ja es gab nicht wenige, die lachten und sich fröhlich zeigten, wie auf einem Ausflug. Und auch Ulrich, der das beobachtete, lachte, aber die, welche nachkamen, meinten, das sei der lachende Graf, und ihr Zorn steigerte sich furchtbar, und Ulrich lachte nun erst gar über das ganze Gesicht. (MoE, S.631)

Dieses ironische Lachen Ulrichs in der *Figur* des Grafen bestätigt Luhmanns Postulat über das Verhältnis von Kunst und Leben: „Da das Kunstwerk existiert und real überzeugend [...] erlebt werden kann, kann etwas mit der Welt nicht stimmen. Mit der Welt! – und gerade nicht mit der Kunst, die ihre eigenen Möglichkeiten ja ersichtlich beherrscht.“⁴⁰⁵ Durch

⁴⁰⁴ Die unnötige Breite des Romans sei eine Funktion des Verständnisses. (vgl. MoE, S.1939)

⁴⁰⁵ Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Reproduktion der Kunst, S.385.

das zur Beobachtung gebrachte Lachen wird das Moment einer Pauschalabweisung der Umwelt und ihrer Kultur als System ausgedrückt, zumal die Enthobenheit der Figur in der irrealen Präsenz inszeniert wird. Aber dieses Lachen ist nicht mit Komik zu verbinden, sondern Reflexion in der Form der Kommunikation.

III. Ausblick

Am Ende der Arbeit lässt sich feststellen, dass auf Musils Roman das systemtheoretische Postulat, Literatur als *Vollzug von Gesellschaft* zu verstehen, völlig zutrifft. Das wird durch die Problematik Musils „wie soll man leben“ explizit ausgedrückt. Dabei erscheint es notwendig, auf den Begriff der Funktion zurückzugreifen. Die Funktion der Literatur ist die Wirklichkeit aus einer anderen Perspektive derselben Wirklichkeit zu lesen bzw. dem Leser eine Vergleichsdirektive, einen Richtungssinn zu geben, das narrative Geschehen in die Lebenspraxis zu überführen. Funktion der Literatur ist im Rahmen der Systemtheorie, die Welt mit einer anderen Version der vertrauten Realität zu konfrontieren und so die Kontingenz der normalen Weltsicht zu thematisieren.⁴⁰⁶ Ulrich formuliert pointiert: Das literarische Werk ist „das ungeschriebene Gedicht seines Daseins, (das) dem Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen (tritt).“ (MoE, S.251)

So besehen, ist Literatur eine Form der Kommunikation, das heißt „eine Form der Teilung des Kommunikationsraums.“⁴⁰⁷ Literatur setzt als Kommunikation einen Schnitt in die Welt, wie auch die folgende Passage im Roman bezeugt:

Jedes große Buch atmet diesen Geist aus, der die Schicksale einzelner Personen liebt, weil sie sich mit den Formen nicht vertragen, die ihnen die Gesamtheit aufnötigen will. Es führt zu Entscheidungen, die sich nicht entscheiden lassen; man kann nur ihr Leben wiedergeben. [...] Vollends ein Gedicht mit seinem Geheimnis schneidet ja den Sinn der Welt, wie er an tausenden alltäglichen Worten hängt, mitten durch und macht ihn zu einem davonfliegenden Ballon. (MoE, S.367)

⁴⁰⁶ Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, S.381f.

⁴⁰⁷ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.350.

Daran anknüpfend kann man mit Luhmann den Roman als „Kompaktkommunikation“⁴⁰⁸ als doppelte Markierung bzw. Signifikanz von Wort und Schrift definieren: „Die erste und zwar absolute Gleichzeitigkeit (von Wort und Schrift) lag darin, dass das Sprachorgan selbst schreibt, um zu sprechen. Nur der Buchstabe spricht, oder besser: Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprung eines, und keines ohne das andere möglich.“⁴⁰⁹ Die Kompaktform der literarischen Kommunikation steht im Gegensatz zu der Alltagskommunikation. Clarisse bringt das auf den Punkt: „Sie wusste, was sie meinte, aber in der gewöhnlichen Sprache, wo die Wörter nicht definiert sind, kann sich kein Mensch eindeutig ausdrücken.“ (MoE, S.856) In diesem Sinne ist Literatur Kommunikation und Widerstand von Kommunikation zugleich. Diesen Zweck erfüllen die zahlreichen kühnen Metaphern des Romans, wobei konventionelle Sprachnormen gebrochen werden. Literatur ent-ereignet somit Kommunikation und wird zum Schweigen verurteilt.⁴¹⁰ Der dritte Teil des zweiten Buches endet mit einem Kapitel, dessen Titel ist: „Ein großes Ereignis ist im Entstehen. Aber man hat es nicht bemerkt“.

Das impliziert weiter, dass der Leser in die Position des Beobachters tritt. Er ist bei Musil der Passant, dem die Geschwister bei ihren Gartengesprächen in einem „Halbversteck“ (MoE, S.1315) lauern. Die Gespräche im Garten wenden sich an den Passanten: „‘Möchtest du nicht einen anhalten und mit ihm ein Gespräch beginnen?’ versuchte sie ihn.“ Ulrich darauf: „Was dächte er wohl bei unserem Anruf, nachdem er seinen

⁴⁰⁸ Ebd., S.90.

⁴⁰⁹ Ebd., S.61.

⁴¹⁰ Nach Lessing ist Literatur Kommunikation, die der Sprache als Medium bedarf und noch die paradoxe Geste des Verstummens so inszeniert, dass man Mitteilung und Information an ihr unterscheiden kann, als beredtes Schweigen verstanden werden muss, das darüber informiert dass es nicht sagen kann, was es will. G.E. Lessing: *Sämtliche Schriften*, Bd. 10, 3. Aufl., Berlin: de Gruyter 1968, S.190.

Schritt unwillkürlich verlangsamt hat und ehe er ihn scheu verdoppelt?“ (MoE, S.1406) Wohlgermerkt: Die Aporie Ulrichs äußert die Situation des Lesers als Beobachter, der das Werk zu *verstehen* versucht: „Alles, was gesagt wird, wird von einem Beobachter gesagt. Der Beobachter spricht durch seine Äußerung zu einem anderen Beobachter, der er selbst sein könnte; alles, was den einen Beobachter kennzeichnet, kennzeichnet auch den anderen.“⁴¹¹ Das Lesen als Verstehen wird illustrativ in der folgenden Passage beschrieben:

Das Verstehen macht einem unstillbaren Staunen Platz, und das geringste Erlebnis – dieses Fähnchen Gras oder die sanften Laute, wenn deine Lippen da drüben ein Wort aussprechen – wird unvergleichbar, welteinsam, hat eine unergründliche Selbstischkeit und strömt eine tiefe Betäubung aus [...]! (MoE, S.1090)

Das Halbversteck der Figuren lässt sich systemtheoretisch wie folgt lesen: Das Verstehen eines Werkes bezieht auch das ein, was das Werk zwar nicht erzählt, aber mitmeint. Das Mitgemeinte bildet den Kontext des Werkes. Anders gewendet: Werke bekommen ihre Bedeutung nicht durch eine Identifikation mit ihren Kontexten, sondern umgekehrt durch Negation des im umwelthaften, kontingenten Kontext des je Gemeinten bzw. durch ihre Differenz zu ihrem Kontext. Ihre Bedeutung findet in ihrer kontextdifferenziellen Kommunikation statt.

Übersetzt man das auf den Roman, lässt sich der bevorstehende Krieg als die Negativseite des Romans feststellen. Der Roman steht in einem konkreten Spannungsverhältnis zur sozialen Umwelt des Krieges.⁴¹² Der Krieg wird dissoziativ in den Roman eingeführt und erscheint als eine re-entry Figur, während er als ein verwirrender und schockierender Widerhall

⁴¹¹Humberto R. Maturana: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit: Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, S.34.

⁴¹² Vgl. Berg, Henk de/Prangel, Matthias (Hg.): *Kommunikation und Differenz*, S.19.

von Informationen empfunden wird, der die Figuren zum pathologischen Verhalten und zum Identitätszerfall führt.

Verdeutlicht wird das bei Diotima. Für sie figuriert in der Person des Generals „ein Angsttraum“, der „von unbegreiflichen helfenden Kräften gelenkt, [...] überall auftauchte, wohin sie sich wandte.“ (MoE, S.585) Das, was Diotima in der Person des Generals fürchtet, ist der Krieg. General Stumm erscheint bei der pazifistischen Parallelaktion als der vom Kriegsministerium Entsandte und als solche ruft er bei Diotima eine grundlose Angst aus:

Diesmal war das lediglich Nervöse des Vorgangs, dem kein Inhalt entsprach, noch deutlicher; dieser dicke Offizier trieb ihr die Tränen aus den Augen wie eine Zwiebel, ohne dass ein vernünftiges Gefühl mitsprach. Mit Recht wurde sie davon beunruhigt: eine ahnungsvolle Angst sagte ihr, dass irgendein unsichtbarer Wolf um ihre Hürden schleiche und dass es hoch an der Zeit sei, ihn durch die Macht der Ideen zu bannen. (MoE, S.268)

Der Roman teilt uns pathologische Symptome und Ängste bei den Figuren mit, aber seine Information, die Information des Krieges wirkt auf unheimliche Weise in die Figuren hinein, sie schwebt gewissermaßen gespenstisch im Werk. Er ist der mitfungierende appräsenzierte Horizont. Die Geschichte des Krieges wird in den Ereignissen des Romans vergessen und zugleich bildet sie die Geschichte einer Epoche aus. Musil formuliert explizit die Bedeutung seines Romans: „Immanente Schilderung der Zeit, die zur Katastrophe geführt hat, muss den eigentlichen Körper der Erzählung bilden, den Zusammenhang, auf den sie sich immer zurückziehen kann, ebenso wohl wie den Gedanken, der bei allem mitzudenken ist.“ (MoE, S.1375)

Das Werk versucht nicht die vorhandene Welt zu substituieren durch eine fiktive Welt, sondern diese eine Welt zu ent-setzen, zu erschüttern, ihre

Kulissen zu entlarven⁴¹³, indem es die Welt zum Rahmen macht, bzw. indem verschiedene Beobachter (die Figuren, der Erzähler, der Leser) Dasselbe verschieden beobachten, aber alle zusammen befinden sich im unmarked space der unerwähnten Seite aller Unterscheidungen.

“Die Konstruktion des Anfangs durch ‘Triff eine Unterscheidung’ muss im Nachhinein, am Ende (am Anfang) substituiert werden durch: ‘Sei ein Beobachter!’“⁴¹⁴, weil man nicht durchschauen kann.

⁴¹³ Vgl. Waldenfels, Bernhard: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.176.

⁴¹⁴ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*, S.116.

IV. LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, 2 Bände, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

--: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.

--: *Essays und Reden. Kritik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.

--: *Tagebücher*, 2 Bände, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.

Alt, Peter-André: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns 'Der Zauberberg' und Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 1985.

Arlt, Herbert/Diersch, Manfred: *Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer SchriftstellerInnen im 20. Jahrhundert*, Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur: Bd./Vol. 1442, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1994.

- Arntzen, Helmut: Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, in: *Romane des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.237-251.
- : Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Wien: WUV 2002, S.27-45.
- / Assmann, Jan: Exkurs: Archäologie der literarischen Kommunikation, in: Pelchivanos, Miltos/Rieger, Stefan u.a. (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: J. B. Metzler/Carl Ernst Poeschel 1995.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1997.
- Bachelard, Gaston: Die Poetik des Raumes, in: Luhmann, Niklas / Friedrich D. Bunsen / Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld: Cordula Haux 1990, S.70-79.
- Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg. von Kowalski, Erward Wegner, Michael, übers. von Dewey, Michael, Frankfurt a.M.: Fischer 1989.
- : *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Baecker, Dirk: *Probleme der Form*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- : *Wozu Systeme?*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2002.
- : (Hg.): *Niklas Luhmann. Einführung in die Systemtheorie*, 2. Aufl., Heidelberg: Carl-Auer 2004.
- : *Niklas Luhmann. Einführung in die Systemtheorie*, 2. Aufl., Heidelberg: Carl-Auer Verlag 2004.

- Balazs, Bela: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a .M.: Suhrkamp: 2001.
- Bateson, Gregory: *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*. Aus dem Amerikanischen von Hans Günter Holl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Bauer, Sibylle/Drevertmann, Ingrid: *Studien zu Robert Musil*, Köln: Böhlau Verlag 1966.
- Baumann, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995.
- Bausinger, Wilhelm: *Studien zu einer historisch – kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman ‘Der Mann ohne Eigenschaften’*, Hamburg: Rowohlt 1964.
- Baxmann, Inge: Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre, in: *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.360-373.
- Becker, Frank / Becker, Elke-Reinhardt: *Systemtheorie. Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2001.
- Becker, Sabina: Von der ‘Trunkensucht am Tatsächlichen’: Robert Musil und menschliche Moderne, in: *Musil-Forum*, Bd. 29, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2007, S.140-160.
- Berg, Henk de / Prangel, Matthias (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen / Basel: Francke 1999.
- : *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.

- Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*, Salzburg: Residenz 1976.
- Biebuyck, Benjamin: Ein inniges Ineinander von Bildern. Versuch einer Valenzumschreibung von Verbalmetaphorik und indirektem Vergleich im ersten Buch von Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften', in: Martens, Gunther / Ruthner, Clemens / De Vos, Jaak (Hg.): *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen Diskursen*, Bd. 11, Bern: Peter Lang 2005, S.171-210.
- Berger, Ingrid: *Musil mit Luhmann. Kontingenz – Roman – System*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004.
- Berger, L. Peter: Das Problem der mannigfaltigen Wirklichkeiten: Alfred Schütz und Robert Musil, in: Grathoff, Richard / Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Sozialität und Intersubjektivität. Phänomenologische Perspektiven der Sozialwissenschaften im Umkreis von Aron Gurwitsch und Alfred Schütz*, München: Wilhelm Fink Verlag 1983.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Poetik und Hermeneutik, Jauß, Hans-Robert (Hg.): Bd. 1: *Nachahmung und Illusion*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink Verlag 1969, S.9-27.
- : *Ein mögliches Selbstverständnis*, Stuttgart: Philipp Reclam 1997.
- Boenicke, Rosemarie: Ritualisierung als Erkenntnisform. Repräsentative Symbolisierung und die Lernprozesse des Leibs, in: Hilmes, Carola / Mathy, Dietrich (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.184-195.
- Bohn, Ralf: *Transversale Inversion. Symptomatologie und Genealogie des Denkens in der Philosophie Robert Musils*, Würzburg: Königshausen / Neumann 1988.

- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- : *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, 2. Auf., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Bouveresse, Jacques: Genauigkeit und Leidenschaft: Das Problem des Essayismus im Werk von Musil, in: *Musil - Forum*, Bd. 29, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2007, S.1-56.
- Brackert, H. / Stückrath, J. (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.
- Brandes, Peter / Krug, Manuela (Hg.): *Übergänge. Lektüren zur Ästhetik der Transgression*, Bd. 3, Hamburg / Münster / London: LIT Verlag 2003.
- Breuer, Constanze: Das Nervenmotiv in den frühen Heften Robert Musils, in: *Musil - Forum*, Bd. 28, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2005, S.6-25.
- Broch, Hermann: *Die Schlafwandler*, Frankfurt: Suhrkamp 1987.
- Brokoph, Gudrun / Mauch (Hg.): *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Tübingen: Francke Verlag 1992.
- Brown, G. Spencer: *Gesetze der Form*, Lübeck: Bohmeier Verlag 1997.
- Brüggemann, Heinz: *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Bubner, Rüdiger: *Handlung, Sprache und Vernunft. Grundbegriffe praktischer Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Burkart, Günter: Niklas Luhmann: Ein Theoretiker der Kultur?, in: Burkart, Günter / Runkel, Gunter (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S.11-39.

- Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*, 1. Aufl., Frankfurt a.M.. Suhrkamp 1992.
- : *Das Verschwinden des Subjekts*. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, 2. Aufl., Frankfurt a.M.. Suhrkamp 1998.
- Cellbrot, Hartmut: *Die Bewegung des Sinnes. Zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl*, München: Wilhelm Fink Verlag 1988.
- Corino, Karl: *Robert Musil – Thomas Mann. Ein Dialog*, Pfullingen: Günther Neske Verlag 1971.
- Daiber, Jürgen: Individualpsychologische Diagnose und literarische Therapie: Zum Symptom der Schreibhemmung bei Robert Musil, in: *Musil - Forum*, Bd. 27, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S.210-286.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Detlef, Horster: *Niklas Luhmann*. Stuttgart: C. H. Beck 1997.
- Detlef, Kremer: *Literaturwissenschaft als Medientheorie*, Münster: Aschendorff Verlag 2004.
- Dieter, Kuhn: *Analogie und Variation*. Zur Analyse von Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften', Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag 1965.
- Dinklage, Karl (Hg.): *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung*, Wien: Rowohlt 1960.
- Drügh, J. Heinz: Im Textlabor. Der deskriptive Dialog mit dem Bildmedium in Robert Musils Fliegenpapier, in: *Musil - Forum*, Bd. 27, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S.167-188.

- Düsing, Wolfgang: *Erinnerung und Identität*. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer, München: Wilhelm Fink Verlag 1982.
- Ebeling, Hans: *Das Subjekt in der Moderne*. Rekonstruktion der Philosophie im Zeitalter der Zerstörung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.
- Eibl, Karl: *Robert Musil. Die Frauen*. Text, Materialien, Kommentar, München / Wien: Carl Hanser Verlag 1978.
- : *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt / Leipzig: Insel Verlag 1995.
- Eickelpasch, Rolf/Nassehi, Armin (Hg.): *Utopie und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Erhart, Claus: *Der ästhetische Mensch bei Robert Musil*. Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral, Innsbruck: 1991.
- Erll, Astrid / Gymnich, Marion / Ansgar Nünning, Ansgar: Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität, in: *Literatur – Erinnerung – Identität*, Theoriekonzeptionen und Fallstudien, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S.III-IX.
- /Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, unter Mitarbeit von Hanne Birk und Birgit Neumann, Berlin: Walter de Gruyter 2005.
- Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Fanta, Walter: Schreibexerzitien eines Ingenieurs – Dichters. Der Ingenieur und der Dichter, in: *Musil-Forum*, Bd. 28, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2005, S.25-56.

- : Die Spur der Clarisse in Musils Nachlass, in: *Musil-Forum*, Bd. 27, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S.242-286.
- : Die Zuflucht des Zeitalters, in: *Musil - Forum*, Bd. 29, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2007, S.78-124.
- Fetz, Reto–Luzius / Hagenbüchle, Roland / Schulz, Peter (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Bd. 2, Berlin: Walter de Gruyter und Co 1998.
- Foerster, Heinz von: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg 1985.
- Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hg.): *Systemtheorie der Literatur*, München: Fink 1996.
- Forderer, Christof: *Ich – Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung / Carl Ernst Poeschel 1999.
- Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zeiterfahrung und Personalität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Frank, Gustav: Musil contra Balazs. Ansichten einer ‘visuellen Kultur’ um 1925, in: *Musil - Forum*, Bd. 28, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2005, S.105-152.
- Frank, Manfred: *Die Unhintergebarkeit von Individualität*. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlass ihrer ‘postmodernen’ Toterklärung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, 3.überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1988.

- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, in:
Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud u.a., Bd. 6, Frankfurt a.M.:
 Fischer Taschenbuch 1961.
- Frisé, Adolf: *Plädoyer für Robert Musil*, Hamburg: Rowohlt 1987.
- Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht*. Systemtheoretische Essays I. Fuchs,
 Christin Marie von (Hg.), Bielefeld: transcript Verlag 2004.
- : *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und
 Imagination gesellschaftlicher Einheit*, Frankfurt am Main:
 Suhrkamp 1992.
- : *Die Umschrift*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Gies, Annette: *Musils Konzeption des 'Sentimentalen Denkens' – 'Der
 Mann ohne Eigenschaften als literarische Erkenntnistheorie'*,
 Würzburg: Königshausen / Neumann 2003.
- Giesen, Bernhard. *Die Entdinglichung des Sozialen. Eine
 evolutionstheoretische Perspektive auf die Postmoderne*, Frankfurt
 a.M.: Suhrkamp 1991.
- Glander, Kordula: *Das Gespenstische des Geschehens. Mittel
 erzähltheoretischer Desillusionierung in Robert Musils Roman 'Der
 Mann ohne Eigenschaften'*, Tübingen: Magisterarbeit 1991.
- : 'Die Straßenwände wanken wie Kulissen.' Erzählte Wirklichkeit in
 Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Musils
 anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen Diskursen*, Bd. 11,
 Bern: Peter Lang 2005, S.211- 227.
- Goltschnigg, Dietmar: Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, in:
Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts, hg. von Paul Michael
 Lützeler, Darmstadt: Athenäum 1983.
- Grimm, Sieglinde / Hüller, Knut: Schönes Wetter oder was? Robert Musils
 Kritik an 'moderner Wissenschaft', in: *Musil - Forum*, Bd. 28, hg.

- von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2005, S.57-83.
- Gripp-Hagelstange, Helga (Hg.): *Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung*, München: Wilhelm Fink 1995.
- : *Niklas Luhmanns Denken. Interdisziplinäre Einflüsse und Wirkungen*, Konstanz: UVK Universitätsverlag 2000.
- Gumtau, Helmut: *Robert Musil*. Berlin: Otto H. Hess Verlag 1967.
- Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der 'Membran'*, Würzburg: Königshausen / Neumann 2000.
- Haas, Alois-Maris: Das mystische Paradox, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchse, Bd. 21, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S.273-294.
- Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse. Theorie 2*, hg. von Hans Blumenberg u.a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.
- Hahn, Alois: Kontingenz und Kommunikation, in: Graevenitz, Gerhart / Marquard, Odo (Hg.): *Kontingenz*, München: Fink 1998, S.493-521.
- : Sinn und Sinnlosigkeit, in: Haferkamp, Hans / Schmid, Michael (Hg.): *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt a.M.: 1987, S.155-164.
- Hajduk, Stefan: *Die Figur des Erhabenen. Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*, Würzburg: Königshausen / Neumann Verlag 2000.
- Harth, Dietrich / Gebhardt: *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden*, Stuttgart: J. B. Metzler / Carl Poeschel 1982.

- Hegel, Friedrich - Wilhelm: *Phänomenologie des Geistes*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 199.
- : *Der Satz vom Grund*, Stuttgart: Neske 1997.
- Henninger, Peter: *Der Buchstabe und der Geist. Unbewusste Determinierung im Schreiben Robert Musils*, hg. von Bernd Urban und Wolfram Mauser, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1980.
- Heyd, Dieter: *Musil - Lektüre : der Text, das Unbewusste. Psychosemiotische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd./Vol. 368, Frankfurt a.M.: Peter D. Lang 1980.
- Hesse, Heidrun: *Ordnung und Kontingenz*, Freiburg / München: Karl Alber Verlag 1999.
- Hitzler, Frank: Der banale Proteus. Eine „postmoderne“ Metapher?, in: Kuzmics, H. / Mörth, I. (Hg.): *Der unendliche Prozess der Zivilisation. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Norbert Elias*, Frankfurt a.M. / New York: Campus Verlag, 1991.
- Hondrich, Karl-Otto: Begrenzte Unbestimmtheit als soziales Organisationsprinzip, in: Bubner, Rüdiger / Cramer, Konrad / Wiehl, Reiner (Hg.): *Kontingenz*, Neue Hefte für Philosophie, Heft 24/25, Göttingen: Vandenhoeck / Ruprecht 1985, S.59-78.
- Hofmann, Michael: Musil und Lyotard: Der Mann ohne Eigenschaften und die Postmoderne, *Musil - Forum*, Bd. 27, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S.150-166.

- Honold, Alexander: *Die Stadt und der Krieg. Raum - und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, München: Wilhelm Fink 1995.
- Hoppler, Rudolf: *Robert Musils Novelle 'Die Amsel'. Die Wiederentdeckung des Paradiesvogels*, Zürich: Doktorarbeit 1980.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972.
- : *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Jäger, Georg: Systemtheorie und Literatur. Teil I. Der Systembegriff der Empirischen Literaturwissenschaft, in: Frühwald, Wolfgang / Langewische, Alberto - Martino (Hg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 19, Heft 1, Tübingen: Max Niemeyer 1994, S.95-125.
- Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2004.
- /Scheffer, Bernd (Hg.): *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation: Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie*, unter Mitarbeit von Nina Ort, Tübingen: Niemeyer 1999.
- Jauß, Hans-Robert: *Studien zum Epochenwandel*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Kaiser, Ernst / Wilkins, Eithne: *Robert Musil. Eine Einführung in das Werk*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1962.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.

- Karthaus, Ulrich: *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1965.
- Kleine, Sabine: *Zur Ästhetik des Hässlichen. Von Sade bis Pasolini*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag 1998.
- Kleinschmidt, Erich: Literatur als Experiment. Poetologische Konstellationen der 'klassischen Moderne' in Deutschland, in: *Musil - Forum*, Bd. 27, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S.167-180.
- Klippenstein, Dalia: Der Pierrot und der Harkelin in Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften', in: *Musil - Forum*, Bd. 28, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2005, S.84-104.
- Kobrin, Nancy: Die psychoanalytische Übertragung als historisches Symptom. Freud und seine *fueros*, in: *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.94-106.
- Konopla, Melitta: *Akteure und Systeme. Ein Vergleich der Beiträge handlungs – und systemtheoretischer Fragestellungen unter besonderer Berücksichtigung der Luhmannschen und der post-Luhmannschen Systemtheorie*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999.
- : *Das psychische System in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996.
- Krause, Detlef: *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann mit 25 Abbildungen und über 400 Stichworten*, Stuttgart: Ferdinand Enke 1996.
- Krawietz, Werner / Welker, Michael: *Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen zu Luhmanns Hauptwerk*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

- Kremer, Detlef: *Literaturwissenschaft als Medientheorie*, Münster: Aschendorff Verlag 2004.
- Krüger, Hans-Peter (Hg.): *Objekt- und Selbsterkenntnis. Zum Wandel im Verständnis moderner Wissenschaften*, Berlin: Akademie Verlag 1991.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, 4. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck / Ruprecht 1997.
- Makropoulos, Michael: Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts, in: Graevenitz, Gerhart / Marquard, Odo (Hg.): *Kontingenz*, München: Fink 1998, S.55-79.
- Lachmann, Renate: Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen, in: Graevenitz, Gerhart / Marquard, Odo (Hg.): *Kontingenz*, München: Fink 1998, S.403-432.
- : 'Doppelgängerei', in: Individualität, hg. von Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München: Fink 1988, S.421-439.
- Landwehr, Jürgen: Fiktion und Nichtfiktion. Zum zweifelhaften Ort der Literatur zwischen Lüge, Schein und Wahrheit, in: Brackert H. / Stückrath J. (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S.491-504.
- Lange, Wolfgang: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Leitgeb, Christoph: Schwirren statt Schweben: Der ironische Tod österreichischer Fliegen, in: Martens, Gunther / Ruthner, Clemens/De Vos, Jaak (Hg.): *Musil anders, Neue Erkundungen eines Autors zwischen Diskursen*, Bd. 11, Bern: Peter Lang 2005, S.111-136.
- Levi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- : *Soziologische Aufklärung*, Bd. 1, Opladen: Westdeutscher Verlag 1972.
- : *Soziologische Aufklärung*, Bd. 2, Opladen: Westdeutscher Verlag 1975.
- : *Soziologische Aufklärung*, Bd. 3, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981.
- : *Soziologische Aufklärung*, Bd. 4, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.
- : *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.
- : *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.
- : *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- : *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, 2. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen, 1988.
- : *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- : *Beobachtungen der Moderne*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.
- : Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Kimmich, Dorothee u.a. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Philipp Reclam 1996.
- /Fuchs, Peter: *Reden und Schweigen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- : *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- : *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

- : *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, 3 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- : *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- : Knappheit, Geld und die bürgerliche Gesellschaft, in: *Jahrbuch für Sozialwissenschaft* 23, 1972, S.186-210.
- : Weltkunst, in: ders./ Friedrich D. Bunsen / Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld: Cordula Haux 1990, S. 7-45.
- : Die Paradoxie der Form, in: Baecker (Hg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S.197-212.
- : *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1994.
- : *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern: Benteli 1994.
- : *Soziologie des Risikos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1991.
- /Schorr, Karl-Eberhard: *Zwischen Absicht und Person. Fragen an die Pädagogik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- : Die Autopoiesis des Bewusstseins, in: Hahn, A. / Knapp, V. (Hg.): *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S.25-94.
- : Soziologie der Moral, in: Ders. / Pfürtnner, Stephan H. (Hg.): *Theorietechnik und Moral*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- : *Funktion der Religion*, Frankfurt a.M.. Suhrkamp 1996.
- : Sthenographie und Euryalistik, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.58-82.

- : *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, 2. erw. Aufl., Stuttgart: Ferdinand Enke 1973.
- : *Organisation und Entscheidung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 2000.
- : Die Liquidierung des Subjekts durch seine Allgegenwart, in: Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts*. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, 2. Aufl., Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2007.
- : *Zweckbegriff und Systemrationalität. Über die Funktion von Zwecken in sozialen Systemen*, 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- : Sinn, Selbstreferenz und soziokulturelle Evolution, in: Burkart, Günter/Runkel, Gunter (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S.241-289.
- : *Paradigm lost: Über die ethische Reflexion der Moral*. Rede anlässlich der Verleihung des Hegel-Preises, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- : *Die Religion der Gesellschaft*, hg. von Andre Kieserling, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- : *Archimedes und wir*, Berlin: Merve Verlag 1987.
- : Das Medium der Kunst, in: *Delfin*, Bd. 7, 1986, S.6-15.
- : Sinn als Grundbegriff der Soziologie, in: Habermas, Jürgen / Luhmann, Niklas: *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S.25-100.
- Luserke, Matthias: *Wirklichkeit und Möglichkeit*. Modaltheoretische Untersuchung zum Werk Robert Musils, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1978.
- : *Robert Musil*, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 1995.

- Man, Paul de: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Maturana, Humberto R.: *Erkennen. Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie, Wiesbaden: Vieweg / Braunschweig, 1982.
- Meier-Ruf, Ursula: *Prozesse der Auflösung*. Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils 'Drei Frauen', Bern: Peter Lang 1992.
- Menges, Martin: *Abstrakte Welt und Eigenschaftslosigkeit*. Eine Interpretation von Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften' unter dem Leitbegriff der Abstraktion, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 1982.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst*. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Meuter, Norbert: *Narrative Identität*. Das Problem der personalen Identität im Anschluss an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995.
- Moser, Manfred: *Schreiben ohne Ende*. Letzte Texte zu Robert Musil, Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft 1991.
- Moser, Sibylle: *Komplexe Konstruktionen: Systemtheorie, Konstruktivismus und empirische Literaturwissenschaft*, mit einem Vorw. von Siegfried J. Schmidt, Wiesbaden : DUV, Dt. Univ.-Verl. 2001.
- Müller, Frank-Wolfgang: *Erfahrung und Experiment: Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin: Akademie-Verlag 1995.
- Müller, Harro: Systemtheorie und Literaturwissenschaft, in: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S.201-217.

- Nassehi, Armin: *Die Zeit der Gesellschaft*. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- /Kneer: *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Eine Einführung, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 1994.
- Neumann Birgit: Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten. in: Erll, Astrid u.a. (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität*. Theoriekonzeptionen und Fallstudien, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003, S.49-77.
- Nowotny, Helga: *Eigenzeit*. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Ort, Claus-Michael: Vom 'Text' zum 'Wissen'. Die literarische Konstruktion soziokulturellen Wissens als Gegenstand einer nicht-reduktiven Sozialgeschichte der Literatur, in: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich (Hg.): *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der 'Theoriedebatte'*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung / Carl Poeschel 1992.
- : Systemtheorie und Literatur. Teil II. Der literarische Text in der Systemtheorie, in: Frühwald, Wolfgang / Langewische, Alberto-Martino (Hg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 20, Heft 1, Tübingen: Max Niemeyer 1995, S.161-178.
- Paul, Jean: Herperus, in: Ders.: *Werke*, hg. von Norbert Miller, Bd. 1, München, 1960.
- Peisl, Antonl / Moler, Armin (Hg.): *Die Zeit*, München: Oldenbourg 1983.
- Pekar, Thomas: *Robert Musil zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 1997.

- Pennisi, Francesca: *Auf der Suche nach Ordnung. Die Entstehungsgeschichte des Ordnungsgedankens bei Robert Musil von den ersten Romanentwürfen bis zum ersten Band von 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Saarbrücken: Werner J. Röhrling Verlag 1990.
- Petersen, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991.
- Pfeiffer, Ludwig: Dimensionen der 'Literatur'. Ein spekulativer Versuch, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich / Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.730-760.
- Pfotenhauer, Helmut / Riedel, Wolfgang / Schneider, Sabine (Hg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg: Königshausen / Neumann 2005.
- Plessner, Helmuth: Der kategorische Konjunktiv, in: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart: Suhrkamp 1982.
- Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Bd. 1, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- : *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Pott, Hans-Georg: *Robert Musil*, München: Wilhelm Fink Verlag 1984.
- Raden, J. Matthias: Die chiffrierte Einheit einer expansiven Welt: Die heimliche 'religiöse Funktion' der Weltgesellschaft in der funktionalen Systemtheorie Luhmanns, in: Welker, Michael (Hg.): *Theologie und funktionale Systemtheorie. Luhmanns Religionssoziologie in theologischer Diskussion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.38-56.

- Rasch, Wolfdietrich: *Über Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Göttingen: Vandenhoeck / Ruprecht 1967.
- : *Die literarische Décadence um 1900*, München: C. B. Beck 1986.
- Reese, Walter / Schäfer, Niklas *Luhmann zur Einführung*, 3. Aufl., Hamburg: Julius Verlag 1999.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001.
- Reis, Gilbert: *Musils Frage nach der Wirklichkeit*, Königsberg: Anton Hain Verlag 1983.
- Rinderknecht, Siegfried: *Denkphantasie und Reflexionsleidenschaft. Musils Formsynthese im Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, hg. von Horst Meixner, Frankfurt a.M.: Rita G. Fischer Verlag 1979.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Roth, Marie-Louise: *Gedanken und Dichtung. Essays zu Robert Musil*, Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei / GmbH Verlag 1987.
- : *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, München: Paul List Verlag 1972.
- Schacter, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek: Rowohlt 2001. S.317.
- Schärer, Hans-Rudolf: *Narzissmus und Utopismus. Eine literaturpsychologische Untersuchung zu Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, München: Wilhelm Fink 1990.
- Scheffer, Peter: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

- Schimank, Uwe / Giegel, Hans-Joachim (Hg.): *Beobachter der Moderne*. Beiträge zu Niklas Luhmanns 'Die Gesellschaft der Gesellschaft', Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 3, Hildesheim: Olms 1971.
- Schmidt, Jochen: *Ohne Eigenschaften*. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1975.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- : *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- : *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Schmitz, Michael: Frauen ohne Eigenschaften. Die Konstruktion von Liebe in Robert Musils Novelle 'Grigia', in: *Musil-Forum*, Bd. 29, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2007, S.57-77.
- Schopenhauer, Artur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Sämtliche Werke: Bd. 3, Frankfurt a.M.: 1991.
- Schramm, Ulf: *Fiktion und Reflexion*. Überlegungen zu Musil und Beckett, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967.
- Schutte, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation*, J. B. Metzler Verlag: Stuttgart 1997.
- Schulte-Sasse, Jochen: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur: Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte, in: *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.429-453.

- Sera, Manfred: *Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann*, hg. von Benno von Wiese, Bonn: H. Bouvier / Co. Verlag 1969.
- Sloterdijk, Peter: Das Andere am Anderen. Zur philosophischen Situation der Alternativbewegungen, in: Kamper, Dietmar / Wulf, Christof (Hg.): *Rückblick auf das Ende der Welt*, München: Klaus Boer 1990, S.94-125.
- Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der 'Gegenwärtigkeit' im Film und in den elektronischen Medien, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.416-428.
- Soeffner, Hans-Georg: Rituale des Antiritualismus – Materialien für Außeralltägliches, in: *Materialität der Kommunikation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S.519-546.
- Sommer, Manfred: *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Stanitzek, Georg: Systemtheorie? Anwenden?, in: Brackert, H. / Stückrath, J. (Hg.) *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S.650-664.
- Starobinski, Jean: Die Ethik des Essays. Ein Gespräch, in: *Neue Rundschau*, 98, 1987, S.5-22.
- Sternes, Laurence: Tristram Shandy und der Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hg. von Paul Geyer und Roland Hagenbüchse, Bd. 21, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S.415-430.

- Sutter, Tilmann: *Systeme und Subjektstrukturen. Zur Konstitutionstheorie des interaktionistischen Konstruktivismus*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung*. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft, München: Wilhelm Fink 1975.
- : *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München: Fink 1997.
- Ternes, Bernd: *Invasive Introspektion. Fragen an Niklas Luhmanns Systemtheorie*, München: Wilhelm Fink 1999, S.104.
- Turk, Horst: *Philosophische Grenzgänge. Zum Cultural Turn in der Literatur*, Würzburg: Königshausen/Neumann 2003.
- Vattimo, Gianni / Welsch, Wolfgang: *Medien – Welten – Wirklichkeiten*, München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- Venturelli, Aldo: *Robert Musil und das Projekt der Moderne*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 1988.
- Vermetten, Audrey: Im Grenzbereich von Literatur und Film: die siebte Kunst in der ästhetischen Reflexion Musils, in: *Musil-Forum*, Bd. 29, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2007, S.125-139.
- Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne: eine problematische Darstellung der deutschsprachlichen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung / Carl Ernst Poeschel 1992.
- Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag 1999.
- Voßkamp, Wilhelm: Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit, in Eggert, Hartmut / Profitlich, Klaus u.a. (Hg.): *Geschichte der Literatur. Formen und Grenzen der*

- Repräsentation der Vergangenheit*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 1990, S.207-223.
- Waldenfels, Bernhard: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Watzlawick, P. / Krieg, P. (Hg.): *Das Auge des Betrachters*, München / Zürich: Carl Auer 1991.
- Weiller, Edith: *Max Weber und die literarische Moderne. Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*, Stuttgart: Metzler/Poeschel Verlag 1994.
- Wellner, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Werner, Ego: *Abschied von der Moral. Eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils*, Freiburg: Herder Universitätsverlag 1992.
- Werner, Graf: *Erfahrungskonstruktion. Eine Interpretation von Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Berlin: Volker Spiess Verlag 1981.
- Westphal, Brigitta: *Musil – Paraphrasen. Eine künstlerische Auseinandersetzung mit Musils 'Mann ohne Eigenschaften'*, Bern: Peter Lang 1995.
- Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, Bielefeld: transcript Verlag 2006.
- Wilfried, Berghahn: *Robert Musil. Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, hg. von Kurt Kusenberg, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1963.
- Willke, Helmut: *Systemtheorie I. Grundlagen. Eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme*, 5. überarb. Aufl., Stuttgart: Lucius Verlag 1996.

- : Differenzierung und Integration in Luhmanns Theorie sozialer Systeme, in: Haferkamp, Hans / Schmid, Michael (Hg.): *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung*. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt a.M.: 1987, S.247-274.
- Willemsen, Robert: *Robert Musil. Vom intellektuellem Eros*, München: R. Piper Verlag 1985.
- Willemsen, Roger: *Das Existenzrecht der Dichtung. Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils*, München: Wilhelm Fink Verlag 1984.
- Wittenbecher, Iris: *Verstehen ohne zu verstehen. Soziologische Systemtheorie und Hermeneutik in vergleichender Differenz*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999.
- Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.
- Zelle, Carsten: Konstellationen der Moderne. Verstummen – Medienwechsel – literarische Phänomenologie, in: *Musil-Forum*, Bd. 27, hg. von Matthias Luserke, Jaqui und Rosmarie Zeller, Berlin: Walter de Gruyter 2003, S.88-102.
- Zizek, Slavoj: *Der erhabenste aller Hysteriker: Lacans Rückkehr zu Hegel*, 2., erw. Aufl., Wien: Turia/Kant 1991.