

Kommunikation

Kommunikation ---> Kognition der Wirklichkeit: „unsere Wirklichkeit ist soweit sie von uns abhängt zum größten Teil nur eine Meinungsäußerung.“ (MoE, S.1128) / Roman = mitteilsam / kommunikative Aspekte bestimmen seine Struktur / Dialog bzw. die Sprache als Rede und zwar als Polyphonie von klerikalen, faschistischen, liberalen und sozialistischen Sprachen = wesentliche Komponente des Werkes

ereignisartige Kommunikation ---> hinter der das aufschreckende Subjekt zum Kommunikationsvermittler reduziert / Beziehungen der Figuren untereinander = Kommunikationsnetz / Ereignis der Kommunikabilität und ihrer Grenzen, das Sich-ereignen von Welt in der Kommunikation.

Differenz von Handlung und Kommunikation: Luhmann = Handlung als Strategie der Reduktion von Kommunikationskomplexität / 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) ---> Figuren = gezwungen an sich selbst oder auch an vertraute Personen als an einer fremden Subjektivität vorbeizukommen / Handlungen = keine Einheiten, sondern Gestalten, „Wortsphären“¹, die von ihrem Kontext entfremdet werden und auf neue Kontextbildungen verweisen: „Soziale Systeme werden demnach nicht aus Handlungen aufgebaut, [...] sie werden in Handlungen zerlegt und gewinnen durch diese Reduktion Anschlussgrundlagen für weitere Kommunikationsverläufe.“²

Handlungen = nicht direkt vorgeführt, sondern nachher in der Strategie der Zeitraffung als Information unter den Figuren oder als Bericht des Erzählers mitgeteilt. / Roman = ausgedehntes, in 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)

Figuren = Personen bzw. soziale Adressanten des gesellschaftlichen Geschehens mit Beobachtungsperspektiven / Person = völlig subjektloser Begriff, im Prozess der Sozialisation als Adressierungsmöglichkeit zu begreifende Konstruktion ---> Rückzug vom traditionellen Substanz-Ich hin zu einem sprachlichen Funktions-Ich / Die Unsichtbarkeit der Gesellschaft macht die Figuren zu abstrahierten Kommunikationsspionen des Geschehens.

Parallelaktion = durch 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

¹ Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. 1, S.606

² Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, S.193.

verlorengegangen sei.“ (MoE, S.178) / politische Aktion = Reduzierung ihrer Idee bzw. kommunikatives System, in dem Kommunikation sich selbst bewahrt und sich selbst reproduziert / explizite reflexive Kommunikation über ihre Erfahrungslosigkeit, nutzt Personen bzw. den Kontakt unter Anwesenden um sich selbst fortzusetzen, indem Komplexitätsprobleme der Gesellschaft verkannt werden / Kommunikation im Rahmen der Parallelaktion = Medium und Form zugleich / keine Anschlussfähigkeit in die Gesellschaft, sie kursiert in sich selbst, ohne „ihr eigenes Wesen wiederzufinden.“ (MoE, S.88) / besteht aus unendlichen Interaktionen und sieht sich von der Notwendigkeit, dass „etwas geschehen muss“ entbunden.

Parallelaktion = 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) Raum ---> Verstehen = oberflächlich:

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)

Beteiligte = in Kommunikation verbunden ---> die Autopoiesis der Kommunikation aufgeboben wird durch das zeitraubende Prinzip der Thematisierung einer „krönenden Idee“ = hohes Auflösungsvermögen, wobei „die ganze Geschichte der Vorschläge wiederholt (wurde), die der Parallelaktion einen Inhalt geben sollen.“ (MoE, S.590) Teufelskreis von Begriffen und Zitaten / gewaltsame Selbstreproduktion des Immergleichen ---> Funktion des Parasits und des Gespensts, als Anwesenheit einer Idee im abwesenden Geschehen. Die fehlende Handlung macht sie zu einer Zeichengemeinschaft, in der Zitate schematisch registriert werden, ein Bild ohne Materialisierung, was ihren Namen ‘Aktion’ aufhebt.

Diotimas Salon = Feld einer Kommunikationsutopie, als wäre die eine Idee eine für alle Beobachter bzw. Teilnehmer identische Sache / Raummetaphorik des *Turms von Babel*, zeichenhafte Registrierung für Wissensbestände analog der Bibliothek bzw. des Katalogs / Raum, wo Wissen in der Kommunikation aufgehoben wird als ein Wechselspiel von Wissenvorrat und Gesellschaftsstruktur / Die Figuren versinken in endlose Gespräche, in denen gesellschaftliche und kulturelle Semantiken gepflegt werden ---> semantisch überlastete Kultur, Kultur des ‘Seinesgleichen’.

Allgegenwart bzw. Überlast von gesellschaftlich-kulturellen Semantiken ---> „Zustand von Schwäche“ (MoE, S.25), in dem sowohl altes Wissen als auch neue Erfahrungen blockiert sind. / Verschiedene Reflexionen der Figuren = einerseits Wegfall des pragmatischen Handlungsmotivs und andererseits Aufhebung der Grenzen von Wissen bzw. Zweifel am Wert des Wissens / Parallelaktion der höheren Klasse # Protest des Volks / Die andere Seite der Parallelaktion ist die Bewegung des Protestes auf der Straße, der das Wort ‘Aktion’ blamiert und Resistenz gegen die Latenzen der Gesellschaft, die sich im Diotimas Salon abspielen, aufweist. / Der Vielheit von Meinungsäußerungen, der gesellschaftlichen Polykontextularität steht der einstimmige, schreiende Protest gegenüber.

Reduzierung der Kommunikation auf den Schrei (frühe Oralität als Vorläufer der artikulierten Oralität)³ ---> gesellschaftliches Geschehen als Form mit zwei Seiten = 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 bzw. in dem Nebenschauplatz steht 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)

Es wird 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. Innerer Monolog = sporadisch verwendet # erlebte Rede = Struktur des Erzählgeschehens / Dominanz des Dialogs = Gespaltenheit des Ichs, Unfähigkeit der Figuren in ihrer Geschlossenheit, wahrhaftig zu kommunizieren.

Aber: jeder Dialog = im Grunde Monolog / externalisierter Dialog = internalisierter Dialog mit dem Selbst. Die Intimbeziehungen scheitern, denn die Figuren erschrecken 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) 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-antworten⁴ 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)

Auslassen der Verantwortung = Abwesenheit der Moral, die nicht in den Geboten bestehen soll, sondern vielmehr in der Verantwortung, die die verlorene Einheit des Subjekts mit seiner Umwelt ergänzen könnte ---> unmoralisches Verhalten als Mord, als Verführung und als Lüge = starke Präsenz im Werk / 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.)

Kommunikationen der Figuren = Bedingungen von individueller Unsicherheit / immer neue Kommunikationsszenen = Chance zur Wiedergewinnung des Anderen, Chancen zum Dialog. Nicht Intersubjektivität # Bedingung der Kommunikation, sondern umgekehrt die Kommunikation = Bedingung der Intersubjektivitätsbildung der

³ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, S.152.

⁴ Vgl. Heidegger, Martin: Wegmarken, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 39, Frankfurt a.M.: Klostermann 1976, S.175.

Figuren. / Figur = an der Grenze zwischen Nicht-Bemerken und Ignorieren vom Anderen, was sie 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: [...].“⁵ Der ständige Dualismus mit dem Selbst in der Prozesshaftigkeit des Bewusstseins exemplifiziert die pathologische Fragmentierung der Figur im uferlosen Gebrauch des Bedürfnisses nach dem Anderen ---> jede Kommunikation überflüssig

Eigentlicher Interaktionspartner = Bewusstsein: „Wir tragen unser Tierfell mit den Haaren nach innen und können es nicht ausstreifen.“ (MoE, S.1060) / diskursiver Monolog = Zurückverweisen auf das eigene Selbst, Begegnen-lassen von einem anderen Selbst: „Der Ausfall kommunikativer Bestätigung motiviert dann die Endlosreflexion des Subjekts auf sich selbst. Das Individuum wird zum Subjekt seines Selbstseins.“⁶ 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) Seine Reflexionen fokussieren auf sich selbst und obwohl er nicht in Kommunikation mit seiner Umwelt steht, denkt er nach.

Mord: das Selbst als den Fremden bzw. den Anderen eliminieren = tragender Moment der Daseinserfahrung / Mord = nicht eine Möglichkeit bzw. eine Selektion, sondern ein Gebot ---> Gefangener seiner Imagination bzw. seiner Halluzinationen und Wahnvorstellungen = in primitiver Form *Blick und Stimme* als Symptom des Selbst. Symptom = 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.⁷

Seufzer, viel sagender Blick und bedeutungsvolle Pause = Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation der Figuren, Unwahrscheinlichkeit des Verstehens und des enttäuschten Rückfalls in den Selbstbezug des Monologs # mystische Liebe der Geschwister / Formen, mit denen die Inkommunikabilität der Figuren in allen möglichen Differenzen erzählt wird:

‘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)

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 ---> jenseits ihrer Grenzen das Inkommunikable zu kommunizieren. Im

⁵ Fuchs, Peter: *Die Umschrift*, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1995, S.26f.

⁶ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.460.

⁷ Widmer, Peter: *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, S.152.

Roman kommen alle möglichen Durchführungen 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 oder Entfernung. Es wird überall und auf allen Ebenen kommuniziert, obwohl zwischen den Figuren, zwischen Autor und Figur, zwischen Figur und Leser eine wechselseitige Intransparenz besteht. Das ist die Voraussetzung der Kommunikation überhaupt nach Luhmann⁸: „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.“⁹

Ereignisse und Figuren = Kommunikationsparadigmen, die sowohl extensional (syntagmatisch in Bezug auf andere Paradigmen) als auch intensional (pragmatisch in Bezug auf andere Perspektiven eines Ereignisses) beobachtet werden ---> Wissen der Unerschöpflichkeit der Welt / bei der Kommunikation der Figuren = 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)

Differenz von Handlung und Kommunikation = 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 genug Worte“ (MoE, S.238), aber gewalttätig in der Handlung. Er wird als der „gefesselte Riese“ (MoE, S.212) gesehen.

Kommunikation = Macht bzw. Autorität, 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 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) / Herrschaft der sprachlichen bzw. rhetorischen Autorität = indem er „dem Staatsanwalt Bravo zu(rief)“. (MoE, S.74) Er begreift nicht einmal, dass im Prozess von ihm die Rede ist. / 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

⁸ Siehe Luhmann, Niklas: *Organisation und Entscheidung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 2000. S.377.

⁹ Gripp/Hagelstange, Helga: *Niklas Luhmann. Eine erkenntnistheoretische Einführung*, München: Wilhelm Fink 1995, S.88.

soziale Identität nämlich die Sprache. Er kann nicht spielen, wie die anderen Figuren, sondern nur handeln. 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: „Aber nicht einfach, weil der nicht Integrierbare der Norm widerspricht, [...], sondern weil er sich in die Sprache selbst nicht mehr integriert und so entgleitet.“¹⁰

Identität

Begriff der Person = nicht eine Identität, sondern eine *Identitätsmaske*:

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.¹¹

Jeder Bürger = zersplitterte Charaktere ---> keine tautologische Selbstreferenz, indem man zu einer „Exklusionsindividualität“¹² wird / Überschuss an Möglichkeiten auf narrativ-formaler Ebene = Möglichkeiten der Figuren an Identitätsangeboten, die auf die verwechselbare Plastizität der Charaktere einer Person zurückgreifen / Identitätsvorstellung = in Varianten ---> Figuren spielen verschiedene Rollen in eine Variationsbreite hinein / Figuren = *Kippfiguren* (Unpotenzial mit einer Identität zu identifizieren und „im Differential seiner Rollen“)¹³, besitzen eine Identität durch differenzierte Verwendungen von Sinn ---> semantischer Bereich, der immer wieder zu bestimmen ist.

Unmöglichkeit einer Identitätsbildung in pluralistisch-variablen Kontexten ---> kein Zentrum / Hinter den Etiketten und den Masken = bloß noch andere Masken im Rahmen einer vielfältigen Identität ---> 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.“¹⁴ Fragmentarische Figuren = Modus der Unvollständigkeit als Epigramm, als Imagination, wobei Distanzierungs- und Projektionserscheinungen entstehen, in denen eigene und fremde Zeichen vertauscht werden. 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

¹⁰ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S.304f.

¹¹ Detlef, Horst: *Niklas Luhmann*, Stuttgart: C. B. Beck 1997, S.198f.

¹² Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, S.149.

¹³ Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S.148.

¹⁴ Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, S.223.

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.)

Jede Selbstidentifikation einer Figur = Integration von Ego- und Alter-Identitäten. Als soziale Identitäten = Figuren symbolisch konstituierte Identitäten, aber der vollen Wucht von Kontingenz ausgesetzt, denn sie verstehen, dass sie ihre Selbstreferenz 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. / Gesellschaft = gefesselt an die funktionale Differenzierung, an die Dynamik eigensinniger System-Irrationalitäten.

Identitätsmaske ---> Mensch = Schauplatz in der Umwelt bzw. Schauplatz „des innerlich schwelbenden 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 ihren 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 ---> Das Selbst verflüssigt sich „im Fluß der Zeit, der seine Ufer mitführt.“ (MoE, S.445)

Leben der Figuren = „ein zum Lachen und Entsetzen unbeholfener Kampf“ (MoE, S.71), wodurch sie ihre Identität auf eine soziale reduzieren. / soziokulturelles Netz = so unsichtbar, dass Fremdwänge verinnerlicht und in Selbstwände umgewandelt werden ---> Figuren ständig auf der Suche nach dem eigenen Selbst und die eigenen Eigenschaften selbst schüren muss / Figuren = eigenschaftlose Gestalten, die sich umwandeln, sich selbst überschreiten und wieder sich selbst begrenzen. Vergleich mit Proteus = alles annehmen können als Simulation, als endlose Maskeraden, jenseits von jeder inneren und äußeren Bestätigung ---> Pathologie des Irrealen: Mangel an innerer Kohärenz und Fragmentierung in der sozialen Realität.

Inkohärente Selbstreferenz und fragmentierte Fremdreferenz ---> immer sich verändernde Perspektiven. Die Figur scheint sich selbst zu verlieren an die Diversität der Beobachtungen anderer. Individuelle Eigenschaften = Sozialisationsphänomene: „Was man ist, ist also eigentlich nur das wofür man von allen gehalten wird; eine Reaktion der andern.“ (MoE, S.1713) / Identität = nicht etwas Identisches, sondern Ergebnis dessen, was dem Beobachten anderer als Identisches zu Grunde gelegt wird. Person = typische Relationen und Funktionen / Antwort darauf = Ulrichs Programm nach metaphysischem Leben bzw. nach metaphysischer Gesinnung: Prinzip der Eigenschaftslosigkeit, der Ablehnung des Charakters und der Selbstapostrophe, nämlich der Apostrophe der rollenhaften und sozialkonventionellen Persönlichkeit. / Ulrich = „etwas Unverbrauchtes und Freies“ (MoE, S. 548), das „geradezu an das Geheimnis des Ganzen“ (ebd.) erinnert.

Besitz des Charakters = Gefangensein in der starren Persönlichkeit / Reise bzw. Rückkehr in die Heimatstadt = 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) Isolierung bzw. Distanzierung von der Gesellschaft ---> Figur =

„zu einer Muschel, in der man einen fernen Strom das Rauschen der Stadt hörte.“ (MoE, S.801) Identitätsbildung = Wegsein, nicht Dasein in der Welt, wo die Figur „sich nie in ganzer Figur“ „erblickt“ oder „bewegt“. (MoE, S.744)

Leitmotive der Bühne oder der Insel ---> wodurch die Figuren vom eigenen Leben distanzieren ohne Zuschauer bzw. mit einem Zuschauer = Selbst in der faszinierten Position des Fremden als chameleonartige Inszenierung / Figur erlebt ihre Imagination in der Beobachtung des anderen Selbst = Form von Fremdreferenz ohne soziale Identität: 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 Selbstdreferenz reduzieren und sich selbst in einem Exil platzieren:

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)

Imagination ---> Bühne und Insel = Ausweitung der inneren Projektion auf das Reale, Integration der eigenen symbolischen Ordnung in das Reale bzw. crossing der Grenze zwischen Realem und Imaginärem und umgekehrt aus dem Imaginärem ins Reale / Bühne als Medium der Kunst = Form des Lebens bzw. Bedürfnis der Figur selbst, aus der Erstarrung ins Leben und in die Beobachtung zu rücken, wo der Topos menschlicher Selbsttätigkeit versprochen wird. / Theatralität = ironische und herrschende Form der Weltwahrnehmung der Figuren ---> durch das Bewusstsein vollzogene *Ästhetisierung des Lebens* / Bühne = Topos der ästhetisierenden Utopie, 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 Drama der Einzelnen hatte begonnen! (MoE, S.655f.)

Oder an anderer Stelle: „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)

Das chaotische Leben der Figuren zeigt sich zuerst einmal, dass sich die räumliche Präsenz der Figuren in einem imaginären 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 Umwelt der Gesellschaft zur Zentrierung des Ich in einem Ort, der seine simultane Gegenwart markiert, wo die Realität eliminiert wird. Die Figur besitzt zwar keine Identität, aber ihre individuellen

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: „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)

Die Figuren dekonstruieren bzw. negieren das Ich, um es zu schonen: „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) --> Akt von imaginärer *Selbstermächtigung* und *Selbstbegründung*, wobei sich die Figur der Manipulation durch andere nicht wehrlos ausgesetzt ist. / Rolle des Schauspielers = Differenz zur gesellschaftlichen Rolle, die unecht ist. Figur = in der Unechtheit des Spiels auf der Bühne das Gefühl der Aufrichtigkeit, indem sie sich ihrer Fragmentierung bewusst wird / sie wird auf der Bühne fest-gestellt, während die Umwelt mit einer theatralischen Geste *apostrophiert* wird.

Bühne = Metapher der Differenz von Souveränität und Fragmentierung der Figur / Vorstellung der Figuren: alle Welt = eine Bühne bzw. der Rahmen im Rahmen der Erzählung. Rahmen mit Abschirmungsfunktion = Wand 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)

Transformation der Figur auf die Bühne = Transformation in die Szene des Verlassenwerdens, der tiefen Beschädigung, aber auch des arroganten und trotzigen Durchhaltens gegen Störungen. Die Figur hat zwar ihre Souveränität im gesellschaftlichen Geschehen verloren, aber nicht ihre souveräne Distanz gegenüber ihrer Umwelt und gegenüber sich selbst. Theatervorstellung = Befreiung der Figuren von gesellschaftlichen Rollen, ihr anderer Zustand, ihr eigenes Welttheater --> entmachtete, aber dafür entlastete Person in der Re-vision der Beobachtung / verbliebene abstrakte Figur = narrative Funktion. Das Selbst existiert nicht im Schrei, sondern in der *Performanz*: „Warten eines Gefangen auf die Gelegenheit des Ausbruchs“ (MoE, S.356) / Erwarten = Thematisierung der Autopoiesis der Figur, deren Apotheose in der Vorstellung der Bühne und der Erzählung des eigenen Lebens sich ausdrückt.

Motiv der Insel-Erfahrung bei Walter und Ulrich oder 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)

Im versöhnnten Raum der ästhetischen Trance der Bühne und der Insel schlagen sich die Angst und die Lebensmüdigkeit in die glückliche Selbstbeobachtung um: „das

unbeschreibliche Gefühl [...], die Arme auszubreiten und von einer Welle der Schöpfung gehoben zu werden!“ (MoE, S.246) Distanz als Abschirmung des Eigenen = in eine Weltbemächtigung / Glückserfahrungen = ekstatische Erfahrungen: Es geht dabei um eine „Steigerung des Sehens, Erlebens, Genießens durch Distanz.“¹⁵ ---> reflexive Identität bzw. Bewusstsein des anderen Zustandes: „Bewusstsein davon, in einem Zustand zu sein, das Bewusstsein wenigstens von der Möglichkeit einschließt, einmal in einem anderen Zustand zu sein.“ Musil spricht von einem Vorgang, der „ein zweites, höheres Bewusstsein zu bilden vermöchte“ (MoE, S.806), wobei das Selbst nicht ein Fertiges in seinen Fragmenten, sondern ein erfundenes Selbst in seiner vollen Einheit ist: „[...], 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 Identitätsbildung: „den inneren Menschen (zu) erfinden“¹⁶, nämlich wie die Bewusstseinsvorgänge zum Machtinstrument werden, das in der Zersetzung der sozialen Umwelt die gelungene Herrschaft der Reflexion über das Materielle besiegt, = Befreiung von den „erstarren gelassene(n) Gleichnisse(n)“, auf die sich das Leben stützt. (MoE, S.574) Freiheit als Manifestationsform der Figur = Antipode der Erstarrung. So endet das Werk mit einem *testamentarischen Versprechen*, 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)

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.“¹⁷

¹⁵ Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*, S.172.

¹⁶ Musil, Robert: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S.1029.

¹⁷ Luhmann, Niklas: *Das Kunstwerk und die Reproduktion der Kunst*, S.385.