

ALEXANDER HONOLD

Hysteron proteron

Zur Verschränkung von Krieg und Roman
im *Mann ohne Eigenschaften*

ABSTRACT: It is well-established that Musil's major novel, *The Man without Qualities*, refers to a crucial historical event, namely the outbreak of World War I, in August of 1914. But in doing so, the text moves back and forth at the same time. While the narrative aims at 1914, as the final point of Austro-Hungarian prewar society (»Kakanien«), the historical issue of war and modernity is clearly perceived retrospectively. Thus, the novel's basic framework is pulled in two different directions: Although the one-year plot leading from the very first chapter to August 1, 1914, seems to be narrated »straight-forward«, textual analysis shows a quite important number of elements which introduce subsequent knowledge that comes to the members of prewar society retroactively. Therefore, the essay shows that the rhetorical trope of *hysteron-proteron* serves as a kind of micro/macro-model for the novel's composition itself.

1. Geschichte im Widerstreit von Nachträglichkeit
und Vorwärts-Erzählen

Im Jahr 1922 notierte Robert Musil im Essay *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*: »Zweifellos machen wir seit zehn Jahren Weltgeschichte im grellsten Stil und können es doch eigentlich nicht wahrnehmen.« (GW II, S. 1075) Selten konnte eine Generation, konnte die Bevölkerung eines Landes oder gar eines ganzen Kontinents mit so triftigem und auch tragischem Ernst von sich sagen: »Wir machen Geschichte«. Was überhaupt, wenn nicht der große Krieg, der die Länder Europas und weite Teile der übrigen Welt über viele Jahre hinweg erschüttert hatte, konnte als Ausdruck der Allgewalt epochaler Umwälzungen, als weltgeschichtliches »Ereignis« *kat exochen* verstanden werden?¹ Und doch, so der skeptische Ein-

1 Zur biographischen Zäsur der Jahre 1914–1918 und den Kriegserfahrungen Musils vgl. Karl Corino: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek b. Hamburg 2003, S. 497–592. Die Thematisierung des Krieges in Musils erzählender Prosa haben u. a. folgende Studien näher untersucht: Bernd Hüppauf (Hg.): Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Königstein i. Ts. 1984; Peter Berz: Der Fliegerpfeil. Ein Kriegsexperiment Musils an den Grenzen des Hörraums, in: Jochen Hörisch, Michael Wetzl (Hg.): Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920. München 1990 (= Literatur- und Medienanalysen, Bd. 2), S. 265–288; Christoph Hoffmann: »Der Dichter

wand Musils, dürfte sich die allgemein verbreitete Suggestion geschehender Geschichte hernach als Effekt eines grundlegenden Wahrnehmungsproblems erweisen, weil nämlich, von der grellen Dramatik auf der militärischen und ideologischen Vorderbühne überblendet, die komplexeren und abstrakteren Wirkungszusammenhänge der stattgehabten epochalen Transformationen unausgeleuchtet im Hintergrund verschwanden und somit der Sichtbarkeit und Erfahrbarkeit eigentümlich entzogen blieben. Auf den zweiten Blick, der es genauer wissen will, zeigte sich deshalb zumindest für diesen Betrachter ein anderer Befund: »So sieht also Weltgeschichte aus der Nähe aus: man sieht nichts.« (GW II, S. 1076)

Geschichte – so wäre das *Aperçu* des *Europa*-Essays auf die Ausgangslage des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* zu übertragen – entsteht jeweils aus dem, was man ihr nicht ansieht. Wenn vermittelt der Narration eine Art Rekonstruktion von realhistorischen Entwicklungen angestrebt wird, dann zwingt in diesem Falle die noch spürbare Nähe der behandelten Vorgänge einen gestaltungsbewussten Autor wie Musil förmlich dazu, zwei spezifische Darstellungskniffe des vor allem in den 1930er Jahren wieder an Beliebtheit gewinnenden historischen Romans ausdrücklich *nicht* zu verwenden. Zum einen ist dies die belehrende Nachträglichkeit geschichtlichen Mehrwissens, aus der dem Darstellungsvorgang ein Gestus suggestiver Überlegenheit gegenüber dem beschriebenen Gegenstand zuwächst; zum anderen die gegenteilige Illusion, sich ganz ohne solches retrospektives Mehrwissen unmittelbar in die Innenwelt der jeweils geschilderten Epoche, Kultur oder Gesellschaftsschicht hineinversetzen zu können. Statt des retrospektiven Urteils wäre hier genau umgekehrt ein kontemporanes Miterleben angestrebt. Einerseits droht in dem Metier historischen Erzählens unweigerlich die Devise »Hinterher ist man immer klüger«, andererseits insistiert das hermeneutische Methodenverständnis des Historismus darauf, es könne und müsse sinnvollerweise stets der Versuch unternommen werden, die Handlungsbedingungen aus dem Wissenshorizont und Erfahrungsraum der jeweiligen geschichtlichen Welt zu rekonstruieren. Die beiden Haltungen sind insofern sogar komplementär, als sie gleichermaßen die Asymmetrie zwischen gegenwärtigem Darstellungsakt und vergangenem Objektbereich bewirtschaften, diese aber dabei gerade nicht als ein produktives Spannungsverhältnis aufgreifen.

Genau die Darstellung dieses Hiats aber ist im *Mann ohne Eigenschaften* zum konstruktiven Grundprinzip avanciert, und zwar als ein Hiatt zwischen dem *Nachher der Erzählung* und dem *Vorher der Geschichte*. Um auf die Vergangenheit der Vorkriegsjahre referieren zu können, müssen diese bereits Geschichte geworden, und das heißt in dem Falle, als Vorgeschichte

am Apparat«. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942. München 1997 (= Musil-Studien, Bd. 26), bes. S. 113–138 u. 187–229; Julia Encke: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934. München 2006, S. 162–181.

des Epochenphänomens 1914–1918 erzählbar geworden sein. Es muss also, vom Geltungsanspruch des Romantextes her gesehen, die spätere Erzählung ihrem früheren geschichtlichen Gegenstande zuvorkommen. Die rhetorische Umstellungsfigur des *Hysteron proteron* (»das Spätere zuerst«)² bildet deshalb, wie hier gezeigt werden soll,³ eine Art kompositorische Grundformel dieses Erzählwerks, zumindest im Hinblick auf sein temporales Gefüge.

Das *Hysteron proteron* lenkt nicht nur *erstens* auf der Makroebene der Romankomposition den Strukturzusammenhang von Nachträglichkeit des Erzählens und Vorzeitigkeit des Geschehens, sie durchwirkt *zweitens* ebenso konstitutiv auch den diegetischen Diskurs selbst, also den manifesten Erzählvorgang mit dem handlungsbegleitenden Ins-Werk-Setzen der darzustellenden Geschichte. Letzteres geschieht besonders durch jene üblicherweise als ironisch oder selbstreferentiell charakterisierte Stilistik des Erzählens, in der demonstrative Sofortkorrekturen, unbehaftbare Vorausdeutungen, deiktische oder temporale Paradoxa eine prominente Rolle spielen. Und *drittens* schließlich kennzeichnet die für zeitliche Überkreuzungen prädestinierte Figur des *Hysteron proteron* auch die innere Dynamik der Textgenese des unvollendet gebliebenen Romans; und zwar dergestalt, dass in der Arbeit am *Mann ohne Eigenschaften* unter den nachgelassenen Fragmenten einer Fortsetzung des Handlungsgeschehens die in der späten Werkphase entstandenen Kapitelentwürfe aus pragmatischen Gründen recht unmittelbar an die Chronologie der publizierten Romanteile anschließen (zunächst die »Druckfahnenkapitel« des Jahres 1938, sodann deren bis anfangs der 1940er Jahre entstandenen Fortsetzungen bis hin zu den »Atemzügen eines Sommertags«), ohne dabei an die Zielmarke des projektierten Romanendes heranzureichen. Dagegen stellen diejenigen Entwürfe und Skizzen, die inhaltlich am weitesten bis zum vorgesehenen doppelten Handlungsziel des Romans (dem Kriegsausbruch *und* dem Kulminationspunkt der Geschwisterliebe zwischen Ulrich und Agathe) vorangedrungen waren, zugleich eine im Entstehungsprozess vergleichsweise frühe Textschicht dar und stehen deshalb in etlichen Details (zum Teil sogar in der Fixierung von Figurennamen) noch nicht auf dem späteren Kenntnisstand des Werks.

In der doppelten Zeitordnung von Geschichte und Erzählung sind nicht nur zwei gegensätzliche, aber komplementäre Richtungsvektoren miteinan-

2 Der Begriff des *Hysteron proteron* geht »auf die Analytik des Aristoteles [...] zurück«, wo er »zur Kennzeichnung eines logischen Beweisfehlers geschaffen wurde«. Im Gebrauch unter den rhetorischen Figuren bezeichnet man damit »die Umkehrung der zeitlichen oder logischen Folge«. Klassische Beispiele wie Mephistos Botschaft an Frau Marthe (»Ihr Mann ist tot und läßt Sie grüßen«) demonstrieren »die Herkunft der Figur aus der Diabolik« und zeitigen oft »einen makabren Effekt« (Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens.* Basel u. a. 2008, S. 190).

3 Der Aufsatz greift auf Überlegungen und Ausführungen zurück, die in größerem Kontext entfaltet werden in: Alexander Honold: *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs.* Berlin 2015, bes. S. 696–724.

der korreliert (*zurück* und *vorwärts*), sondern auch die konträren Relationsmodi von scharfem Bruch einerseits und lückenloser Herleitung andererseits. Der Blick aus der Gegenwart der 1920er Jahre auf Alt-Österreich und die Endphase des Kaiserreichs musste als Ursachenanalyse gleichsam archäologisch verfahren, um unter der Oberfläche der aktuellen politischen Probleme deren Vorgeschichte freizulegen. Daraus ergaben sich zwei gegenläufige Schreibbewegungen, die beide auf den mit dem Weltkrieg markierten historischen Umbruch ausgerichtet waren: die Retrospektive aus der Erzählgegenwart, welche die Vorkriegsgesellschaft unter der Bedingung historischer Diskontinuität rekonstruiert, und die geschichtliche Progression des Romangeschehens selbst, das aus der Vergangenheit kontinuierlich auf den Fluchtpunkt des Kriegsbeginns zuläuft.

Wie der *Zauberberg* Thomas Manns gehört auch der *Mann ohne Eigenschaften* in seiner Erzählstruktur zu den *teleologisch* orientierten Romanwerken. Deren Konstruktion ist dadurch gekennzeichnet, dass das Handlungsgefüge in emphatischer Weise auf ein bevorstehendes Ende ausgerichtet erscheint, bezogen auf einen Fluchtpunkt, in dem sich wie auf einem zentralperspektivischen Tafelbild die raumschaffenden Linien schneiden. Ziel und Ende des geschichtlichen Erzählens ist in beiden Werken der Anfang des Krieges.⁴ Verschiedentlich hat Musil seinen kompositorischen Ideen durch Formulierungen Ausdruck gegeben, welche dem bildperspektivischen Konstruktionsprinzip des Fluchtpunktes recht nahe kommen, etwa durch die Maxime »Alle Linien münden in den Krieg« (MoE, S. 1851) oder schon durch die verräterische Betitelung des österreichischen Planungskomitees als »Parallelaktion«. Für die Blickachsen einer Zeichnung oder eines Gemäldes aber liegt der konstruktive Angelpunkt meistens tief im Hintergrund oder sogar ganz außerhalb des repräsentierten Bildbereichs. So auch bei Musil; der Mündungs- oder Schnittpunkt der Linien im Kriegsbeginn wird auch nach weit über tausend Seiten des Auf-ihn-hin-Erzählens nicht erreicht. In ihrer teleologischen Ausrichtung, die den geschichtlichen Prozess auf ein historisch markantes Ereignis zuführt, setzt die erzählte Handlung indes (trotz der hierin einzunehmenden Binnenperspektive) das nachträgliche Wissen der Schreib- bzw. Erzählgegenwart um die epochale Bedeutung des Jahres 1914 bereits voraus. »Daß Krieg wurde, werden mußte«, wie es Musil 1926 in einem Interview mit Oskar Maurus Fontana formuliert (GW II, S. 941),⁵ diese Einsicht ist eine elementare Form dessen, was Arthur C. Danto als *narrativen*

4 Vgl. Alexander Honold: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. München 1995 (= Musil-Studien, Bd. 25), S. 55 f. u. 411–418.

5 Vgl. Hartmut Böhme: Theoretische Probleme der Interpretation von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* [1976], in: Renate von Heydebrand (Hg.): Robert Musil. Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung, Bd. 588), S. 120–159, hier S. 126: »Diese Zielangabe enthält das narrative Grundmodell des Romans: bezogen auf einen Zeitparameter (im Roman: August 1913 bis Kriegsbeginn August 1914) werden faktische Zustandsänderungen der Gesellschaft

Satz bezeichnete; denn hier handelt es sich um eine Sinnzuschreibung *post eventum*, deren Mehrwissen aber – und das ist das Entscheidende – je schon in den historischen Gegenstandsbereich semantisch integriert wird.⁶ In seiner morphologischen Erzähltheorie hat Clemens Lugowski mit vergleichbarer Argumentation eine solche rückwendende Ausrichtung des Handlungsaufbaus an seinem Ergebnis als »Motivation von hinten« beschrieben.⁷

Der *Mann ohne Eigenschaften* muss also auf das Ende *hin*, zugleich aber auch von diesem *her* gelesen werden. Musils Roman ist nicht nur (neben Ansätzen zu vergleichbarer Reflexion in Thomas Manns *Zauberberg* und Roths *Radetzky*) eines der wenigen epochengesättigten Romanwerke, das sich und der eigenen Erzählweise die Frage stellt, was es bedeutet, eine Romanhandlung mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu beschließen bzw. auf dieses Ende als ein historisch unausweichliches zuzusteuern. Musils Romanwerk dürfte, soweit zu sehen ist, auch die einzige geschichtsrekonstruktive Erzählordnung im Hinblick auf Krieg und Kriegsausbruch darstellen, in welcher sowohl das Handlungsdilemma der betroffenen Objektzeit selbst wie auch das Erklärungsdilemma des den Erzählvorgang tragenden Gegenwartstandpunktes als epistemische Probleme intellektuell und ästhetisch durchdrungen werden.

Die Wissenslage, Gefühlsdispositionen und Wahrnehmungsweisen der Vorkriegsgesellschaft als in die Zukunft gerichtete zu verstehen und zu ihrem Recht kommen zu lassen, wie es gleichsam schon die erzählerische Sorgfaltspflicht gebot, war nur möglich, wenn die *ex post*-Perspektive des analytischen Interesses der Nachkriegsära (»Wie hatte es zum Weltkrieg kommen können?«) narrativ unterschieden und getrennt behandelt würde von dem *nach vorn* ausgerichteten Vektor der jeweiligen geschichtlichen oder persönlichen Handlungsoptionen, welche sich auf die Frage »Was tun?« zuspitzen lassen. Die Divergenz beider Richtungen ist für Musils Geschichtsnarrativ im Roman eine stets sprudelnde Quelle von semantischen Irritationen, von diegetischen Anspielungen und Einschaltungen. Der vollständige Wortlaut der erwähnten Interview-Bemerkung von 1926 zeigt denn auch, dass Musil bestrebt war, einen Modus der Erzählung zu finden, der trotz des kausalen Grundgerüsts den Gang der Geschichte nicht als eine nachträglich erkannte Notwendigkeit, sondern als die Resultante eines widersprüchlichen Feldes

[...] in einen explikativen Zusammenhang gesetzt, der eine Rekonstruktion des explanandum »Krieg« nach teleologischen Regeln [...] erlaubt.«

- 6 Als Beispiel nennt Danto Sätze des Typs »Der Dreißigjährige Krieg begann im Jahre 1618« (Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of History*. Cambridge 1965; dt.: A. C. D.: *Analytische Philosophie der Geschichte*. Übers. v. Jürgen Behrens. Frankfurt a. M. 1980, S. 232 u. 246). Werner Schiffer: *Theorien der Geschichtsschreibung und ihre erzähltheoretische Relevanz*. Stuttgart 1980, S. 31, modifiziert Dantos Terminologie und schlägt vor, statt von »erzählen« von »retrospektiven« Sätzen zu sprechen.
- 7 Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. [1932] Mit einer Einleitung v. Heinz Schlaffer. Frankfurt a. M. 1976, S. 75–81.

von Kräften behandeln sollte: »Daß Krieg wurde, werden mußte, ist die Summe all der widerstrebenden Strömungen und Einflüsse und Bewegungen, die ich zeige.« (GW II, S. 941) Betontermaßen soll also keine einsinnige Kausalverkettung durch den Erzählvorgang statuiert werden, und schon gar nicht ein tragisch unausweichlicher Weg in die Katastrophe.

2. Die doppelte Asymmetrie: Österreich/Preußen im Vorher-Nachher-Vergleich

Narratives Spannungszentrum des Epochenromans ist der konstruktive Widerstreit zweier gegenläufiger analytischer Ausrichtungen. Durch seine Thematik und Darstellungsweise wirft Musils Roman handlungsintern die Frage nach der Erzählform des Endes auf, des Endes der Vorkriegsgesellschaft. Zugleich aber soll diese Handlungsdarstellung eine implizite Antwort geben auf die angesichts von Tragweite und Folgen des Geschehenen für die Schreibsituation der 1920er Jahre sich aufdrängende Frage nach den Ursachen des Krieges. Es ist dies eine aus literarischer Sicht mindestens so komplexe Fragestellung wie für Historiker, in etwa folgendermaßen zu umreißen: Unter welchen Ausgangsbedingungen und mit welchen Beweggründen konnte das Handeln welcher Akteure diejenigen zusammenwirkenden Effekte hervorrufen, die sich dann in dem komplexen Ereignis des Krieges Bahn brachen? Diese Ursachen-Rekonstruktion setzt zwar in einer um drei bis fünf Jahrzehnte zurückreichenden Vorzeitigkeit zur Chiffre von 1914 an, tut dies aber stets im Hinblick auf eine extern und posterior gegebene Problemstellung. En détail strebt die Narration mit ihren verschiedenen Handlungssträngen vom Vergangenen her jederzeit vorwärts und kann dabei auch Ergebnisspannung erzeugen, grosso modo ist ihr aber der retrospektive Erkenntnisrahmen und das nachträgliche geschichtliche Wissen vorgezeichnet.

Um diese divergenten Ausrichtungen diegetisch miteinander zu verschränken, setzt der Romanautor eine über dem Figurenpersonal liegende Makroebene der *kriegführenden Staatssubjekte* ein, die als gesamteuropäische Strategie-Perspektive schon in der berühmten Eingangsszene des ersten Kapitels angespielt wird, einem (um in der Film-Narratologie zu sprechen) »establishing shot« aus ungewöhnlich hoher Beobachterhöhe. Doch nicht die aus dieser meteorologischen Exposition hervortretenden kontinentalen Großräume des Atlantikraums und Russland (auch wenn diese prognostisch entscheidende Frontstellungen des kommenden Krieges ankündigen⁸) bestimmen auf Musils persönlicher Geschichtslandkarte das Geschehen, sondern die kulturgeographische Rivalität von Österreich und Preußen, den

8 Vgl. Honold: Die Stadt und der Krieg (s. Anm. 4), S. 43–50 u. 88 f.

beiden lebensweltlich prägenden Milieus, aus denen Musil seine intellektuellen Fixpunkte Wien und Berlin gewonnen hatte.

Ein wichtiges Element der genannten zeitgenössischen ›Rahmenbedingungen‹ der Arbeit an diesem Roman besteht unter den Nachkriegs- bzw. Zwischenkriegsbedingungen der 1920er und frühen 1930er Jahre in der für Musils Existenz zur Alternative gewordenen Frage *Berlin oder Wien?*, denn anders als zu Vorkriegskonstellationen haben sich diese beiden Gravitationszentren seines Lebens und Arbeitens ökonomisch, kulturell und politisch deutlich auseinanderbewegt. Die kulturelle Schere zwischen dem nun auf ein kleines Alpenland als Rückraum verwiesenen Wien und dem zunehmend kosmopolitisch geprägten, aber politisch labilen Berlin klappt in den 1920er Jahren weit auf, und Musils Romanprojekt navigiert hierbei zwischen den Motivkomplexen urbaner Modernität einerseits und altösterreichischer Vergangenheitsbewältigung andererseits; formelhaft also: »Kakanien« oder »überamerikanische Stadt«. Dass von dem diese Gegensätze pointierenden berühmten neunten Kapitel des Romans die poetische Gedankenfigur ausgeht, gerade das versunkene Kakanien als auf seine Weise vorbildlich modern, nämlich »kontingenztolerant« zu würdigen, unterstreicht, wie stark Musil weiterhin an der Versöhnung (bzw. narrativen Reintegration) der beiden auseinanderklaffenden kulturellen Paradigmen interessiert war.

Doch sind wir mit dieser Überlegung zu den späteren Rahmenbedingungen selbst wiederum dem Prinzip des *Hysteron proteron* entsprechend vorgegangen, und das durchaus mit einer gewissen sachlichen Notwendigkeit, kommt doch auch für die Arbeit an dem Roman dieses Spätere zuerst. Auch bei der in den 1920er Jahren – und mit Musils intellektueller und publizistischer Beteiligung – intensiv betriebenen Ursachendiskussion im Hinblick auf den Ersten Weltkrieg stellte sich zunächst und vor allem die Frage nach dem Verursacher bzw. Aggressor, es ging mithin also um die Bewertung von Schuld. Darüber waren anlässlich der Friedensverhandlungen zu Versailles und St. Germain heftige Debatten entbrannt,⁹ in welchen die einseitige Zuschreibung der *Kriegsschuld* an die Mittelmächte verbunden worden war mit der Festsetzung der *Kriegsschulden*, also der Regelung von Reparationsleistungen und Gebietsabtretungen. Für Österreich indes war diese Ermittlung von Ursachen, Verantwortungs- und Schuldanteilen nicht nur eine unvermeidliche Pflichtübung des Besiegten in pragmatischer, also wirtschaftlich-politischer Sicht. Erforderlich war darüber hinaus eine Aufarbeitung im Hinblick auf jene tiefgreifende Erschütterung des nationalen und kulturellen Selbstverständnisses, die Österreich im Gefolge des Krieges und der Niederlage durchlaufen hatte.

Anders als im Falle des Deutschen Reichs waren das staatliche Gefüge und die territorialen Konturen der Habsburgermonarchie nach dem Krieg

9 Vgl. Corino: Robert Musil (s. Anm. 1), S. 603.

weithin und fast bis zur Unkenntlichkeit zerrüttet, so dass Hugo von Hofmannsthal rückblickend noch kurz vor seinem Tode von jenem »Zusammenbruch Österreichs« sprechen konnte, durch den er »das Erdreich verloren habe«, in dem er »verwurzelt« gewesen war.¹⁰ Ein »Anschluß an Deutschland« (für den u. a. Musil aus praktischen Erwägungen eintrat¹¹) erwies sich zu Beginn der 1920er Jahre als ebenso wenig realisierbar wie eine Wiederherstellung der ehemaligen südosteuropäischen Hegemonialposition. Doch auch hierzu alternative Konzepte für ein unabhängiges Selbstverständnis der Alpenrepublik waren nicht in Sicht. In Reaktion auf den ungewohnten Zwischenzustand nahmen die politischen Bewertungen und Programme an Radikalität zu; das Spektrum reichte von präfaschistischen bis zu austromarxistischen Positionen. Hinzu kam der Umstand, dass sich, gerade im *Vorher-Nachher-Vergleich*, eine gravierende Differenz zu den Entwicklungen in Deutschland manifestierte, wo man zwar ebenfalls oder noch stärker unter dem Druck kaum erfüllbarer Reparationsleistungen litt, jedoch sich an den kulturellen und geographischen Rahmenbedingungen der staatlichen Fortexistenz viel weniger geändert hatte als beim ehemaligen Bündnispartner.

Es kommt demnach in der Differenzanalyse zwischen Vor- und Nachzeit des Kriegs eine zweite Asymmetrie zum Ausdruck, diejenige der politischen Geschehnisse zwischen den ehemaligen Bündnispartnern im Krieg. Ohne die Berücksichtigung und Erklärung der durch den Krieg dramatisch gewachsenen Divergenz zwischen Österreich und Preußen ist m. E. die konstruktive Aporie der Unvermittelbarkeit von Vorkriegswelt und Nachkriegsschreibakt, die im Falle Musils das »Erbgut« des Romans bestimmt, nicht adäquat nachzuvollziehen. Die neue Ungleichheit der beiden ehemals verbündeten Kriegsparteien wird in ihrer geschichtlichen Dramatik deutlich, wenn die klassische, gerade am Falle des Ersten Weltkriegs gerne exemplifizierte Unterscheidung von Anlass und Ursache des Krieges auf die Hauptakteure Habsburg und Preußen umgerechnet wird. Im Lichte der späteren Divergenzen treten auch die Unterschiede hinsichtlich der Ausgangsbedingungen deutlicher hervor.

Schon im *Momentum* des Jahres 1914 war zwischen den beiden deutschsprachigen Kriegsmächten gerade nicht eine Parallelität der Umstände und Handlungsbedingungen gegeben; es herrschte eher, was Musils Interview-Bemerkung später als Kräfte-Parallelogramm von »widerstrebenden Strömungen« bezeichnen sollte. Beide *Staatssubjekte* (zieht man ihre jeweilige innere Komplexität für einmal idealtypisch zu einem solchen narrativen Konstrukt zusammen) ergänzten einander in der kritischen Phase der Monate vor dem August 1914 aufgrund ihrer jeweiligen Besonderheiten und Pro-

10 Hugo von Hofmannsthal an Josef Redlich, 28. 11. 1928, in: Hugo von Hofmannsthal, Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. v. Helga Fußgänger. Frankfurt a. M. 1971, S. 116.

11 Vgl. Robert Musil: Der Anschluß an Deutschland [März 1919], in: GW II, S. 1033–1042.

bleme in einer dann verhängnisvoll wirkenden Weise. Österreich-Ungarn hatte als auf dem südosteuropäischen Raum von zentrifugalen Gewaltschüben bedrohte, bröckelnde supranationale Hegemonialmacht ein hinreichend dringliches Motiv, den Konflikt eskalieren zu lassen und mit kriegerischen Mitteln zu führen. Allerdings fehlten der Habsburger Doppelmonarchie faktisch die militärischen, logistischen und ökonomischen Voraussetzungen, um einen sich ausweitenden Krieg (v. a. gegen die imperiale Schutzmacht Russland) erfolgreich führen zu können. Das Deutsche Reich wiederum, dessen industrielle Wachstumsraten diejenigen Englands überflügelt hatten, fühlte sich nach massiven Aufrüstungsprogrammen im Zenit seiner militärischen Schlagkraft; man konnte einen Krieg führen, für den es allerdings weder plausible Gründe noch Ziele gab. Ein als Konstruktion höchst labiles, auf Gegenseitigkeit basierendes Defizit-Bündnis braut sich zusammen: Preußen kann, was Österreich gerne würde; Österreich wiederum hat eine kulturelle Mission, die dem deutschen Bündnispartner abgeht.

In heutigen historiographischen Einschätzungen erscheinen die politischen Entwicklungen der letzten Vorkriegswochen von 1914 als je kontingente, doch im Effekt sich summierende Überdehnungen des wechselseitigen Geflechts von Drohgebärden und Beistandserklärungen.¹² War nach den Schüssen von Sarajevo und in der dadurch ausgelösten Julikrise der aktuelle ›Brandherd‹ eindeutig am südosteuropäischen Rand der Habsburgischen Einflusssphäre zu lokalisieren gewesen – weshalb ja auch das Szenario eines geographisch begrenzten Militärschlages gegen Serbien überhaupt erst eine handlungsleitende Suggestivkraft gewinnen konnte¹³ –, so verschoben sich binnen weniger Wochen im diplomatischen Abstimmungsprozess zwischen den Bündnisystemen wie auch der Bündnisse gegeneinander die Gewichte hin zu einem gesamteuropäischen Konfliktfeld, als dessen Hauptakteure Deutschland und Russland fungierten.

Erst daraufhin setzte sich eine Art Kettenreaktion von eigen- und wechselseitig erteilten Angriffs-Lizenzen in Gang, nicht per se unausweichlich, aber zunehmend an Eigendynamik gewinnend. Der fatalen Blankovollmacht, die das Deutsche Reich dem massiven Vorgehen Habsburgs gegen Serbien erteilte, korrespondierte eine ebenso blanko gegebene Beistandszusage Frankreichs für die unnachgiebige Politik Russlands,¹⁴ welches wiederum seinerseits das unter den Druck eines österreichischen Ultimatums gestellte Serbien seiner bedingungslosen Unterstützung versicherte. Zu einem erheblichen Teil bestanden die Eskalationsmechanismen des Juli 1914 in einer unverantwortlichen und unkontingierten Delegation von militärischer Handlungsermäch-

12 Vgl. Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014, S. 122–124.

13 Vgl. Gerd Krumeich: Juli 1914. Eine Bilanz. Paderborn 2014, S. 75 u. 80; Herfried Münkler: Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918. Reinbek b. Hamburg 2013, S. 38 u. 47.

14 Vgl. Münkler: Der Große Krieg (s. Anm. 13), S. 100.

tigung. Denn keine der europäischen Großmächte hatte vorab präzise eigene Kriegsziele definiert, für die sich nun der Griff zu den Waffen gelohnt haben würde, doch jede signalisierte in den Wochen der Konfrontation ihre Bereitschaft, es im Falle eines Falles ›darauf ankommen zu lassen.

Während im Deutschen Reich über Jahre hin größte Uneinigkeit über die anzupeilenden Kriegsziele herrschte, konnte Österreich-Ungarn seine hegemonale Rolle im Hinblick auf Südosteuropa weitaus klarer konturieren und hatte, nach anfänglich heftigen Rückschlägen durch reichsdeutsche Verbände entscheidend gestärkt, Mitte des Jahres 1917 an allen Fronten eigentlich eine Position erreicht, in der ein vorteilhafter Verhandlungsfrieden hätte abgeschlossen werden können.¹⁵ Doch hatten zeitgleich die inneren Spannungen zwischen den im Vielvölkergebilde verbundenen Nationen über Jahrzehnte derart an Vehemenz zugenommen, dass der Zerfall der Gesamtkonstruktion nur mehr eine Frage der Zeit war – und die im Kriege sich vollziehenden Auflösungserscheinungen lediglich als eine beschleunigte Entfesselung längst vorhandener zentrifugaler Tendenzen gesehen wurden.

Der Vergleich zwischen Habsburg und Preußen ist deshalb in doppelter Weise instruktiv; zeigt er doch *erstens* eine innere Ungleichartigkeit in der Kriegsaufstellung der Mittelmächte, insofern Österreich-Ungarn zwar 1914 den konkreteren Anlass und die klareren Anliegen für ein militärisches Losschlagen hatte, jedoch erst mit dem Deutschen Reich derjenige Akteur hinzutrat, dessen geostrategische Lage einen Zweifrontenkrieg vorstellbar und binnen kurzem unvermeidlich machte. Ohne diese fatale Disproportionalität der Mittelmächte untereinander, was Ausgangslage und strategische Potentiale anging, wäre der Krieg nicht führbar bzw. die verhängnisvolle Fehleinschätzung seiner erfolgreichen Führbarkeit nicht möglich gewesen. Wenn dann, *zweitens*, am Ende der knapp viereinhalb Kriegsjahre, auch die politische Verlustbilanz innerhalb des Bündnisses der Mittelmächte so markant unterschiedlich ausfiel, wie es von den Zeitgenossen empfunden wurde, dann zeigte sich das ohnehin schon niederschmetternde Missverhältnis von Ausgangslage und Resultat durch diese massive Statusdifferenz nochmals in zusätzlicher Schärfe.

3. Die Parallelaktion: Das Unmögliche wird Wirklichkeit

Dem Gesagten zufolge hatte also die Rekonstruktion jenes geschichtlichen Kräfteparallelogramms, die Musil sich mit der Arbeit am Roman vornahm, just an dem beschriebenen Divergenzpunkt anzusetzen: am aktuellen Lage-

15 Vgl. Münkler: Der Große Krieg (s. Anm. 13), S. 605; Manfred Rauchensteiner: Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg. Graz u. a. 1993, S. 427.

vergleich zwischen Österreich und Deutschland sowie an den ehemaligen Planungen der beiden schwerfälligen Kaiserreiche. Musils Modellschema für den fortgesetzten Vergleich und seine historische Durchführung mit den Mitteln der Romanerzählung ist die ingeniose Handlungs-idee der sogenannten Parallellaktion. Ihr Grundkonzept stellt der Autor im schon erwähnten Interview des Jahres 1926 folgendermaßen vor:

Das Jahr 1918 hätte das 70jährige Regierungsjubiläum Franz Josef I. und das 35jährige [recte: 30jährige; A. H.] Wilhelms II. gebracht. Aus diesem künftigen Zusammentreffen entwickelt sich ein Wettlauf der beiderseitigen Patrioten, die einander schlagen wollen und die Welt, und im Kladderadatsch von 1914 enden. »Ich habe es nicht gewollt!« Kurz und gut: es entwickelt sich das, was ich »die Parallellaktion« nenne. Die Schwarzgelben haben die »österreichische Idee«, wie Sie sie aus den Kriegsjahren kennen: Erlösung Österreichs von Preußen – es soll ein Weltösterreich entstehen nach dem Muster des Zusammenlebens der Völker in der Monarchie – der »Friedenskaiser« an der Spitze. Krönung des Ganzen soll eben das imposante Jubeljahr 1918 bringen. Die Preußen wiederum haben die Idee der Macht auf Grund der technischen Vollkommenheit – auch ihr Schlag der Parallellaktion ist für 1918 geplant. (GW II, S. 939)

Musils Umriss der gesellschaftlichen Handlungsebene des Romans, die dem damaligen Gesprächspartner als »ironisch durchgesetzte Materie« erschienen war (ebd.), weist eine fast konstruktivistisch zu nennende Auslegung und Anwendung des Prinzips paralleler Linienführung auf.

Parallele Handlungsstränge können keine narrative Sukzession ergeben, ihr Verhältnis ist nicht temporal, sondern geometrisch. Aus dem Modus der Parallellführung entwickelt der Romanautor die Konstruktion einer disjunkten, in absurder Gespaltenheit nebeneinander herlaufenden Doppelspur, mit der ironischen Pointe ihrer unwissentlichen und unwillentlichen Ausrichtung auf ein – gemeinsames! – Ziel. Die beiden Thronjubiläen gleichen einander wie eine Monarchie der anderen, ihre Projekte treiben, durch wechselseitige Abstoßung innig verbunden, gemeinsam auf einen künftigen Schnittpunkt zu, der nach den Gesetzen der Geometrie freilich nur außerhalb des begrenzten Darstellungsbereichs liegen kann, nämlich im Unendlichen des von beiden Monarchen nicht mehr unbeschadet erreichten Jubiläumjahres 1918.

Preußische Kriegsrationalität und österreichische Völkerbeglückung waren auf dem Wege dorthin in der Tat als zentrale Kriegsideen in den beiden Kaiserreichen formuliert worden. So stand etwa die u. a. von Hofmannsthal propagierte Losung, Österreich repräsentiere gegenwärtig schon ein »Europa im Kleinen«,¹⁶ dem vermeintlich ironischen Weltösterreich-Programm der Musil'schen Romanfiguren an hybrider Realitätsverkenntung kaum nach.

16 »Oesterreich bedarf mehr als alle Andern eines Europa – ist es ja doch selber ein Europa im Kleinen.« (Hugo von Hofmannsthal: [Antwort auf eine Umfrage des Svenska Dagbladet, 20. 5. 1915; vormalig ediert als *Krieg und Kultur*], in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstatet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Rudolf Hirsch u. a. Bd. XXXIV: Reden und

Doch die Zukunftsblindheit der Parallellaktion benennt und trifft das Ziel dieser vereinten nationalen Kraftanstrengungen sicherer, als ihren Beteiligten bewusst sein kann, indem das Unternehmen mit weitem Vorgriff in seinen Beratungen des Herbstes 1913 bereits den Termin 1918 als ihr Ende und Schicksalsjahr anvisiert. Objektiv ironisch weiß also diese Romangesellschaft, worauf sie zusteuert, und bereitet sich ihren Untergang selbst, indem sie ihrem Namen semantisch konkludent Ehre macht. Nicht Österreich bzw. der k. u. k. Monarchie allein gilt insofern Musils gesellschaftliche Bestandsaufnahme, sondern seiner schicksalhaften Bezogenheit auf den deutschen Bündnispartner, mit dem ›parallel‹ zu ziehen angesichts höchst unterschiedlicher militärischer und soziologischer Voraussetzungen von Beginn weg nur als eine schlechthin bizarre Idee gelten konnte.

Warum das so ist, wird verständlicher, sobald die geschichtliche Rekonstruktion der negativen Komplementarität beider Staatssubjekte um nochmals eine Stufe zurückverlagert wird, also in die Zeit unmittelbar *vor* dem Verfassungsausgleich mit Ungarn, bei dem 1867 das Behelfskonstrukt der dualistischen k. u. k. Doppelmonarchie inauguriert worden war. Vorausgegangen war jenem aus Schwäche besiegelten Kompromiss, der zu vermehrter Instabilität des Habsburger Imperiums im Inneren führen sollte, seinerzeit die militärische Niederlage Österreichs gegen Preußen bei Königgrätz von 1866. Laut den Geschichtsbüchern Kakaniens, nach welchen in den einheimischen Schulen unterrichtet zu werden pflegte, hatten »die Österreicher [...] in allen Kriegen ihrer Geschichte zwar auch gesiegt, aber nach den meisten dieser Kriege hatten sie irgend etwas abtreten müssen.« (MoE, S. 18) Ein derart widersprüchlicher Befund aber »weckt das Denken«, wie es im Roman heißt (ebd.); den jungen Protagonisten Ulrich verwandelte diese Seltsamkeit gar in einen ziemlich renitenten Gymnasiasten, wodurch gewissermaßen schon der Keim zur späteren Eigenschaftslosigkeit in ihn gepflanzt ist.

Nun aber verrät die von Musil gegebene Zusammenfassung des Plots bei genauerer Betrachtung ebenfalls, dass der ab 1914 gemeinsam mit ›Preußen‹ (bzw. dessen politischem Nachfolgerstaat) geführte Krieg im Grunde nichts anderes werden würde als eine geschickt ummanteelte Methode, den früheren Krieg *gegen* Preußen das nächste Mal *mit* dem einstigen Kontrahenten erfolgreicher fortzusetzen, um dadurch das (selbst noch über dem Wettlauf zum doppelten Thronjubiläum als dunkler Schatten schwebende) Trauma von Königgrätz endlich aus dem eigenen Geschichtsbewusstsein tilgen zu können. Die kritische Note des Konstrukts »Parallellaktion« kommt hierbei dadurch zur Geltung, dass bei der *more geometrico* bestimmten Relation¹⁷ zwischen Berlin und Wien kaum zu sagen ist, ob die beiden Staatssubjekte als Paral-

Aufsätze 3. Hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabel. Frankfurt a. M. 2011, S. 159)

17 Vgl. Manfred Requardt: Robert Musil und das Dichten »More geometrico«, in: Text + Kritik (3/1983), H. 21/22, S. 29–43.

lel-Akteure im Ernstfall von 1914 nun gegen- oder miteinander Aufstellung genommen und Frontbildung betrieben haben.

Gegen Ende des Einleitungsteils ist es im Roman der Vater des Mannes ohne Eigenschaften, welcher dem Protagonisten in einem handlungsentscheidenden Brief die näheren Beweggründe und Absichten jener von einflussreichen Kreisen der Hauptstadt getroffenen Anstalten unterbreitet und dabei auf die soeben angedeuteten Zusammenhänge ausdrücklich hinweist. Dem Weitblick gewissenhafter österreichischer Staatsbediensteter war nämlich nicht entgangen, welche schicksalhafte Jubiläums-Konjunktion sich da im fernen Jahre 1918 zusammenballen würde. Schwerste Bedenken erweckte dabei der Umstand, dass die viel ehrwürdigere, weil um vier Jahrzehnte *frühere* Thronbesteigung Franz Josephs aus schnöden kalendarischen Gründen erst im Dezember 1918 zu feiern sein würde – und damit ein halbes Jahr *später* als Kaiser Wilhelms II. weitaus jüngeres Kronjubiläum im Juni desselben Jahres.

Die Noblesse einer 70-jährigen österreichischen Amtsführung droht also gegen die nur 30 Regierungsjahre des schneidigen preußischen Newcomers zu verblassen; solcherart sind die dräuenden Aussichten, welche auch Ulrichs Vater »befürchten« lassen, »daß wir, ich muß schon sagen, wieder einmal ein Königgrätz erleben« (MoE, S. 78). Dem könne aber durch frühzeitige und umsichtige strategische Planungen entgegengetreten werden, fährt der väterliche Brief an den bislang unterbeschäftigten Sprössling fort, um sodann endlich offenzulegen, wofür denn nun in dieser Sache an die Mitwirkung Ulrichs gedacht sei. »Glücklicherweise«, so erklärt der alte Herr, sei die dargelegte »Befürchtung« von »patriotischen Persönlichkeiten mit guten Beziehungen schon vorweggenommen« worden, und er dürfe hiermit seinem Sohne »verraten, daß in Wien eine Aktion im Gange ist, um das Eintreffen dieser Befürchtung zu verhindern« (MoE, S. 78 f.). Was möglicherweise in naher Zukunft eintreten könnte, erweckt Furcht; wird dieser Affekt durch vorausdenkendes Handeln nun frühzeitig »vorweggenommen«, so bezeichnet Ulrichs Vater dies dankbar als ein Glück; es ist dieses Glück aber nichts anderes als der Kniff des Späteren, welches zuerst kommt. Respektive die präventive Vorausschau eines Strategen, der einem absehbaren feindlichen Angriff zuvorkommt.

Wenn in einem Romangeschehen, das in den Herbstmonaten des Jahres 1913 spielt, innerhalb weniger Zeilen gleich dreimal von Befürchtungen die Rede ist, darf man aufhorchen. Wird überdies, wie es hier geschieht, das ins Auge gefasste patriotische Projekt mit dem Nebenziel eines unfehlbaren Karriereplanes für einen noch traumwandlerisch am Rande des Lebens umherbalancierenden jungen Mann präsentiert, sollte man sogar durchaus beunruhigt sein. Eingeleitet hatte Ulrichs Vater dieses Anliegen nämlich mit der geradezu beschwörenden Prophezeiung, durch die bevorstehende Aufnahme des Sohnes in besagte Aktivitäten hochstehender Kreise sei nunmehr dessen

Werdegang entscheidend vorangebracht und, »soweit es in meiner Kraft und in meinem Ermessen steht«, folglich auch Ulrichs »Zukunft gesichert« (MoE, S. 78). In Tat und Wahrheit handelt es sich bei dieser Zukunftssicherung jedoch eher um eine Art von Kreditaufnahme, welche Ulrichs weitere Karriere an den Erfolg einer noch ziemlich nebulösen Unternehmung knüpft, eben jener bald inoffiziell so genannten ›Parallelaktion‹, welche dem befürchteten Auftrumpfen Preußens im Jahre 1918 zuvorzukommen versucht.

Die heikle, noch ganz und gar ungreifbare Mission des Projekts besteht von diesem Moment seiner Exposition an in dem sowohl strategischen wie temporalen Problem der *Prävention*, des ›Zuvorkommens‹ also. Wie kann, unter zwei parallel geführten Geraden, die eine die andere ›überholen‹? Wenn später im weniger öffentlichen zweiten Hauptteil des Romans zwischen Ulrich und seiner geliebten Schwester Agathe der vielbeschwo-rene ›andere Zustand‹ gesucht und besprochen wird, dann manifestiert schon diese Arbeitsbezeichnung jenes Erlebens höchster mystischer Erfüllung, dass dergleichen üblicherweise nicht als Primärerfahrung eigenen Rechts gedacht wird, sondern eben je nur als der »andere«, mithin als ein sekundärer und abgeleiteter Zustand. Indes war diese ursprüngliche Einheitserfahrung bereits dem religiösen Denken und Empfinden vieler früher Kulturen so wohlvertraut, dass dieser ›andere Zustand‹ mit weit mehr Berechtigung als ›erster Zustand‹ firmieren könnte. Im herablassenden Gestus der abendländischen Vernunft, das sogenannt ›Primitive‹ nachrangig zu behandeln, spiegelt sich seitenverkehrt jenes Temporalparadox der Prävention, welchem im ersten, dem gesellschaftlichen Hauptteil des Romans, die Unternehmung der Parallelaktion verpflichtet ist.

Sämtliche argumentativen Verrenkungen und ideologischen Deklarationen, welche die Parallelaktion in der Folge hervorbringen wird, entsteigen dem einem, unabweisbaren Grunddilemma der *consecutio temporum*. Die gesamten Umtriebe des Unternehmens sind nämlich von der simplen kalendarischen Tatsache determiniert, dass »der 2. XII. natürlich durch nichts vor den 15. VI. gerückt werden könnte« (MoE, S. 79). Folglich bleibt den österreichischen Geltungsansprüchen, um nicht erneut gegenüber dem deutschen Erzrivalen ins Hintertreffen zu geraten, nur mehr die Option einer symbolischen Ausweitung der Zukunftsplanung ins Unspezifische, und deshalb auch mit ungewissem Ausgang. Man sei, so rundet Ulrichs Vater seinen diesbezüglichen Bericht ab, »auf den glücklichen Gedanken verfallen, das ganze Jahr 1918 zu einem Jubiläumsjahr unseres Friedenskaisers auszugestalten.« (MoE, S. 79) Das Friedensjahr 1918 schwebt in der Folge nicht nur dem Handeln und Trachten der Parallelaktion als fernes Telos vor, es versieht auch das ausgebreitete altösterreichische Gesellschaftspanorama insgesamt mit einem perspektivischen Fluchtpunkt, dessen prognostische Wahrheit bemerkenswerter Weise von der Realhistorie sowohl falsifiziert wie zugleich auch verifiziert werden würde, war doch 1918 tatsächlich *auch* das Jahr eines

endlich wiedererlangten Friedens, allerdings nach einem davor für mehr als vier Jahre durchlittenen Krieg.

4. Paradoxien der Konfiguration

Ist es in Musils Roman also das ad hoc gebildete Konsortium der Parallelaktion, welches mit seinen Planungen und Direktiven ›Geschichte macht‹? Für diese These spricht, dass gleich in der Startphase des Unternehmens zwei weitreichende Entschlüsse fallen. Zunächst die von Seiten der regierungsamtlichen Impulsgeber getroffene Vorentscheidung, mit der Durchführung jener gesellschaftlichen Zusammenkünfte, bei welchen diverse Ideen für die Parallelaktion gesammelt und geprüft werden sollen, das offene Privathaus von Sektionschef Tuzzi aus dem Ministerium des Äußeren zu betrauen, oder genauer: seine als ›zweite Diotima‹ stadtbekannte Gattin. Ein zweiter weichenstellender Coup des Unternehmens ist darin zu sehen, dass diese geselligkeitsstiftende Salondame ihre zu bunter Vielfalt arrangierten Empfänge insgeheim dafür nutzt, eine platonische Seelenfreundschaft mit dem hochrangigen preußischen Industriellen und Schriftsteller Paul Arnheim anzuzetteln, der sich wegen undurchsichtiger Rohstoffspekulationen für längere Zeit in der österreichischen Residenzstadt aufhält. Vorgezeichnet ist mit dieser Konfiguration eine die österreichischen Bestrebungen massiv beeinflussende, widersprüchliche Gemengelage aus patriotischer Rhetorik, gefühlvoller Leichtgläubigkeit und eiskalt kalkulierendem Geschäftssinn – ein Gemisch, welches im Handlungsjahr 1913 durchaus als potentiell explosiv einzuschätzen ist.

An derartige ambivalente Befunde und widerstreitende Tendenzen ist zu denken, wenn Musil als die Summenformel seines Romans angibt, alle der gesellschaftlichen Linien mündeten letztlich in den Krieg. Herleiten aber, oder beweisen gar, lässt sich die Kausalität der unterstellten Entwicklung ›zum Kriege‹ mit einer solchen Handlungsführung natürlich nicht. Im Roman fungiert das Patt zwischen teleologischem Erzählen und geschichtlicher Retrospektive als Komplexitätsgarant gegen allzu simplifizierende Schuldzuweisungen. Für den Geschehensmodus des historischen Prozesses, so räsoniert an späterer Stelle der Romanheld selbst bei einem seiner flanierenden Gänge durch die Stadt, sei ein gewisses »Sich-Verlaufen« nicht untypisch, ein digressives Ab- und Umlenken, dessen konkrete Formen jeweils kontingenten Mechanismen gehorchten. Geschichte, so erkennt Ulrich, »entsteht nicht von einem Zentrum her, sondern von der Peripherie. Aus kleinen Ursachen.« (MoE, S. 361)

Wie es aussehen kann, wenn aus scheinbar randständigen Faktoren folgenreiche geschichtliche Verwicklungen hervorgehen, wurde am Exempel der Schüsse von Sarajewo auf dramatische Weise deutlich. Die Haupt- und Staatsaktion in Musils Roman wird auf eine viel dezentere, wenig spektakuläre

Weise in Richtung Kriegsplanung gelenkt, durch eine zunächst ganz harmlos wirkende Romanze und Intrige von Nebenfiguren. Denn im Windschatten des hohen Paares, der Seelenfreundschaft zwischen Diotima und Arnheim, bahnt sich im Hause Tuzzi binnen Kurzem auch ein Techtelmechtel des Dienerpaares an, dessen Figuren soziale und ethnische Marginalität verkörpern. Während der langwierigen Sitzungen vertreibt sich Diotimas jüdische Zofe Rachel auf ihre Weise die Zeit mit Arnheims dunkelhäutigem afrikanischen Diener Soliman. Dabei hecken die beiden den Streich aus, zur Gründungsversammlung der Parallelaktion einen dort gar nicht vorgesehenen Gast aufzubieten, General Stumm von Bordwehr aus dem k. u. k. Kriegsministerium. Dieser lässt sich die Gelegenheit, das Projekt ›Friedenskaiser‹ im Sinne einer Bewilligung weiterer Rüstungsvorlagen zu beeinflussen, nicht entgehen. Durchs Schlüsselloch spähend, erkennt die am Rande stehende Rachel scharfsinnig und vorausseilend: »Daraus kann auch ein Krieg werden!« (MoE, S. 181)

Fortschritte erzielt das Handlungsgeschehen demzufolge nicht nur aus langfristigen strategischen Planungen, sondern mindestens ebenso sehr dank zufallsbedingter Störungen. Die durch den Plot der Parallelaktion vorgenommene Linienführung des Romans gestaltet sich de facto also in weniger striktem Geradeauslauf, als es das geometrische Konzept der Parallelen glauben macht. Ungeplante Modifikationen wie die Mitwirkung eines Generals, dessen ungebetene Einmischungen durchaus folgenreich sind, machen aus dem trassierten Erzählweg ein an den Rändern mehrfach ausfransendes, tendenziell anomisches Gebilde. General Stumm ist, wie eigentlich schon der Name verrät, Platzhalter und Symptom einer kommunikativen Fehlleistung. Man hätte ihn niemals einladen dürfen. Als der Repräsentant des Militärs dann auch noch das Wort ergreift, verspüren die übrigen Anwesenden durchaus, dass die Rede Stumm von Bordwehrs zwar »nicht zu der eigentlichen Aufgabe ihres Beisammenseins passe, aber als sich der General akustisch immer weiter verbreitete, hörte sich das an wie der beruhigende Marschtritt geordneter Bataillone.« (MoE, S. 180)

Da einem von Musils Romanheld Ulrich aufgestellten Prinzip zufolge am Ende gerade das geschieht, was zu entstehen eigentlich keinen Grund hat,¹⁸ ist handlungsimmanent bereits absehbar, dass sich der kleine General mit seinem großen Säbel am Ende durchsetzen wird – schon in Anwendung jener poetischen Logik der Entstellung, die Ulrich aus der militärischen Erfahrung des Befehl-Weitersagens in seine Reflexionen über geschichtliche Kontingenz übernimmt. Damals ließ man, so erinnert der Held sich seiner Militärzeit, eine in Zweierreihen reitende Eskadron »Befehl weitersagen«

18 Als *PduG* titulierte Ulrich, auf das bekannte gegenteilige philosophische Konzept antwortend, ein »Prinzip des unzureichenden Grundes«, wonach jeweils just das geschieht, »was eigentlich keinen rechten Grund hat« (MoE, S. 134).

üben, wobei ein leise gesprochener Befehl von Mann zu Mann weitergegeben« wurde. Lautete der vorne ausgegebene Eröffnungssatz beispielsweise »Der Wachtmeister soll vorreiten«, so kam am hinteren Ende der Formation die brutale Botschaft »heraus: ›Acht Reiter sollen sofort erschossen werden‹ oder so ähnlich.« (MoE, S. 361) Obwohl das Ergebnis ohne Absicht und Urheber entstand, gilt der Befehl unter Umständen trotzdem. Ulrich zieht eine gewagte Schlussfolgerung: »Auf die gleiche Weise entsteht auch Weltgeschichte.« (ebd.) Die allmähliche, von Station zu Station zunehmend sinnentstellende Deformierung einer weitergereichten Botschaft erhält dabei jedenfalls eine unweigerliche Schlagseite ins Martialische. Ähnliches befürchtet die schöngeistige Diotima berechtigterweise auch von der Anwesenheit des Generals, in dem sie nichts anderes sieht als eine »Hyäne«, die auf Nahung sinnt. »›Er schleicht herum und wartet, bis unsere schönen Bemühungen tot zusammenbrechen werden!‹« (MoE, S. 466)

An den bis hierher skizzierten Befunden der Zufälligkeit und Zweideutigkeit innerhalb des Figurenpersonals ist nun deutlicher zu erkennen, wie Musil den erwähnten Hiat zwischen Nachträglichkeit der (teleologischen) Erzählung und Vorzeitigkeit der (retrospektiven) Geschichte, welcher die Schreibsituation des Romanautors in den 1920er Jahren bestimmte, in der Romanonstruktion zu einem produktiven Spannungsverhältnis umzugestalten vermochte. Die Figuren besitzen naturgemäß noch nicht das historische Wissen der Nachkriegssituation, doch läßt sich ihr Reden und Handeln durch unbestimmte Vorahnungen der kommenden Katastrophe beständig semantisch auf. Der Romanautor ›infiziert‹ gleichsam seine Vorkriegspräparate mit dem Keim des Bevorstehenden, und er kann dies erzählerisch deshalb in plausibler Form durchführen, weil die handelnden Figuren ja ihrerseits tatsächlich schon auf je eigene Weise ›mitschreiben‹ an einem virtuellen Gesamttext der Geschichte, welcher ihnen selbst während ihres Tuns noch gar nicht lesbar ist.

Ebenso, wie die literarische Rahmenanordnung einer *vorgezogenen Nachträglichkeit* Musils Erzähltext permanent irritiert (und sie tut dies in der Anlage des Erzählens oft selbst wiederum durch kleine und größere *Hysteron-proteron*-Wendungen), ergibt sich auch die kontingente Chrono-›Logik‹ des historischen Ursachengeflechts aus Effekten kollabierender Grammatik- und Zeichenordnungen (wie etwa den heillosen Verwirrungen, die allein schon die Konjunktion »und« in Musils Kakanien zu stiften vermag).¹⁹ Wenn, wie Ulrichs Reflexionen behaupten, sich der Weg der Geschichte fortentwickelt wie eine durch Weitergabe deformierte Botschaft, so liegt die historische Wahrheit dieses Erzählkonzeptes gerade im ästhetischen Störpotential solcher temporalen Paradoxien, die in einem Handlungsgeschehen, das ausschließ-

19 Vgl. hierzu Inka Mülder-Bach: Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ein Versuch über den Roman. München 2013, S. 414–422.

lich *vor* dem Kriege spielt, chiffrenhaft bereits das perspektivische Wissen um den doppelten Einschnitt von 1914 und 1918 in sich aufnehmen.

Musils erzählerische Kunstfertigkeit besteht im Hinblick auf diese historische und zugleich nichthistorische Materie vor allem darin, die erst später erkennbare epochale Tragweite der Vorgänge in der Beschreibung ihrer Vorkriegs-Erscheinung passagenweise schon mit anklingen zu lassen, ohne dabei ausdrückliche Anachronismen zu begehen:

War eigentlich Balkankrieg oder nicht? Irgendeine Intervention fand wohl statt; aber ob das Krieg war, er wußte es nicht genau. Es bewegten so viele Dinge die Menschheit. [. . .] Der Präsident von Frankreich fuhr nach Rußland; man sprach von Gefährdung des Weltfriedens. Ein neuentdeckter Tenor verdiente in Südamerika Summen, die selbst in Nordamerika noch nie dagewesen waren. Ein fürchterliches Beben hatte Japan heimgesucht; die armen Japaner. Mit einem Wort, es geschah viel, es war eine bewegte Zeit, die um Ende 1913 und Anfang 1914. (MoE, S. 359)

Viele Autoren, Künstler und Gelehrte kultivierten zu jener Zeit eine herablassende Achtlosigkeit gegenüber dem Berichtsstand der Tagespresse. Auch die Romanhelden Musils werden, insbesondere aufgrund nachlässiger Zeitungslektüre, vom Kriegsausbruch vollständig überrascht. Allerdings: Hätten sie in bürgerlichem Pflichtbewusstsein häufiger durch die Gazetten geblättert, dann wäre ihnen etwa jenes Potpourri vermischter Meldungen und unklarer Lagebeschreibungen entgegengetreten, mit dem Musil seinen Protagonisten schon ein halbes Jahr vor dem Kriegsausbruch schwindelig spielt.

Trotz des Gefühls der *Entwirklichung*, das sich durch die zufallsgesteuerte Reihung der aus dem Nachrichtenstrom gefischten Ereignisse herstellt, ergeben die Meldungen, Sensationen und Entwicklungstendenzen doch eine gemeinsame, durchaus bedrohliche Botschaft. Die scheinbar nur bunte Sequenz von Nachrichten, von Musils Erzähler auf die Jahreswende zu 1914 datiert, präludiert unzweifelhaft das Thema des bevorstehenden Krieges – wenngleich sie diese Referenz durch sachliche Verschiebungen zugleich wieder verwischt. Die Reise des französischen Präsidenten Poincaré nach Russland zu Zar Nikolaus II., dem östlichen Verbündeten der *Entente cordiale*, war in der Tat einer flagranten Gefährdung des Weltfriedens geschuldet; allerdings ereignete sie sich nicht etwa »um Ende 1913« oder »Anfang 1914«, sondern auf dem Höhepunkt der Juli-Krise, erst kurze Zeit vor dem finalen Kriegsausbruch. An falscher, nämlich chronologisch zu früher Stelle fallengelassen, erfüllt das zur dramatischen Endphase der Verwicklungen zählende Ereignis seine narrative Wirkung desto verräterischer, weil es dem (via »erlebte Rede«) mitkommentierenden Protagonisten eine Verwischung der klaren Faktenlage erlaubt (»aber ob das Krieg war«?), die das von später herangetragene Mehrwissen sogleich wieder neutralisiert.

Panoramatisch breit angelegte Zeitbilder wie das des ersten Romankapitels oder die eben zitierte Nachrichten-Revue tendieren dazu, Geschichte

stillzustellen bzw. sie in das bereits von Musils *Europa*-Essay konstatierte »Nichts« aufzulösen. Dann aber meldet sich wiederum die in der Nachkriegszeit angesiedelte Erzählinstanz des Romans zu Wort, welche die erzählerische Möglichkeit auktorialer Vorgriffe nutzt, um ihren historischen Informationsvorsprung zur Geltung zu bringen:

Die Welt wurde damals von allerlei erschüttert, und wer gegen Ende des Jahres neunzehnhundertdreizehn gute Nachrichten besaß, hatte das Bild eines kochenden Vulkans, wenn auch die von der friedlichen Arbeit ausgehende Suggestion, dieser könne niemals wieder ausbrechen, allgemein war. Sie war nicht allgemein gleich stark. (MoE, S. 381)

Deutlicher kann sich die Form des historischen Erzählens eigentlich kaum noch an den Zielpunkt des Kriegsausbruchs heranschreiben, ohne ihn explizit schon vorwegzunehmen. Zur Kennzeichnung dieser Form von Indirektheit scheint hier ein – zunächst vielleicht überraschender – Vergleich angebracht: Vom Krieg wird in Musils Romanwelt unter ähnlichen Aussagebedingungen gehandelt, wie sie Sigmund Freud für das soziale Sprachspiel der Zote dargelegt hatte;²⁰ das Sagbare und das Unsagbare, das Explizite und das Nichtexplizite beziehen dabei wechselweise Energie voneinander. Vor dem Eintreten des wirklichen Krieges schützt die Romanpersonen nicht etwa die bis dahin noch verstreichende Zeit (die in Musils Roman gegen Ende nur mehr sehr langsam voranschreitet), sondern eine überaus löchrige Barriere sprachlicher Verbrämungen, Tabus und Fehlleistungen.

5. ›Fehler‹ in der Diegese: Spuren einer performativ kollabierenden Zeitordnung

Die Textbasis der zu Lebzeiten publizierten Kapitel und nachgelassenen Entwürfe des fragmentarisch gebliebenen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* lässt zwar eine Extrapolation des fehlenden Finales nicht zu; wohl aber gibt sie Aufschluss über die Bedeutung, die der Krieg für die Romankonstruktion insgesamt hat respektive hätte erhalten sollen.²¹ Das historische Datum des Krieges war innerhalb des Handlungsrahmens *entweder* durch auktoriale Vorausdeutungen indikatorischer Art anzuzeigen, die auf außerhalb der Fiktion liegendes Vorwissen verwiesen, wie es etwa in dem (allerdings ganz untypisch seltenen) Falle der Bemerkung »damals kurz vor dem großen Kriege« erfolgt (MoE, S. 520); *oder* dieser externe Fluchtpunkt wurde mit-

20 Vgl. Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten [1905], in: ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M. 1982, S. 9–219.

21 Zur latenten und strukturellen Funktion des Krieges im Roman vgl. Honold: Die Stadt und der Krieg (s. Anm. 4); Müller-Bach: Robert Musil (s. Anm. 19).

tels einer fiktionsimmanenten Stellvertretung dargestellt, eines Ersatzmotivs, welches zur Katastrophe des Kriegsausbruchs in ein ästhetisches Analogieverhältnis eintreten konnte. Ein solches literarisches Substitut hat Musil für den Kriegsbeginn und den Zusammenbruch des Habsburgerreiches gefunden; ein Motiv, das die gesellschaftliche Bedeutung des Endes einer Epoche sinnfällig macht, ohne sie ausdrücklich zu benennen. Es ist dies die im Kontext von Zivilisationskritik und Geschichtspessimismus verbreitete Rede von Apokalypse und Weltuntergang,²² jene Grundstimmung besonders des österreichischen *Fin de siècle*, die Hermann Broch als »fröhliche Apokalypse«²³ bezeichnete und die sich bei Musil mit dem imaginativen Topos einer drohenden Vulkaneruption verbindet. Das Bild ist sowohl metaphorisch wie auch metonymisch eingesetzt: Metaphorisch besteht die Ähnlichkeit zum Kriegsausbruch im physikalischen Modell eines Aufstaus im Verborgenen brodelnder, tendenziell explosiver Kräfte; metonymisch im bereitgestellten Syntagma des bevorstehenden Ausbruchs, das eins zu eins auf die politisch-militärische Krise und den Kriegsbeginn übertragbar war.

Mit den mehrfach beschworenen Vorzeichen einer Naturkatastrophe gibt sich die Vorkriegsgesellschaft des Romans als Endzeit zu erkennen und ragt der Krieg, der zwar als historisches Ereignis außerhalb des erzählten Zeitraums der fertiggestellten Kapitel verbleibt, auf semantisch wirkungsvolle Weise dennoch in die Handlung hinein. Der allgemein umlaufende Apokalypse-Topos schafft auch im Roman ein Diskursklima vager Zukunftsängste und Untergangserwartungen, in dessen atmosphärischem Grundrauschen auch konkretere, durchaus ernstzunehmende Warnungen ihren gedeihlichen Nährboden und zugleich eine optimale Tarnung finden. Dazu gehören die notorisch pessimistischen Einschätzungen des Protagonisten selbst, der wie manche seiner Freunde und Kollegen »à la baisse« zu spekulieren pflegt und mit einem untrüglichen Gespür für den nahenden Zusammenbruch der altösterreichischen Gesellschaftsordnung ausgestattet ist. »Große Kusine, erinnern Sie sich daran, daß ich Ihnen diesen Zusammenbruch seit je vorhergesagt habe?« (MoE, S. 466)

Gemeint ist hier freilich noch bzw. nur der Zusammenbruch der leitenden Kommission der »Parallelaktion«, in dem allerdings immerhin die Spitzen der Wiener Gesellschaft versammelt sind. Seiner erstaunen, ob des Defätismus ihres Mitstreiters empörten Kusine Diotima kann Ulrich entgegenhalten, bislang mit seiner Skepsis meist recht behalten zu haben. Die objektive Ironie seiner Prophezeiung indes liegt darin, dass er selbst nicht weiß, *wie sehr* sich kurz darauf seine Rede vom Zusammenbruch bewahr-

22 Vgl. Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland. München 1988; Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hg.): Utopie und Apokalypse in der Moderne. München 2010.

23 Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit [1947/1948], in: ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 9/1: Schriften zur Literatur I. Kritik. Frankfurt a. M. 1975, S. 111–284, hier S. 145.

heiten wird. Gerade in ihren unbewussten Anteilen ist Ulrichs Prognose am helllichtigsten, getreu dem Motto, »daß man ins Schwarze trifft, wenn man ins Blaue redet« (MoE, S. 883) – ein Muster, das Musil wiederholt zur Vorausdeutung auf den Kriegsausbruch einsetzt. Die wohl signifikanteste Szene dieser Art spielt sich im Rahmen einer gegen Ende des ausgeführten Handlungsstranges anberaumten großen Friedensdeklaration ab. Ulrich gibt hier seinem ehemaligen Regimentskameraden General Stumm, den die endlosen Debatten völlig im Unklaren darüber gelassen hatten, was er als Ergebnis der Sitzung höheren Orts berichten könne, folgenden Ratschlag:

»Melde eben,« erwiderte Ulrich »das sei der Tausendjährige Glaubenskrieg. Und noch nie seien die Menschen so schlecht gegen ihn gerüstet gewesen wie in dieser Zeit [...]. Das Kriegsministerium darf also beruhigt dem nächsten Massenunglück entgegensehen.« / Ulrich sagte das Schicksal vorher und hatte davon keine Ahnung. (MoE, S. 1038)

Die historische Wahrheit wird in dieser unabsichtlichen Vorhersage als Textereignis inszeniert, als Entgleisung der Rede, die genau dadurch ihr wahres Ziel findet. Das Faktum des Krieges ist in diesen apokalyptischen Motiven an- und abwesend zugleich. Insofern fungiert der August 1914 in genauem Sinne als der eingangs angesprochene perspektivische Fluchtpunkt *more geometrico*, welcher sich außerhalb des abgebildeten Raums befindet und doch alle sichtbaren Elemente untereinander in Relation setzt. Dass die Figurenreden von einem bevorstehenden »Zusammenbruch« oder einem »Massenunglück« ihren historischen Sinn erst außerhalb des dargestellten Geschehens erhalten, ist für ihre Wirkung unerlässlich. Nur so kann die Erzählung das Paradox aller Zeitreisen umschiffen, demzufolge nämlich die sachlich adäquate Vorhersage einer bestimmten Entwicklung zu präventiven Eingriffen in deren Verlauf auffordert, die dann wiederum das vorausgesetzte historische Wissen Lügen strafen würden, welchem sie diese Möglichkeit des Eingreifens allererst verdanken.

Das hinterrücks, doch nicht unerwartet Eintretende galt Musil als die eigentliche Grundform des historischen Prozesses. Dies bestätigt sich bei dem »großen Ereignis« der pazifistischen Friedensresolution, deren ungewolltes Zustandekommen gleichnishaft die ›Logik‹ des folgenden Kriegsausbruchs antizipiert oder sogar substituiert. Gleich vier der fünf Schlusskapitel des zweiten Buches des Romans tragen die (durch Zusätze jeweils leicht variierte) Überschrift »Ein großes Ereignis ist im Entstehen« (MoE, S. 994, 996, 1002 u. 1022). Dieses zweite Buch legte Musil Ende 1932 vor, doch folgten hierauf noch fast zehn Jahre der Weiterarbeit am Roman, und selbst diese vermochten die erzählte Handlung immer noch nicht ins vorgesehene Gesamtfinale hineinzusteuern, obwohl oder weil ja dieses Finale durch die Realhistorie als Weg der Geschichte längst schon vorgezeichnet war. Das geschichtliche Telos selbst bleibt notwendigerweise unerkannt, wie die letzte dieser Kapi-

telüberschriften in sibyllinischer, aber auch resignierender Bilanz verkündet: »Ein großes Ereignis ist im Entstehen. Aber man hat es nicht gemerkt« (MoE, S. 1022).

Solange im Handlungsgang die chronologische Stelle des Kriegsausbruchs noch nicht erreicht war – und auch nur bis dahin natürlich –, konnte es in Musils Roman bei der konstruktiv bedeutsamen Unnennbarkeit des Augusts 1914 bleiben. Aus dem biographischen Faktum des verfehlten Werkendes ergibt sich damit der wiederum paradoxe Befund, dass die realisierten Romanteile des *Mann ohne Eigenschaften* nur unter Absehung von der geschichtlichen Faktizität als historische Erzählung des Kriegsbeginns gelten können.

Das Zu-Ende-Erzählen der Parallelaktion mitsamt der ganzen Wiener Vorkriegsgesellschaft war in gewisser Weise aber auch gar nicht mehr erforderlich. Denn eigentlich hatte schon der Beginn des Erzählens jenes als Kriegsausbruch projektierte Ende vorweggenommen, so wie das Kriegsende seinerseits für die Neuorientierung Musils anfangs der 1920er Jahre gesorgt und damit auch den Anstoß des Erzählens gegeben hatte. Eine Entfesselung der Apokalypse, wie sie die Vorahnungen der Romanfiguren etwa mit der Befreiung des Frauenmörders Moosbrugger, mit einer gewaltigen Militärvorlage oder mit einem bizarr scheiternden internationalen Friedenskongress ins Visier nehmen, findet auf stilistischer Ebene des Textes bereits durch den Erzählvorgang als solchen statt. Denn nicht nur die Rede über Diplomatie oder Naturkatastrophen hat in der erzählten Welt dieses Vorkriegs längst schon ihre Unverfänglichkeit verloren. Der Erzähldiskurs ist selbst in scheinbar nebensächlichen Ausführungen förmlich gespickt mit symptomalen Schlüsselreizen, die all dasjenige, was als geschichtliche Wirklichkeit eintreten zu lassen am Ende nicht einmal die gesamte Romanlänge ausreichen wird, ganz ungeniert bereits in die Tat umsetzen, in eine permanente rhetorische Kriegserklärung gewissermaßen.

Eine präfigurierende Erklärung des Krieges etwa ist es bereits, wenn anhand dreier in Abbeviatur gegebener biographischer Erzählskizzen drei mögliche Lebensläufe Ulrichs, des Mannes ohne Eigenschaften, durchgespielt werden; als Soldat, als Ingenieur und als Mathematiker. Bekanntlich besteht das Verbindungsglied dieser Werdegänge in Ulrichs Begehren, »ein bedeutender Mann zu werden« (MoE, S. 35), mithin also auf musterhafte Weise jene *agency* zu erlangen, die im Felde als Kampfgeist und Heldenmut gefordert war und die aus solchen wechselnden Karriere-Kulissen schrittweise von der traditionell symbolischen Verkörperung über die technische Maschinerie bis hin zu jener abstrakten Form der Kraftanwendung emporgeführt wird, durch die das Denken über die Wirklichkeit Macht gewinnt. Es ist seine den wechselnden Verwendungen paßgenau dienstbare Eigenschaftslosigkeit, die Ulrich bei seinem Antrittsbesuch in der Wiener Hofburg dann so »tatkräftig und feurig« erscheinen lässt (MoE, S. 86). Von Ausbildung und Leistungsver-

mögen her dem Bild eines Kriegsmannes weit ferngerückt, kommt er diesem als angehender Sonderbeauftragter in halboffizieller Mission doch wieder erstaunlich nah.

Den »Soldatenberuf« seiner ersten Karriere hatte sich Ulrich als »ein scharfes und glühendes Instrument« vorgestellt, war dann aber gegen die überkommene Hierarchie des Militärwesens vergebens angerannt, hatte sich am abrupten Ende dieser Laufbahn gar als trostlose Figur eines randalierenden jungen Mannes auf leerem Kasernenhofe wiedergefunden. Die Imagination hehrer soldatischer Heraldik, gestrandet an der zeitgenössischen Wirklichkeit: Was diesen Wandel in Ulrichs Bewusstsein bewirkt hatte, war ein etwas leichtsinniges Kavaliersdelikt gewesen, bei dessen Bestrafung »ihm der Unterschied zwischen einem Erzherzog und einem einfachen Offizier klargemacht wurde« (MoE, S. 36). Wie und warum sich an dieser Stelle der im Reichsgefüge juristisch verankerte Begriff des Erzherzogs²⁴ in den Text verirrt, ergibt sich aus den Umständen von Ulrichs nur angedeutetem Fehlverhalten keineswegs. Als eigentlicher Resonanzkörper des Stichwortes ist wohl nicht jene blasse Anekdote aus Ulrichs militärischen Jugendjahren anzusehen, sondern das spektakuläre Attentat auf den Thronfolger Franz Ferdinand von Sarajevo, dessen Rangbezeichnung als Erzherzog im publizistischen Nachhall der Schüsse von Sarajevo mit besonderer Häufigkeit öffentlich genannt wurde. Das Menetekel des Erzherzogs gibt, so gesehen, durchaus Anlass zu der Einschätzung, dass sich die Zukunftsaussichten einer k. u. k. Offizierskarriere schlagartig verschlechtert hatten.

Auch anderen Versatzstücken zeitgenössischen politischen Sprachmaterials droht im Lichte des Krieges ihre Unschuld abhanden zu kommen, etwa der in einer Wiener Denkmalsbeschreibung wie nebenbei einzitierten Preußen-Devise vom »Platz an der Sonne«. Auf jenem Platz, an dem im Wiener Ersten Bezirk realiter »Zauners mächtiges Reiterdenkmal Josefs II.«²⁵ anzutreffen ist, posiert in der Version Musils »ein stummer Mann [...] aus Erz« auf dem »Platz in der Sonne« (MoE, S. 565). Gleichsam im Vorgriff auf die ungeliebte Schicksalsgemeinschaft des kommenden Krieges kollidieren hier schon die preußischen und österreichischen Nationalstereotypen, erinnert doch der »Mann aus Erz« stark an den »eisernen Kanzler« Bismarck und zugleich auch an Bülow's imperialistische Devise vom »Platz an der Sonne«, die wenig später nochmals explizit benannt wird.²⁶

24 »Erzherzog« war ein »seit 1453 anerkannter Titel der Prinzen des Hauses Österreich wegen ihrer angeblich von Kaiser Friedrich I. 1156 (Privilegium maius [recte: Privilegium minus]) ausgesprochenen Gleichstellung mit den Kurfürsten, die als Verwalter von Erzämtern auch Erzfürsten hießen« (Helmut Arntzen: Musil-Kommentar zu dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. München 1982, S. 148 f.).

25 Karl Konrad Polheim: Das Bild Wiens im Werk Robert Musils, in: *Literatur und Kritik* 20 (1985), H. 191/192, S. 37–48, hier S. 41.

26 Vgl. Polheim: Das Bild Wiens im Werk Robert Musils (s. Anm. 25), S. 41; vgl. MoE, S. 595.

Als ein symbolisches Vorzeichen der ungleichen Konjunktion von Preußentum und Österreich kann überdies die schwelgerische Liebesaffäre zwischen Arnheim und Diotima betrachtet werden, deren Liaison so diskret verläuft, dass der Erzähler sie fast sogar vor sich selbst geheim halten zu müssen glaubt. Kaum nämlich war dem ersten Kapitel die Nennung dieses Figurenpaars entschlüpft (»Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen [...]«), lässt der Diskurs des Erzählers hierzu bereits ein – damit allerdings erst recht irritierendes – Dementi verkünden, das die Anwesenheit der beiden vermeintlich in Wien als Passanten identifizierten Figuren dortselbst ausdrücklich bestreitet: »denn Frau Tuzzi befand sich im August in Begleitung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel« (MoE, S. 10). So wird ex negativo, und noch bevor die geneigte Leserschaft hätte Verdacht schöpfen können, unter dem Klartext des Romans die subkutane Lesart etabliert, dass da womöglich eben doch vertrauliche Kanäle zwischen dem Berliner Industriellen und der Wiener Sektionschef-Gattin bestanden – mithin also: zwischen deutscher Rüstungsindustrie und österreichischer Außendiplomatie.

Der im Nachhinein vorweggenommene Kriegsausbruch ist in der Erzählökonomie zwar ein Sonderfall, aber beileibe keine Ausnahme von den Regeln der kalkulierten diegetischen Fehlleistung.²⁷ Aufgrund der makrostrukturellen Rahmenbedingungen dieses Erzählwerks weisen letztlich alle *Hysteron-proteron*-Wendungen im Roman (und das sind etliche) auf den einerseits längst erfolgten Einsatz des andererseits noch gar nicht erreichten Krieges. Sie erinnern daran, was den geschichtlichen Gegenstand unüberbrückbar von seiner Erzählung trennt. Die allmähliche Verfertigung der erzählten Welt durch die Sprachkraft erzählender Rede ist eine der Literatur altvertraute Schöpfungsfiktion. Während das Leben, einer vielzitierten Einsicht Kierkegaards zufolge, stets nach vorne gelebt werden muss, aber erst rückwärts verstanden werden kann, vermag sich das Handwerk des Erzählens der List nachträglicher Vorgriffe zu bedienen – das epische Gegenwartstempus des Präteritums gestattet dies. Um etwa anzuzeigen, dass eine zufällige Damenbekanntschaft Ulrichs sich über Nacht in eine neue Eroberung des Mannes ohne Eigenschaften verwandelt (hat), springt die Diegese voraus in eine nahe Zukunft, indem sie von dort belehrt am Vergangenen kommentierenden Anteil nimmt. Hieraus entsteht, am Ende des siebten Romankapitels, der narrative Satz: »Zwei Wochen später war Bonadea schon seit vierzehn Tagen seine Geliebte.« (MoE, S. 30) Es liegt zwar in diesem Falle gewiss kein *casus belli* zugrunde, doch unterliegt der geglückte *dolce assalto* als sprachloses Echtzeit-Ereignis einem vergleichbaren Tabu diskursiver Nicht-Repräsentierbarkeit.

27 Vgl. auch Alexander Honold: Der Erzähler als Fehler. Zu den Aufttrittsbedingungen einer unzuverlässigen Instanz, in: Felix Philipp Ingold, Yvette Sanchez (Hg.): Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität. Göttingen 2008, S. 202–220.

Die retrospektive Vorgängigkeit des Erzählens und seiner je schon bereitstehenden Handlungsmuster wird in Musils Prosa mit Vorliebe bis zum Extrem des Paradoxons ausgereizt. Im *Mann ohne Eigenschaften* nimmt die Figur des *Hysteron proteron* eine für das aporetische Gesamtgerüst grundlegende Funktion ein. Der gesamte Roman ruht, indem er aus der Nachkriegsperspektive in die historische Immanenz einer Vorkriegssituation eintaucht, auf »unmöglichen« Zeitverhältnissen; er muss auf der Ebene des Handlungsanges erst noch erreichen, was ihm als Bedingung des Erzählvorgangs je schon als Telos vorausgeht, aber für die Vorstellungswelt seiner Figuren noch jenseits des Horizontes liegt. Zeitsprünge und Zeitstürze, wie sie Musil insbesondere bei der Einführung seiner Figuren geschehen lässt, geben somit einem grundlegenden Dilemma der Romankonstruktion Ausdruck. Wohl in keiner Passage ist der unmögliche Eingriff aus einer vergangenen Zukunft (oder künftigen Vergangenheit) so pointiert auserzählt wie am Ende des ersten Buches, als den Helden ein Telegramm von der Hand seines Vaters ereilt. Das Schreiben meldet ihm »in einer ausführlichen, aus halb unterdrückten Vorwürfen und voller Todesfeierlichkeit wunderbar gemischten Weise, die sein Vater offenbar selbst noch auf das genaueste geregelt und aufgesetzt hatte, das Ableben seines Erzeugers.« (MoE, S. 655) Der alte Herr hatte vorsorglich seinen eigenen Tod in der Vergangenheitsform berichtet. Er hatte in seinem finalen Telegramm dem unverfügbaren Lebensende mit einer Vorausverfügung ein Schnippchen zu schlagen versucht. Dieser skurrile Einfall trifft den Protagonisten in einer ohnehin schon reichlich verwirrten Gemütsstimmung, denn bei seiner Heimkehr hatte ihn die Gefahr eines vermeintlichen Einbrechers alarmiert, der sich sodann als Ulrichs Bekannte Clarisse herausstellt, die im Dunkel heimlich auf ihn gewartet hatte. Auch deren Entschuldigung ist von selbstreflexiver Zweideutigkeit. »Ich habe einmal sehen wollen, wie du nach Hause kommst, wenn du glaubst, daß du allein bist« (MoE, S. 654). Eine Figur wie den Mann ohne Eigenschaften aus ihrer Geschichte herauszulösen, das bedeutet im vorliegenden Falle, sie in die Vaterlosigkeit zu begleiten. Wenn Ulrich sich, ganz wörtlich, seines »Erzeugers« entledigt sieht, dann ist er zu einem Helden ohne Autor geworden. Wie Hände, die sich selbst zeichnen, verlässt der Mann ohne Eigenschaften eine geschichtsbildende Fabel, welcher die auktoriale Reichweite seines Urhebers nicht mehr gewachsen war. »Ich lebte hier über seine Verhältnisse« (MoE, S. 655), kommentiert der Protagonist, ebenso schuld- wie selbstbewusst.