

literatur für leser

18

2

41. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Nikolaus Scholvin · „Vom Realismus zur Wahrheit.“ Zum Stellenwert der Moosbrugger-Passagen in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*

Thomas R. Bell · Religion without Content in Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*

Georg-Michael Schulz · „Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“. Silvia Bovenschens erzählende Texte

Markus Steinmayr · Immunität und Gesellschaft. Juli Zehs *Corpus Delicti*



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Nikolaus Scholvin

„Vom Realismus zur Wahrheit.“ Zum Stellenwert der Moosbrugger-Passagen
in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* _____ 87

Thomas R. Bell

Religion without Content in Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften* _____ 105

Georg-Michael Schulz

„Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“.
Silvia Bovenschens erzählende Texte _____ 121

Markus Steinmayr

Immunität und Gesellschaft. Juli Zehs *Corpus Delicti* _____ 149

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Vom Realismus zur Wahrheit.“ Zum Stellenwert der Moosbrugger-Passagen in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*

1. Eine Persönlichkeitsspaltung Moosbruggers

In einem im Jahre 1926 geführten Gespräch mit Oskar Maurus Fontana äußert sich Robert Musil, befragt über den Roman, an dem er gerade arbeite: „Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht. Mein Gedächtnis ist schlecht. Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar. Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen: das Gespenstische des Geschehens.“¹

Gespenstisch ist die Art, wie die Figur des „Lustmörders Moosbrugger“ in die Geschehnisse des Romans eingearbeitet wird, in der Tat – ob er nun geisteskrank ist oder nicht, ist eine der vielen Fragen, die er mit seiner Existenz den anderen Figuren des Romans aufgibt.

In dem Moosbrugger einführenden Kapitel 18 suggeriert der Erzähler zunächst, dass Ulrich, die Hauptfigur des Romans, dem Mörder auf dem Weg ins Gericht begegne und dass er einen Wachsoldaten über ihn befrage. Doch dann erfährt man: „Ulrich glaubte beinah selbst daran, aber die zeitgenössische Wahrheit war, dass er alles bloß in der Zeitung gelesen hatte.“ (MoEF S. 69, MoEGa 1, S. 107)²

Im Kapitel 30 wird Moosbruggers eigenartige Strategie vor Gericht beschrieben. Aber wieder ist es nicht „das reale Geschehen“, das dargestellt wird, sondern man

1 „Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil (30. April 1926)“. In: Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Band 1. *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 939-942, hier: S. 939. In der von Walter Fanta herausgegebenen Gesamtausgabe ist das Gespräch zum Zeitpunkt der Publikation dieses Aufsatzes noch nicht erschienen. Zur Zitierweise siehe unten Anmerkung 2. Interessanterweise scheint hier – bei aller politischen Differenz – eine erstaunliche Nähe zu Brechts berühmter Äußerung über „eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG“ auf: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinah nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist ins Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus [...] Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie nicht wieder.“ Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozess*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 18, Frankfurt/M 1967, S. 139-209, hier S. 161f.

2 Zitate aus dem *Mann ohne Eigenschaften* werden immer im fortlaufenden Text in Klammern angegeben, und zwar sowohl nach der von Adolf Frisé besorgten Ausgabe – Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg 1952 (= Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Adolf Frisé) – mit dem Kürzel MoEF, als auch dahinter nach der von Walter Fanta besorgten Gesamtausgabe – Robert Musil: *Gesamtausgabe*. Band 1-6. Salzburg und Wien, Bände 1 und 2 2016, Bände 3 und 4 2017, Bände 5 und 6 2018 – mit dem Kürzel MoEGa. Zitate aus Essays, Interviews etc. werden in den Anmerkungen angeführt, wenn möglich ebenfalls nach beiden Ausgaben, falls die Gesamtausgabe noch nicht bis zu dem jeweiligen Text vorgedrungen ist, nur nach der von Frisé besorgten Ausgabe.

erkennt im Nachhinein, dass die Szene von Ulrich, kurz nach vollzogenem Ehebruch mit Bonadea, imaginiert wird: „Ulrich hört Stimmen“ ist das Kapitel bezeichnender Weise überschrieben. Ulrich reflektiert über diesen Moment:

Er hatte noch nie Stimmen gehört, so war er nicht. Aber wenn man sie hört, so senkt sich das etwa so herab wie die Ruhe eines Schneefalls. Mit einem Mal stehen Wände da, von der Erde bis in den Himmel [...] Und plötzlich sagte er halblaut: „Man hat eine zweite Heimat, in der alles, was man tut, unschuldig ist.“ (MoEF S. 119, MoEGa 1 S. 186)

Zweimal erfahren wir so im Zusammenhang mit der Figur Moosbrugger von Irritationen des Bewusstseins, jedoch ist es gerade nicht Moosbrugger selbst, der davon betroffen ist, sondern vielmehr der über ihn nachdenkende Ulrich, der sich schließlich darüber wundert,

daß er so lange nicht an Moosbrugger gedacht habe und immer erst durch Clarisse wieder an ihn erinnert werden müsse, obwohl dieser Mensch früher doch beständig in seinen Gedanken wiedergekehrt wäre. Selbst in dem Dunkel, durch das Ulrich von der Endstelle der Straßenbahn dem Haus seiner Freunde zuschritt, war kein Platz für solchen *Spuk*; eine Leere, worin er vorgekommen, hatte sich geschlossen. (MoEF S. 837, MoEGa 3 S. 281f. Hervorh. N. Sch.)

Aber auch andere Romanfiguren haben im Zusammenhang mit Moosbrugger irritierende Anwendungen; ihre Gedanken sind abends nicht nur bei der Lust, sondern auch beim Mörder Moosbrugger: „Ja, es mochte sich ereignen, daß in diesen Tagen beim Zubettgehen ein korrekter Herr Sektionschef oder ein Bankprokurist zu seiner schläfrigen Gattin sagte: ‚Was würdest du jetzt anfangen, wenn ich *ein* Moosbrugger wäre ...‘.“ (MoEF S. 69, MoEGa 1 S. 107, Hervorhebung N. Sch.)

Unabhängig von der für Moosbruggers Prozess so wichtigen Frage, ob dieser nun geisteskrank sei oder nicht: in den Augen der – medial hergestellten – Öffentlichkeit,³ die sich mit ihm beschäftigt, spaltet sich seine Persönlichkeit in zwei Teile. Da ist zum einen die reale Person Moosbrugger; zu ihr versucht vor allem Clarisse, deren Verhalten allerdings im Verlauf der Handlung immer ausgeprägter wahnhaft Formen annimmt, vorzudringen. Ulrich verschafft ihr schließlich Zutritt in die Anstalt, in der Moosbrugger verwahrt wird. Er, General Stumm von Bordwehr und ihr Bruder begleiten sie dorthin, der Besuch trägt Züge eines Ganges durch Dantes Inferno. Zu einer Begegnung mit Moosbrugger kommt es jedoch nicht (vgl. MoEF, MoEGa 3 Kapitel 32 und 33).

Zum anderen ist es der *Typus* Moosbrugger, etwas Überpersönliches, das sich – spielerisch, als Möglichkeit – nicht nur in der Vorstellungswelt des Außenseiters Ulrich, sondern eben auch in soliden Sektionschefs und Bankprokuristen zu regen beginnt: er ist nurmehr „*ein* Moosbrugger“. Beide Aspekte, konkrete Person und der imaginierte Typ stehen sich unverknüpft gegenüber. Ein Problem, das wohl-gemerkt nicht Moosbrugger selbst betrifft, sondern die seinen Prozess verfolgende Öffentlichkeit:⁴ „Sie fanden von solchen Schrecknissen den Weg zu Moosbruggers

3 Musil stützt seine Schilderung auf den Kriminalfall des Zimmermanns Christian Voigt im August 1910, über den mehrere österreichische Zeitungen ausführlich berichteten; Karl Kraus nahm zu dem Fall Stellung in: *Die Fackel* No. 344-355, 31. Okt. 1911, „Die Polizei hierzulande“. Laut Corino hat Musil bei der Schilderung von Moosbruggers Verhalten bei dessen Verurteilung teils wörtlich Äußerungen von Christian Voigt übernommen. Vgl. Karl Corino: *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 890.

4 Vgl. Eduard von Büren: *Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils*. Zürich 1970 (= *Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte*. Band 37). S. 115.

gutmütigem Gesicht nicht zurück, obgleich sie selbst gutmütige Menschen waren und trotzdem das Geschehen sachlich, fachkundig und sichtlich in atemloser Spannung beschrieben.“ (MoEF S. 68, MoEGa 1 S. 106)

Claudio Magris verweist, dabei Beobachtungen Renate v. Heydebrandts⁵ aufnehmend, darauf, dass Musil in seiner Darstellung der Verwechslung von objektiver Wahrnehmung und subjektiver Projektion im wahnhaften Agieren Moosbrugger den Ausführungen Levy-Brühls in dessen Werk *Das Denken der Naturvölker* folge.⁶

Dass eine solche – im Falle Moosbrugger ja manifest pathologische – Vertauschung oder Vermischung von „objektiven“ Anteilen der Außenwelt und subjektiven Projektionen, so jedenfalls der in der Konstruktion des Romans aufscheinende Eindruck, gewissermaßen in einer Art „Ansteckung“ auf den Beobachtungsprozess des „Falles Moosbrugger“ sowohl von einzelnen Figuren als auch von gesellschaftlichen Institutionen – Justiz, Psychiatrie – überspringt, dieser Lesart der Moosbrugger-Episoden in Robert Musils Roman soll im Folgenden weiter nachgegangen werden.⁷ Dabei erfahren die in Band 6 der Gesamtausgabe erschlossenen Vorstufen des Romans mit einer Rekonstruktion der Genese der Moosbrugger-Figur, ihrem Verhältnis zur Hauptfigur (in den Vorstufen zunächst Achilles, dann Anders) etc. keine Berücksichtigung. Das Interesse der hier angestellten Überlegungen liegt primär auf der *Funktion* der Moosbrugger-Passagen für den Gesamtkontext des Romans – das bedeutet aber auch: für die von Musil selbst abgeschlossenen Teile des Romans.

Also noch einmal, anders herum: dadurch, dass die Persönlichkeitsspaltung Moosbrugger in der Außenwelt der Normalität ein vielfältiges Echo findet, gewinnt dieser Spaltungsprozess nun wieder selbst ein janusköpfiges Aussehen: einerseits erhalten Moosbrugger Ansichten so eine gewissermaßen objektiv-stimmige Nuance, andererseits die der „normalen“ Figuren und Institutionen eben auch eine pathologische Qualität. Dass Moosbrugger auf „gespenstische“ Weise insbesondere bei der großen Sitzung der Parallelaktion am Ende des zweiten Buches des Romans gegenwärtig ist, scheint so gesehen nur folgerichtig.

Der *Typus* Moosbrugger oder, mit der Formulierung Musils, „das Gespenstische des Geschehens“ sitzt „als die wilde eingesperrte Möglichkeit einer Handlung inmitten eines Meeres von Abhandlungen, das ihn unsichtbar umgibt.“ (MoEF S. 534, MoEGa 2 S. 355)

⁵ Renate von Heydebrand: *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken. Münster 1966.

⁶ Claudio Magris: „Musil und die Nähte der Zeichen“. In: Wolfgang Freese (Hrsg.): *Philologie und Kritik. Klagenfurter Vorträge zur Musil-Forschung*. Salzburg 1981, S. 177-193, hier S. 188. Vgl. dagegen Fred Lönker: „Der Fall Moosbrugger. Zum Verhältnis von Psychopathologie und Anthropologie in Robert Musils 'Mann ohne Eigenschaften'“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 47, (2003), S. 280-302, hier S. 282 und 291f., der betont, Musil habe die Figur Moosbrugger mit Symptomen der Dementia praecox und der Schizophrenie ausgestattet. Im Zusammenhang der hier verfolgten Fragestellung ist eine Festlegung auf eine der beiden Positionen nicht zielführend.

⁷ Vgl. wiederum Lönker, ebd., der die Figur Moosbrugger einen „der Ordnung Entsprungenen und zugleich ein Gleichnis für die Ordnung“ nennt. Vgl. in diesem Zusammenhang ebenfalls Marcus Hahn: „Das zusammenfließende Eichhörnchen. Über Lucien Levy-Brühl und die Ethnologie-Rezeption Robert Musils“. In: Ulrich Johannes Beil/Michael Gamper/Karl Wagner (Hrsg.): *Medien, Technik Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*. Zürich 2011, S. 19-45, hier S. 57, sowie Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München 2013, S. 215-280, hier S. 215.

2. „In Wirklichkeit zwei Geistesverfassungen“

Die Spaltung der Persönlichkeit Moosbruggers in den Augen der zuschauenden Öffentlichkeit findet ihre Fortsetzung in der Behandlung des Falles durch die gesellschaftlichen Institutionen Justiz und Psychiatrie.⁸ Für sie oszilliert der Fall zwischen den Polen Zurechnungsfähigkeit und Unzurechnungsfähigkeit. Die Haltung beider Institutionen wird im Kapitel 61 – Das Ideal der drei Abhandlungen oder die Utopie des exakten Lebens – folgendermaßen charakterisiert:

Die Genauigkeit *zum Beispiel*, mit der der sonderbare Geist Moosbruggers in ein System von zweitausendjährigen Rechtsbegriffen gebracht wurde, gleicht den pedantischen Anstrengungen eines Narren, der einen freiliegenden Vogel mit einer Nadel aufspießen will, aber sie kümmert sich ganz und gar nicht um die Tatsachen, sondern um den phantastischen Begriff des Rechtsguts. Die Genauigkeit dagegen, die die Psychiatrie in ihrem Verhalten zu der großen Frage, ob man Moosbrugger zum Tode verurteilen dürfe oder nicht, an den Tag legte, war ganz und gar exakt, denn sie traute sich nicht mehr zu sagen, als daß sein Krankheitsbild keinem bisher beobachteten Krankheitsbild genau entspreche, und überließ die weitere Entscheidung der Justiz. (MoEF S. 248f., MoEGa 1 S. 395, Hervorhebung N. Sch.)

„Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar“; auf *diese Weise* wird in der Passage nur vordergründig-exemplarisch von Justiz und Psychiatrie erzählt. Im Hintergrund scheinen die Kräfte auf, die in der Darstellung des Romans beide Institutionen treiben: „das geistig Typische, [...] das Gespenstische des Geschehens.“ Die Betonung des gleichermaßen Gültigen, mehr noch der Gleich-Gültigkeit des Tatsächlichen, verdient im Rahmen des Romans auch insofern eine besondere Aufmerksamkeit, als ja der gesamte zweite Teil des ersten Bandes unter der Zwischenüberschrift „Seinesgleichen geschieht“ steht. Für die Figur Moosbrugger konkret bedeutet diese Austauschbarkeit der Tatsachen, ihre Gleichgültigkeit, in dem Moment, wo er im Rahmen der Begutachtung durch Psychiatrie und Justiz selbst zu einer solchen Tatsache wird, nichts Gutes. Und so heißt es denn weiter unten über diesen *gespenstischen* Hintergrund der geschilderten Vorgänge nur scheinbar paradox:

Es gibt also *in Wirklichkeit* zwei Geistesverfassungen, die einander nicht nur bekämpfen, sondern die gewöhnlich, was schlimmer ist, nebeneinander bestehen, ohne ein Wort zu wechseln, außer daß sie sich gegenseitig versichern, sie seien beide wünschenswert, jede auf ihrem Platz. Die eine begnügt sich damit, genau zu sein und hält sich an die Tatsachen; die andere begnügt sich nicht damit, sondern schaut immer auf das Ganze und leitet ihre Erkenntnisse von sogenannten ewigen und großen Wahrheiten her. Die eine gewinnt dabei an Erfolg, und die andere an Umfang und Würde. Es ist klar, daß ein Pessimist auch sagen könnte, die Ergebnisse der einen seien nichts wert und die der anderen nicht wahr. (MoEF S. 248, MoEGa 1 S. 396f., Hervorhebung N. Sch.)⁹

In dieser Perspektive werden Justiz und Psychiatrie beim Versuch, das Phänomen Moosbrugger zu erklären und ihm, mit Hilfe dieser Erklärung, wieder einen Platz in der Ordnung der Dinge zuzuweisen, gezeigt. Die bizarre und gespenstische Handlungsweise Moosbruggers wird aus ihrer Dämmerzone ins klare Licht der Vernunft

⁸ Arntzen spricht angesichts solchen „Durchrutschens“ von thematischen Komplexen durch verschiedene Ebenen des Romans von „Metamorphosen“. Vgl. Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar zu dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, München 1982, S. 80 und 89.

⁹ Die Beobachtung lässt an die von Charles Percy Snow 1959 aufgestellte These von den „zwei Kulturen“, sprich Geistes- und Naturwissenschaften, denken, die sich einzig in ihrer gegenseitigen Unkenntnis begegnen würden; eine sehr interessante Replik darauf findet sich in Susan Sontags Essay von 1965 „Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (One Culture and the New Sensibility)“ in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Deutsch von Mark W. Rien. München, Wien 1980, S. 342-355.

gestellt – so die Intention; allerdings kippt dann, wie in einem Vexierbild, recht schnell das intendierte Bild in eine andere, „wirkliche“ Bedeutung. Denn die Realität der beiden dargestellten Institutionen wird, ohne dass deren Akteure sich darüber Rechenschaft ablegen, von eben dem für sie Typischen, für Musil dem „Gespenstischen“, gesteuert. Die derart geschilderte Vernunft, die sich in den Institutionen und ihrem Zusammenspiel manifestiert, ist gewissermaßen nicht wach: sie träumt. In seinem Aufsatz „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“ beschreibt Musil die, wenn man so will, „aufweckende“ Funktion der Kunst, und das soll hier meinen: einer modernen Kunst, die sich ihrer Mittel bewusst ist und diese an einer kulturell durchgeformten Welt erprobt:

Denn jede Kunst ist eine Abspaltung. Stumm wie ein Fisch und bleich wie Unterirdisches schwimmt der Film im Reich des Nursichtbaren [sic!]; aber die Malerei ist stumm und starr, noch deutlicher geben zwanzig in einem Raum vereinigte gotische und barocke Skulpturen, mit ihren wie Säbeln gekreuzten Gebärden, den Eindruck einer Katatoniker-versammlung in einem Irenhaus [...].

Musil beendet diesen Abschnitt des Aufsatzes folgendermaßen: „Treten die formalen Beziehungen einer Kunst plötzlich isoliert hervor, so entsteht, wovon halb im Scherz die Rede war, jenes schreckhafte Staunen vor einer irrsinnigen Welt.“¹⁰

Das „schreckhafte Staunen“, das, um in Musils Beispiel zu bleiben, entsteht, wenn vom Raumprogramm einer barocken Kirche abstrahiert, ihr sozusagen abrupt die intendierte Bedeutung entzogen wird, wäre dann der Moment des Aufwachens.¹¹ Und so, indem auf die intendierte Innenperspektive dieses Kirchenraumes, den Verweischarakter auf die religiöse Bewegtheit der dargestellten Figuren und ihren Zweck, diese Bewegtheit an den Betrachter weiterzugeben, verzichtet wird, vollzieht sich genau das, was mit der Figur Moosbrugger im Rahmen der Begutachtung durch Psychiatrie und Justiz passiert. Übrig bleibt von diesem Kirchenraum ein grotesker, erschreckender Eindruck, ein „schreckhafte[s] Staunen vor einer irrsinnigen Welt“. Übrig bleibt von Moosbrugger ein sensationeller, gruseliger Fall, ein Spielball für die jeweiligen Protagonisten von Justiz und Psychiatrie.

Den Bildern in der angeführten Passage des Essays – dem stummen Fisch „im Reich des Nursichtbaren“, den „in einem Raum vereinigte[n] gotischen und barocke[n] Skulpturen“ mit ihren grotesken Gebärden – mag ein weiteres zur Veranschaulichung des hier gemeinten Sachverhalts analog zur Seite gestellt werden. *Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer*, so lautet der Titel eines der bekanntesten Capriccios Goyas aus den Jahren 1797/98, der in seiner Doppeldeutigkeit – Traum kann hier meinen: das Gegenteil von Wachheit, also Schlaf, oder: Wunsch-Traum – an der Kehre von der Aufklärung zur Romantik eine ähnliche Konstellation bezeichnet. Das „schreckhafte Staunen“ gilt hier weder der im Schlaf manifesten Abwesenheit der Vernunft, noch dem sich in ihrer misslingenden Erfüllung anbahnendem Grauen, als vielmehr dem Umstand, dass das eine vom anderen nicht (mehr) zu unterscheiden ist.

10 Robert Musil: *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2: *Essays und Reden. Kritik*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1137-1154, hier: S. 1138ff. Der Aufsatz ist noch nicht in der von Walter Fanta herausgegebenen Gesamtausgabe erschienen.

11 Vgl. Nikolaus Scholvin: „Die Wirklichkeit der Dichtung ist die Wortfolge. Eine Analyse des ersten Kapitels von Carl Einsteins Roman *Bebuquin*“. In: *literatur für leser*, 29. 2006, H. 2, S. 129-146, hier S. 140f., wo ebenfalls auf Musils Essay rekurriert wird.

Der doppeldeutige Titel, den Goya seinem Capriccio gibt¹², bezeichnet den wachen Blick auf *diese* Vernunft.

Für die konkrete Figur Moosbrugger jedenfalls bedeutet die Klassifikation durch Psychiatrie und Justiz, dass er vor der Alternative „Irrenhaus“ oder Hinrichtung steht.

Dass beide Institutionen in ihrem ja gut aufklärerischen Impetus – das Licht der Vernunft vertreibt die Gespenster – scheitern müssen, machen die oben angeführten Zitate deutlich; ein Übriges tun die in satirischem Ton gehaltenen Kapitel 60 und 74 des Romans, die die skurrilen Auseinandersetzungen innerhalb der Justiz darstellen. Jede Institution für sich und erst recht beide zusammen können so ihren Anspruch nicht einlösen. Sie erreichen ihr Ziel auf anderem Wege: „Ergrimmt ahnte Moosbrugger, daß jeder von ihnen sprach, wie es ihm paßte, und daß es dieses Sprechen war, was ihnen die Kraft gab, mit ihm umzugehen wie sie wollten. Er hatte das Gefühl einfacher Leute, daß man den Gebildeten die Zunge abschneiden sollte.“ (MoEF S. 235 MoEGa 1 S. 375f.)

Für ihn sind es „Zauberwörter“ (MoEF S. 72, MoEGa 1 S. 112),¹³ mit deren Hilfe er nicht nur erklärt, sondern vor allem auch gebannt werden soll; er erkennt, „daß es der Besitz dieser Sprache war, was den Herrschenden das Recht, gab über sein Schicksal zu befinden.“ (MoEF S. 72, MoEGa 1 S. 112)¹⁴

Nur konsequent ist es, dass er versucht, sich diese Sprache nutzbar zu machen,¹⁵ aber da er die hinter ihr stehende Herrschaft – die er ja erkennt – mit dem Vermögen, gewissermaßen einen Gegen-Bann auszuüben, gleichsetzt, verstrickt er sich immer stärker in den Netzen einer von ihm nur oberflächlich durchschauten und deshalb eben auch nicht steuerbaren Herrschaft:

Seine Zunge wölbte sich und setzte zu einer Bewegung an wie ein Hengst in spanischem Schritt; so vornehm wollte er es betonen. „Recht,“ dachte er außerordentlich langsam, um diesen Begriff zu bestimmen, und dachte so, als ob er mit jemandem spräche, „das ist, wenn man nicht unrecht tut oder so, nicht wahr?“ – und plötzlich fiel es ihm ein: „Recht ist Jus.“ So war es, sein Recht war sein Jus! (MoEF S. 236, MoEGa 1 S. 377)¹⁶

Moosbrugger fühlt sich durch den Gebrauch des Zauberwortes „Jus“ von der Anstrengung des Denkens entbunden, für ihn ist das Problem damit gelöst. Er hofft, mit Hilfe dieses Rede-Duktus die ihn bedrohende Herrschaft entschärft zu haben.

12 *El sueño de la razon produce monstruos*. Vgl. Werner Hofmann: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München 2005, S. 85ff. und Peter K. Klein: „Programm und Intention der Capriccios“. In: *Der Schlaf der Vernunft. Originalzeichnungen von Francesco de Goya*. Ausstellungskatalog Marburg und München 2001. Hrsg. von Universitätsmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Marburg und Consorcio cultural Goya Zaragoza, S. 15ff. Die Kontroverse um die Bedeutung des spanischen „sueño“ – Schlaf, oder: Traum – mit ihren Folgerungen, dass dieses Capriccio entweder eher in den Kontext der Aufklärung oder bereits in den der Romantik gehöre, ließe sich möglicherweise auch als ein Beispiel für den „Gegensinn der Urworte“ verstehen. Vgl. Sigmund Freud: „Über den Gegensinn der Urworte“ (1910). In: Ders.: *Studienausgabe*. Band V: *Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Mitherausgeber des Ergänzungsbandes: Ilse Gubrich-Simitis. Frankfurt am Main 1970, S. 227-235.

13 Analog hierzu wird der Arzt Friedenthal, der Ulrich, Clarisse und General Stumm von Bordwehr durch die Anstalt, in der Moosbrugger verwahrt wird, führt, als „Zauberkünstler“ bezeichnet. Vgl. MoEF S. 989, MoEGa 3 S. 531.

14 Vgl. Wilhelm Braun: „Moosbrugger Dances“. In: *Germanic Review* Jg. 35, 1960, S. 214-230, hier S. 217.

15 Vgl. Arntzen: *Musil-Kommentar zu dem Roman der „Mann ohne Eigenschaften“*, S. 103.

16 Ganz ähnlich verfährt Fritz Reuters Figur Onkel Bräsig in dessen Roman *Ut mine Stromtid*, wenn dieser in seiner Rede während der 1848er Revolution vor dem Bürgerverein die Armut in der Stadt erklärt: „[...] die große Armuth in der Stadt kommt von der großen Powerteh her!“ Dormit makte er en Diener un namn sinen Aftritt, un 'Bravol' gung dat dörch den Saal.“ Vgl. Fritz Reuter: *Ut mine Stromtid*. I. II. III. Theil. *Olle Kamellen III, IV, V*. 15. Auflage, Wismar 1903, S. 524.

Ulrich, der nicht an Zauberei glaubt, hat allerdings von diesem Jus die Vorstellung: „[...] daß der Staat schließlich Moosbrugger umbringen wird, weil das in einem solchen Zustand der Unfertigkeit das Klarste, Billigste und Sicherste ist“ (MoEF S. 245, MoEGa 1 S. 391). Das bedeutet natürlich in der Folgerung auch, dass der Staat schließlich das Muster von Moosbrugger's magischem Kurzschluss wiederholt bzw. gespiegelt und so, in letzter Konsequenz, dessen Weltbild bestätigt haben würde.

3. Verzerrung

Soviel zur Figur Moosbrugger und den Problemen, die die Öffentlichkeit im Roman hat, sich dieser Figur in all ihren Aspekten zu bemächtigen. Vom Moosbrugger einführenden Kapitel 18 an ist dies die zentrale Perspektive, in der er gesehen wird: weit zurückgenommen hinter Gefängnis- oder Anstaltsmauern, vom sonstigen Personal des Romans auch sozial erheblich entfernt (dies wird besonders deutlich an Moosbrugger's Sprachschwierigkeiten), erreicht Moosbrugger die übrigen Figuren nur durch den doppelten Filter Prozess und Zeitungsmeldung hindurch. Trotz – vielleicht aber auch: wegen – dieser erheblichen Distanz ist eine Beschäftigung fast aller wichtigen Romanfiguren mit Moosbrugger zu konstatieren; durch die undurchdringlich scheinenden Mauern hindurch besteht ein intensiver Kontakt mit ihm. Moosbrugger nimmt allerdings, da der Kontakt nur in der Phantasie hergestellt werden kann, so die unscharfen Konturen eines Phantoms an.

Vor allen Dingen für Clarisse verzerrt sich sein Bild immer mehr ins Phantastische. Sie ist zwar nur ein Extrem-Fall, aber hinter ihr stehen viele andere, weniger ausgeprägte. Clarisse ist auf dem Weg „Vorwärts zu Moosbrugger“, das heißt sie will ihn, da sie in ihm einen Erlöser sieht, befreien. Meingast, der an der Steigerung von Clarisses wahnhaftem Agieren keinen unerheblichen Anteil hat, beschreibt die Verzerrung ihres Moosbrugger-Bildes folgendermaßen:

Clarisse hat entdeckt, daß die christliche Legende den Erlöser einen Zimmermann sein läßt: stimmt nicht einmal ganz; nur seinen Ziehvater. Es stimmt natürlich auch nicht im geringsten, wenn dann Clarisse daraus, daß ein Verbrecher, der ihr auffällt, zufällig ein Zimmermann ist, einen Schluß ziehen will. Intellektuell ist das unter jeder Kritik. Moralisch ist es leichtfertig. Aber es ist mutig von ihr: das ist es! (MoEF S. 833, MoEGa 3 S. 275)¹⁷

Eine reale Begegnung von Clarisse und Moosbrugger kommt nicht zustande geschweige denn seine Befreiung aus der Anstalt – jedenfalls, wenn man dem „Literalinn“ der Handlung folgt.¹⁸ Auf der „gespenstischen“ Ebene des Geschehens

¹⁷ Vgl. zu dieser Art des Schließens auch: Robert Musil: „Geist und Erfahrung. Anmerkung für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2: *Essays und Kritik*. Hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1042-1059, hier S. 1044. Und: Ders.: *Gesamtausgabe*. Band 9. Hrsg. von Walter Fanta, Salzburg und Wien 2020, S. 388-415, hier S. 390f.

¹⁸ Der Terminus ist der mittelalterlichen Lehre vom vierfachen Schriftsinn entnommen. Danach trägt jedes Wort der Heiligen Schrift vier Bedeutungsebenen. Am Beispiel des Namens „Jerusalem“ wären das also nach dem *Literalinn* die historische Stadt Jerusalem, nach dem *typologischen* Sinn („Interpretation im Glauben“) die Kirche Christi, nach dem *tropologischen* Sinn („Interpretation in Liebe“) die menschliche Seele, nach dem *anagogischen* Sinn („Interpretation in Hoffnung“) das zukünftige, himmlische Jerusalem. Dem zwischen Wahn und Mystik changierenden Geschehen des Romans in diesem Zusammenhang mag ein solcher Rückgriff auf scholastische Termini – ohne ihn damit gleich selbst zur Heiligen Schrift zu erklären – angemessen sein.

allerdings sieht das schon ganz anders aus, denn die Kapitel 32 – „Der General bringt Ulrich und Clarisse ins Irrenhaus“ – und 33 – „Die Irren begrüßen Clarisse“ – stellen den Dreh- und Angelpunkt dar zu den den zweiten Teil des Romans abschließenden Kapiteln 34 bis 38, die vom „großen Ereignis“ in der Parallelaktion erzählen, bei dem, wenn man so will, eine Befreiung des *Typus* Moosbruggers in allerdings angemessen nebulöser und unklarer Weise erfolgt. Hierzu weiter unten.

Die Figur Moosbrugger auf der einen, die „normal“ erscheinende Öffentlichkeit auf der anderen Seite, die zunächst als einander polar gegenüberstehend dargestellt werden, entwickeln im Verlauf des Erzählvorgangs zunehmend die Tendenz, sich in ihrem Empfinden und Verhalten zu durchdringen; die extreme Polarität, die die Begriffe Wahnsinn und Normalität kennzeichnet, ist so fest nicht: dies wird im Fortgang des Romangeschehens immer deutlicher.

4. Moosbruggers Welt

Je nachdem von welchem dieser – ungefestigten – Pole aus Moosbruggers Verbrechen betrachtet werden, erhalten diese eine differierende Gestalt: „In den Augen des Richters gingen seine Taten von ihm [d.h. Moosbrugger, N. Sch.] aus, in den seinen waren sie auf ihn zugekommen wie Vögel, die herbeifliegen.“ (MoEF S. 75, MoEGa 1 S. 118)

Für Moosbrugger sind seine Verbrechen „Unglücksfälle einer großen Lebensauffassung“ (MoEF S. 72, MoEGa 1 S. 113) und sein Verhalten vor Gericht ist von dem Bemühen gekennzeichnet, die Mechanik dieser Unglücksfälle, wie er sie versteht, deutlich zu machen. Aus diesem Grund lehnt er es immer wieder heftig ab, für unzurechnungsfähig erklärt zu werden; dass er so seinem Todesurteil zuarbeitet, scheint ihm angesichts des Bedürfnisses nach Anerkennung sekundär und: dass unter diesen Umständen sein – zumindest in Teilen – rationales Agieren vor Gericht geradezu zur Manifestation seines Wahns gerät, entgeht dem Gericht vollständig. Wenn Moosbrugger nach der Verkündung seines Todesurteils, das eine, wenn auch nur scheinbare, Bestätigung seiner Zurechnungsfähigkeit darstellt, ausruft: „Ich bin damit zufrieden, wenn ich Ihnen auch gestehen muss, dass Sie einen Irrsinnigen verurteilt haben!“ (MoEF S. 76, MoEGa 1 S. 120), so sind hier Wahn und Vernunft nicht nur Moosbruggers, sondern auch des Gerichts im Zeichen dieses Todesurteils eine nicht mehr auflösbare Verbindung eingegangen. Ulrich, der die Verhandlung – diesmal tatsächlich – beobachtet hat, empfindet:

„Das war eine Inkonsequenz, aber Ulrich saß atemlos. Das war deutlicher Irrsinn, und ebenso deutlich bloß ein verzerrter Zusammenhang unserer eigenen Elemente des Seins. Zerstückt und durchdunkelt war es; aber Ulrich fiel irgendwie ein: wenn die Menschheit als Ganzes träumen könnte, müsste Moosbrugger entstehen.“ (MoEF S. 76, MoEGa 1 S. 120)

Integriert in die Handlung des Romans tritt einem hier jenes „schreckhafte Staunen vor einer irrsinnigen Welt“ entgegen, von dem in den „Ansätzen zu neuer Ästhetik“ die Rede war und das, wie festgestellt wurde, ja weniger dem bloßen Auftreten des Wahnsinns, dem „Schlaf der Vernunft“ an sich, geschuldet ist, als vielmehr der Erkenntnis, dass dieser vom (Wunsch)-Traum der Vernunft, ihrer stets misslingenden Erfüllung, eben nicht unterscheidbar ist. Genau dieser Moment des Erkennens ist

es, der hier geschildert wird. Ulrichs Atemlosigkeit gilt *nicht* der Inkonsequenz Moosbruggers, also seinem wahnhaften Denken als solchem, sondern der – schlagartigen – Erkenntnis, dass dieser „deutliche Irrsinn“, wenn auch in verzerter Form, in ebenso deutlichem Zusammenhang „mit unseren eigenen Elementen des Seins“ steht. Spiegelbildlich stehen sich Moosbruggers Handeln und das des Gerichts gegenüber; und beide gleichen sich noch bis dorthin, dass sie die Gleichartigkeit ihres Handelns verkennen. Das ist der Punkt an dem Moosbrugger – will heißen: nicht die konkrete Person, sondern der Typus – entsteht: „Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer.“ Jedenfalls: die Erklärung der Psychiatrie greift in Moosbruggers Augen bei weitem zu kurz und erscheint ihm als ein Akt der Usurpation derer, die sprechen, wie es ihnen passt.

Moosbruggers „wahres“ Leben, d.h. der Kern, von dem die „große Lebensauffassung“ ausgeht, um deren Anerkennung er vor Gericht kämpft, wird vom Erzähler beschrieben als „Hauch, der sich immerfort deformiert und die Gestalt wechselt.“ (MoEF S. 76, MoEGa 1 S. 118)

Diese Qualität schlägt sich auch in seiner Sprache nieder: im – nur subjektiv von Moosbrugger gefühlten – Gegensatz zu den „Zauberwörtern“ Jus etc., mit deren Hilfe er versucht (ausgehend von der – falschen – Annahme, sie seien fest), Fixpunkte in seiner Rede und in seinem Denken zu schaffen, deformiert sich seine Rede ständig:

„Da sagen hier die Leute zu einem Eichhörnchen Eichkatzi“ fiel ihm ein; „aber es sollte bloß einmal einer versuchen, mit dem richtigen Ernst auf der Zunge und im Gesicht „Die Eichenkatze“ zu sagen! Alle würden aufschauen, wie wenn mitten im furzenden Plänklerfeuer eines Manöverangriffs ein scharfer Schuß fällt! In Hessen sagen sie dagegen Baumfuchs. Ein weitgewandter Mensch weiß so etwas.“ Und da taten die Psychiater wunder wie neugierig, wenn sie Moosbrugger das gemalte Bild eines Eichhörnchens zeigten, und er darauf antwortete: „Das ist halt ein Fuchs oder vielleicht ist es ein Hase; es kann aber auch eine Katz sein oder so.“ Sie fragten ihn dann jedes Mal recht schnell: „Wieviel ist vierzehn mehr vierzehn?“ Und er antwortete ihnen bedächtig: „So ungefähr achtundzwanzig bis vierzig.“ Dieses „Ungefähr“ bereitete ihnen Schwierigkeiten, über die Moosbrugger schmunzelte. Denn es ist ganz einfach; er weiß auch, daß man bei achtundzwanzig anlangt, wenn man von der Vierzehn um vierzehn weitergeht, aber wer sagt denn, daß man dort stehen bleiben muß?! (MoEF S. 240, MoEGa 1 S. 383)¹⁹

In dieser unfesten, sich ständig auflösenden Phantomwelt äußert sich nun Moosbruggers „große Lebensauffassung“ darin, dass er ständig bemüht ist, diese chaotische Welt in Ordnung zu halten, dem Ineinander-Übergehen von Vorstellungen und Dingen Einhalt zu gebieten: „Das Leben bildet eine Oberfläche, die so tut, als ob sie so sein müßte, wie sie ist, aber unter ihrer Haut treiben und drängen die Dinge. Moosbrugger stand immer mit den Beinen auf zwei Schollen und hielt sie zusammen, vernünftig bemüht, alles zu vermeiden, was ihn verwirren könnte [...]“ (MoEF S. 241, MoEGa 1 S. 385)

Nicht nur sein derart dargestelltes Leben zerfließt also, nicht nur die Worte seiner Rede, sondern auch die Vorgänge um ihn herum haben diese Qualität. Dass es inmitten dieser komplizierten Umstände schwierig ist, Vorstellungen und Dinge voneinander zu trennen, ist Moosbruggers Erfahrung: er versucht zwar angemessen auf diese Komplikationen zu reagieren, es gelingt ihm jedoch nicht immer, seinen Taten die richtige Richtung zu geben.

¹⁹ Vgl. zur Genese dieses Abschnitts im Roman: von Büren: *Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils*, S. 120f.

So verstanden sind die Mordopfer nicht Ergebnis eines unmoralischen Handelns, sondern tatsächlich direktes Resultat des ungefestigten Zustands der Welt. Die Dinge passen nicht zusammen und aus den aufgeplatzten Nähten fällt Moosbrugger eine Leiche in die Hände; die Abfolge, die das Gericht dem Vorgang unterlegen will, dass nämlich er, Moosbrugger, Ausgangspunkt des Geschehens sei, muss für ihn den Charakter einer geschickten sprachlichen Verdrehung des Geschehens annehmen: eine Verschwörungstheorie liegt so gesehen tatsächlich nahe.

5. Reflektionen Ulrichs

Der ununterbrochen denkende Ulrich²⁰ versucht während seines nun allerdings ständig unterbrochenen „Urlaubs vom Leben“ sich an ein richtiges, gutes Leben heranzudenken; das führt ihn automatisch auf sein Lieblingsthema Moral, einer „Auskristallisation einer inneren Bewegung, die von ihr völlig verschieden ist!“ (MoEF S. 749, MoEGa 3 S. 136)

Gut und Böse wird ihm zum Problem, und in den Gesprächen mit Agathe stellt er fest: „ein guter Mensch ist einer, der gute Grundsätze hat und gute Werke tut: es ist ein offenes Geheimnis, daß er dabei der größte Ekel sein kann!“ (MoEF S. 748, MoEGa 3 S. 135)

In diesem thematischen Zusammenhang stehen die Reflektionen Ulrichs über Moosbrugger und, auf der nächsthöheren allgemeineren Stufe, über das Verbrechen überhaupt:

Man könnte auch sagen, die Verbrechen liegen in der Luft und suchen sich bloß den Weg des geringsten Widerstandes, der sie zu bestimmten Menschen hinführt. Man könnte auch sagen, sie sind zwar auch Handlungen von Individuen, die der Moral nicht fähig sind, in der Hauptsache sind sie aber der zusammengezogene Ausdruck irgendeines allgemeinen Missverhaltens in der Scheidung zwischen Gut und Böse. (MoEF S. 960, MoEGa 3 S. 483)

Was sich schon bei der Darstellung der Institutionen Justiz und Psychiatrie herausgestellt hatte, nämlich ihr Charakter als bloße Hypostasen eines allgemeingültigeren Musters, wiederholt sich jetzt in Ulrichs Überlegungen anlässlich der Figur Moosbruggers; dass der „normale“ Ulrich dabei in eine verblüffende Nähe zu Moosbruggers pathologischen Verschwörungstheorien gerät, sei hier vorerst nur festgestellt.²¹ Moosbrugger ist allerdings – der Spaltungsprozess setzt sich fort – Ausdruck dieses Allgemeingültigen in doppelter Ausführung: als Täter und Opfer.

Um ihn herum *und* in ihm konzentriert sich ein unglückseliger Mechanismus, der, als ein hilfloser Versuch, sich selbst zu kontrollieren, Verbrechen und Gewalt produziert. Allerdings erkennen – und gerade darin erscheinen sie ja vergleichbar – weder

²⁰ Vgl. Arntzen: *Musil-Kommentar zu dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, S. 109.

²¹ Zur Nähe von Moosbrugger und Ulrich vgl. Gerd Müller: *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen „Die Verwirrung des Zöglings Törless“ und „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Uppsala 1971, S. 189. Ebenso Elisabeth Albertsen: *Ratio und Mystik im Werk Robert Musils*. München 1968, S. 89: „Moosbrugger ist Mann ohne Eigenschaften, weil er alle Eigenschaften hat und ist, Ulrich ist Mann ohne Eigenschaften, weil er weiß, er könnte jede beliebige annehmen. Moosbrugger ist Mann ohne Eigenschaften im Indikativ, Ulrich Mann ohne Eigenschaften im Konjunktiv, wirklicher Möglichkeitsmensch.“

Moosbrugger noch die Institutionen, die ihn zu klassifizieren versuchen, genau ihre Rolle in diesem Mechanismus; dies tut einzig Ulrich.

Sanktioniertes Verbrechen *und* staatlich-institutionelle Gewalt entsteht irgendwo in der „Unschärferelation“ zwischen Vorsatz und Tat; zwischen dem Bereich der Vorstellungen und Worte und dem der Taten ist ständig eine nicht zu schließende Lücke.

So erscheinen die Taten in der Reflektion Ulrichs zwar als Resultate, aber nicht die der individuellen Vorstellungen, sondern des alles einschließenden überpersönlichen Musters, und das gibt ihnen eine gefährliche Unberechenbarkeit:

„Verzeih“ bat Ulrich „das gewöhnliche Beispiel. Aber es ist wirklich so: Man ist unzufrieden mit seiner Lage; man denkt unaufhörlich daran, sie zu ändern und faßt einen Vorsatz nach dem anderen, ohne ihn auszuführen; endlich gibt man es auf: und mit einmal hat man sich umgedreht! Eigentlich müßte man sagen, man ist umgedreht worden. Nach keinem anderen Muster handelt man sowohl in der Leidenschaft als auch in lang geplanten Entschlüssen.“ (MoEF S. 737, MoEGa 3 S. 118)

In einer solchen Situation, dem Übergang von der erkannten Unzufriedenheit mit den Umständen seines Lebens, dem daraus resultierenden Vorsatz, dies zu ändern und dem Schritt hin zu konkreter Veränderung befindet sich aber auch Ulrich – und nimmt Urlaub, „Urlaub vom Leben“. Aber auch in der Parallelaktion befindet man sich an diesem Punkt. In den das zweite Buch des Romans abschließenden Kapiteln 34 bis 38, in denen die große, in Diotimas Haus stattfindende Abendgesellschaft der Parallelaktion geschildert wird, wird ja ein Beschluss gefasst; offen bleibt, ob es, wie in Ulrichs Beispiel beschrieben, einer in einer langen Kette ohne Konsequenzen ist: „man [...] faßt einen Vorsatz nach dem anderen, ohne ihn auszuführen“, oder ob hier der Moment des Umschlags bereits erreicht ist.²² Das Kapitel 38 jedenfalls trägt die Überschrift. „Ein großes Ereignis ist im Entstehen. Aber man hat es nicht gemerkt.“

6. Das „epische Und“

Die erwähnte Nähe der Bereiche Wahnsinn und Vernunft wird am Ende des zweiten Buches, dritter Teil bereits an der Kapitefolge deutlich: „Wie auf einer Bühne verwandelt sich nämlich das Bild der Irrenanstalt, in der Clarisse, ihr Bruder, der General Stumm von Bordwehr und Ulrich einen Besuch machen um Moosbrugger zu sehen, in das Bild der Parallelaktionssitzung.“²³

Während sich in der Parallelaktion die Strömungen und Ideen ständig abwechseln, wobei offenbleibt, ob dies folgenlos geschieht,²⁴ bereitet sich im Verlauf der bei

²² Das wäre dann, allerdings vor allen mythologischen und theologischen Implikationen, auf der Ebene der ursprünglichen Wortbedeutung, wohl eine Art „Kairos“: „Das griechische Wort ‚Kairos‘ entstammt der Fachsprache des Webens und benennt den Augenblick, in dem sich das Web-Fach öffnet und die Kettfäden gehoben oder gesenkt werden, so dass der Schlussfaden eingezogen werden kann.“ Ellen Harlizius-Klück: *Saum und Zeit. Ein Wörter- und Sachenbuch*. Berlin 2005, S. 104.

²³ Vgl. Amutzen: *Musil-Kommentar zu dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, S. 101; das bezieht sich auf die Kapitel 32 und 33 des zweiten Buchs, dritter Teil einerseits und die das zweite Buch, dritter Teil der den Roman abschließenden Kapitel 34 bis 38 andererseits.

²⁴ „Tuzzi suchte einen von ihnen mit den Worten zu überzeugen: ‚Was geredet wird bedeutet nichts. Das bedeutet nie etwas! Der andere glaubte es ihm. Es war ein Parlamentarier. Aber es änderte nicht die Meinung, die er schon mitgebracht hatte, daß trotzdem hier Böses vor sich gehe.“ (MoEF S. 1023, MoEGa 3 S. 587).

Diotima gegebenen Festivität, zu der erstmals auch der expressionistische Dichter Feuermal geladen ist, ein „großes Ereignis“ vor.

Als Chronist der Gesellschaft und des dunkel mit ihr in Zusammenhang stehenden Ereignisses wird an den Beginn der Darstellung des Festes die Figur des Regierungsrats Meseritscher gestellt; er schreibt die gesellschaftlichen Nachrichten für eine große Zeitung der Hauptstadt. Sein erzählerisches Mittel ist dabei das von Feuermal so bezeichnete „episch unerschütterliche Und“ (MoEF S. 1014, MoGaE 3 S. 573). In der Figur Meseritschers hat man das geballte Erinnerungs- und Wahrnehmungsvermögen der Gesellschaft vor sich, das vom Erzähler folgendermaßen charakterisiert wird:

[...] es darf nur daran erinnert werden, daß es einem Idioten gewissen Grades nicht mehr gelingt, den Begriff Eltern zu bilden, während ihm die Vorstellung „Vater und Mutter“ noch ganz geläufig ist. Dieses schlichte aneinanderreihende „Und“ war es aber auch, durch das Meseritscher die Erscheinungen der Gesellschaft verband.

Und wenig später:

„[...] es darf behauptet werden, daß sich auch die Welt, unerachtet alles in ihr enthaltenen Geistes, in einem solchen, der Imbezillität verwandten Zustand befindet, ja, es läßt sich das gar nicht vermeiden, wenn man die Geschehnisse, die sich in ihr abspielen, aus dem Ganzen verstehen will.“ (MoEF S. 1015, MoEGa 3 S. 573f.)

Hier scheint, neben der gelungenen Satire, vor der Negativ-Folie der Epik des Regierungsrates auch ein komprimiertes Erzählprogramm des Romans auf. Denn es geht in *Mann ohne Eigenschaften* eben nicht darum, das bloß Faktische aneinander zu reihen, motivierend für das Erzählen ist vielmehr ein ausgeprägtes Erkenntnisinteresse: das Verknüpfen der Erscheinungen auf einer kausalen und auf einer analogen Ebene. Kann Meseritscher „episch unerschütterlich“ erzählen dank des „aneinanderreihenden Und“, so ist das in *Mann ohne Eigenschaften* selbst nicht möglich: das kausale „Weil“ und vergleichende „Als-Ob“²⁵ erschüttern ständig ganz erheblich das Epische und machen es erforderlich, ein Instrumentarium zu installieren, das das rein Faktische verläßt. Das Epische, die Handlung, wird so als bloß Scheinbare sichtbar, über die man lapidar urteilen kann: „Seinesgleichen geschieht.“²⁶

25 Hans Vaihingers *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlin 1911, spricht übrigens im Zusammenhang dieses „Als Ob“ von sogenannten „nützlichen Fiktionen“. Musil, der ja über den Mach'schen Empiriekritizismus, der Vaihingers Philosophie in etlichen Punkten sehr nahe ist, promoviert hatte, und dessen Protagonist Törless in seinem ersten Roman *Die Verwirrung des Zöglings Törless* nach einer halb erschreckenden „Epiphanie“ im Park über das Unendliche und die imaginären Zahlen in der Mathematik nachzudenken beginnt, hat sich, wie bereits dieser frühe Roman in der „Episode mit Kant“ ausweist – Törless versucht sich angeregt durch seinen Mathematikprofessor, allerdings erfolglos, in der Kant-Lektüre – bereits früh mit Kant beschäftigt. Vgl. Robert Musil: *Die Verwirrung des Zöglings Törless*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band I: Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 62-66, 73f. und 92 und: Ders.: *Gesamtausgabe*. Band 7: Bücher 1. Hrsg. v. Walter Fanta. Salzburg und Wien 2019, S. 97-104, S. 115f. und S. 146. Musils Interesse an Nietzsche ist im *Mann ohne Eigenschaften* manifest. Franz Blei, dem Musil einige bedeutende Essays gewidmet hat und in dessen Zeitschriften Musil häufig Arbeiten publizierte, war in Musils Anfangsjahren ein wichtiger Förderer; zeitweise stand er dem Schweizer Empiriekritizisten Avenarius nahe. Vgl. zu Blei und Musil: Regina Nörtemann/Nikolaus Scholvin: „Die rationalistische Landschaft der Literatur. Franz Blei und das Rokoko“. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, Band 4, 1998, in Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx hrsg. v. Sabine Becker, S. 101-123.

26 Vgl. Ulrich Schelling: *Identität und Wirklichkeit bei Robert Musil*. Zürich 1968, S. 13f.

Das Instrumentarium, mit dem hier gearbeitet wird, ist die Reduktion verschiedener Figuren auf das „geistig Typische“ und, auf dieser schattenhaften Ebene, die Herstellung von die Handlungen der Figuren antreibenden „Eigenschaften ohne Mann“. Über die Vergleichbarkeit wird schließlich dann eine Erklärung angestrebt; auf diese Weise gerät man allerdings zwangsläufig weit ab von jeglichem Realismus.²⁷

Der Roman gewinnt so den Charakter eines Laboratoriums, der Erzähler isoliert wie in einem chemischen Experiment²⁸ einzelne Eigenschaften der vorgefundenen Gegenstände und Personen, lässt sie aufeinander reagieren und versucht mit Hilfe der so gewonnenen Ergebnisse dem Verhalten der vorgefundenen Gegenstände und Personen eine Folie von Gesetzmäßigkeit zu unterlegen. Wesentlich bestimmender Faktor für dieses Verhalten ist nun aber die Art ihrer Verknüpfung. Dadurch, dass Meseritscher auf jede Reflektion darüber, und d.h.: über seine Erzählhaltung, verzichtet, wird er den erzählten Vorgängen ähnlich und erhält so, also gerade in dieser und durch diese partielle(n) Blindheit, den Status eines kollektiven Gedächtnisses.

Meseritscher und „die Welt“ können so, mittels der Reduktion auf ihr jeweils Typisches, in eins gesetzt werden. In einem weiteren Schritt wird diese Eigenschaft mit dem Motiv der Geisteskrankheit, hier der Imbezillität in Verbindung gesetzt.²⁹

Auf diese Weise gelingt es, und zwar nicht nur für die Figur Meseritscher, das „epische Und“, die Imbezillität etc., sondern potentiell für jeden Vorgang und jede Figur, diese einerseits in ihrer Autonomie darzustellen, diese aber andererseits auch durch eine immer deutlich als solche ausgezeichnete Verkürzung außerhalb des durch das „epische Und“ gestifteten Zusammenhanges (der ja nicht mehr ist als die Verschleierung einer allgemeinen Unordnung) in eine der Erkenntnis verpflichtete Beziehung zueinander zu bringen.

7. Moralischer Wahn

Auch Leinsdorf hat die Assoziation, Gesellschaft durch die ihr hinterlegte Folie des Wahnsinns erklären zu können:

Wenn man das [die diversen Strömungen der Parallelaktion N. Sch.] millionenfach verkleinern könnte und sozusagen auf die Ausmaße eines Einzelkopfes bringen, so gäbe es darum genau das Bild der Unberechenbarkeit, Vergeßlichkeit, Unwissenheit und eines närrischen Herumhopsens, das sich Graf Leinsdorf immer von einem Verrückten gemacht hatte, obwohl er bisher wenig Gelegenheit gehabt hatte, darüber nachzudenken. (MoEF S.1017, MoEGa 3 S. 577)

²⁷ Vgl. zum Problem Realismus und Wahrheit: Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Bd. I: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa Aphorismen. Autobiographisches*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 969f. Ist noch nicht in der Gesamtausgabe von Walter Fanta erschienen.

²⁸ Vgl. Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Band 2: *Essays und Reden. Kritik*. Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 982. Ist noch nicht in der Gesamtausgabe von Walter Fanta erschienen. Übrigens steht diese Erzählhaltung in naher Verwandtschaft zu einer Äußerung des Erzählers in Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, auf die Ernst Robert Curtius in seinem Essay „Marcel Proust“ aufmerksam macht: „Das künstlerische Genie wirkt nach der Art sehr hoher Temperaturen, welche die Macht besitzen, die Atome aus ihren Verbindungen zu lösen und sie in absolut anderen und einem anderen Typus entsprechenden Ordnungen neu zu gruppieren.“ Ernst Robert Curtius: *Marcel Proust*. Berlin und Frankfurt/M. 1961, S. 62, deutsche Übersetzung des Zitats S. 142.

²⁹ Zur Denkweise Meseritschers und ihrem Umschlag in Gewalt vgl. Arntzen: *Musil-Kommentar zum Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, S. 102.

Die Muße, genauer „darüber nachzudenken“, hat Ulrich sich in seinem „Urlaub vom Leben“ allerdings ausführlich genommen und so kann er Leinsdorfs vages Gefühl, indem er es thematisch auf den Bereich der Moral festlegt, wenige Seiten später präzisieren:

„Das heißt“ behauptete Ulrich: „Wenn ich unter Moral die Regelung aller jener Beziehungen verstehen darf, die Gefühle, Phantasie und dergleichen einschließen, so richtet sich der einzelne nach den anderen und hat auf diese Weise scheinbar einige Festigkeit, aber alle zusammen sind in der Moral über den Zustand des Wahns nicht hinaus!“ (MoEF S. 1021, MoEGa 3 S. 584)

Beide Passagen stellen gleichermaßen einen Verweis auf die bereits angeführte, von Ulrich beobachtete Szene dar, in der Moosbrugger zum Tode verurteilt wird und die Ulrich den Gedanken eingibt: „wenn die Menschheit als Ganzes träumen könnte, müßte Moosbrugger entstehen.“ (MoEF S.76, MoEGa S.120) Das „Herumgeistern“ des Typus Moosbruggers, einmal ausgelöst von der konkreten Figur Moosbrugger selbst, einmal ausgelöst von den unübersichtlichen Vorgängen innerhalb der Parallelaktion, lässt sich hier mit Händen greifen. Ulrich ist derjenige, der noch am ehesten den „gespenstischen“ Hintergrund des Geschehens wahrnimmt; das hat allerdings seinen Preis, denn damit begibt er sich der Möglichkeit, sinnvoll zu handeln. Die Dinge, die in ihrem normalen Zustand so unterschiedlich aussehen, verweisen in dieser Perspektive immer nur auf dasselbe: „‘Ich habe Sie gewarnt!’ sagte Ulrich. ‚Wovor gewarnt?’ fragte Diotima langsam. ‚Ach ich weiß nicht. Vor allem.‘“ (MoEF S. 1003, MoEGa 3 S. 554)

Es folgt ein langer Katalog von Gegenständen, Personen und Vorgängen, der sich beliebig fortsetzen ließe. Ulrich warnt tatsächlich vor allem und ist so gezwungen nichts zu tun. Die Welt, in der er sinnvoll handeln könnte, bleibt ihm im Konjunktiv, in der Utopie, und ob nicht genau dies es ist, was ihn letztlich von einem Moosbrugger trennt, bleibt allerdings die Frage:

„Wir wollen nicht aus den Eingebungen des Augenblicks handeln, sondern aus dem bis ans Letzte währenden Zustand.“ „So, daß es uns an den Mittelpunkt führt, von wo man nicht mehr zurückkommt, um zurückzunehmen.“ „Nicht vom Rande und seinen wechselnden Zuständen her, sondern aus dem einzigen, unveränderlichen Glück“: Solche Sätze kamen ihm wohl zu Munde, und es wäre ihm auch möglich erschienen sie zu gebrauchen, hätte es nur als Gespräch geschehen sollen; aber in der unmittelbaren Anwendung, die sie zwischen ihm und seiner Schwester in diesem Augenblick erfahren sollten, war es plötzlich unmöglich. Das errege ihn hilflos. (MoEF S. 1025, MoEGa 3 S. 591)

So bleibt auch er an die Welt gebunden, in der ein Feuermal blind, als ein Missverständnis, seinen „Liebesbock“, die Menschheit, liebt und ein Hans Sepp ebenso blind auf seinen Sündenbock, den „undeutschen“ Menschen einschlägt (vgl. MoEF S. 1033, MoEGa 3 S. 604) und sich im Gegeneinander der Missverständnisse – das im Bereich des „geistig Typischen“ perfider Weise zu einem verhängnisvollen *Miteinander* der Missverständnisse mutiert – und der Unfähigkeit, gerade wegen der Gleichartigkeit des Empfindens und Verhaltens miteinander zu kommunizieren, Taten ergeben, die, wie es Moosbrugger erging, „von außen wie Vögel auf ihn zukommen.“

„Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer“: es ist dieser Traum, der in der Parallelaktion in immer neuen Formen gesponnen wird,³⁰ der Traum auch einzelner Figuren – Walter, Clarisse und unzähliger weiterer – und nicht zuletzt der Traum Ulrichs von

30 Vgl. ebd., S. 86.

einem gelingenden Leben, der in den Moosbrugger-Passagen des Romans gespiegelt wird. In kurzen, Epiphanie-artigen Momenten, so etwa, wenn Ulrich der Verkündigung von Moosbruggers Todesurteil beiwohnt, zeigt sich: dieser Traum ist vom bloßen Schlaf, von der Abwesenheit der Vernunft nicht unterscheidbar: dieser Traum erzeugt Ungeheuer.

8. Inversion

Zur Anordnung der „normalen“ Romanfiguren einerseits und Moosbrugger andererseits wurde festgestellt, dass sie zwei extreme Pole bilden, die dann im Verlauf des Romans das Kunststück fertigbringen, ohne jemals direkt in Kontakt zueinander zu geraten, sich miteinander zu vermischen.

Am Ende des zweiten Buches leuchtet die Vergleichbarkeit der extremen Möglichkeiten Moosbrugger und Parallelaktion selbst dem konservativen Leinsdorf ein; dem Leser bleibt, gebunden an die innere Logik des Romans, nichts anderes als ihm zuzustimmen. Sowohl Leinsdorf als auch der Leser haben so etwas vollzogen, was Ulrich, aber auch Moosbrugger (im Kapitel 87 – Moosbrugger tanzt), allerdings jeweils an räumlichen Gegensätzen, erlebten; folgende ausführlich zitierte Textstelle zeigt, ausgehend von Ulrichs Zwiespalt zwischen der von ihm zunehmend als unerträglich empfundenen Situation, in der er sich befindet, und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, dagegen etwas zu unternehmen, wie sich diese Vertauschung und Vermischung der Pole in eine intensiv erlebte räumliche Wahrnehmung der besonderen Art verschiebt:

Aber plötzlich brach er [d. h. Ulrich, N. Sch.] mit Ekel ab. Und während sein Auge noch abwechselnd in die drohenden Münder und nach den heiteren Gesichtern sah und die Seele sich weigerte, diese Eindrücke weiterfort aufzunehmen, ging mit ihm eine seltsame Veränderung vor. „Ich kann dieses Leben nicht mehr mitmachen, und ich kann mich nicht dagegen auflehnen!“ fühlte er; aber 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. „Eine sonderbare räumliche Inversion!“ dachte Ulrich. Die Menschen zogen hinter ihm vorbei, er war durch sie hindurch an ein Nichts gelangt; vielleicht zogen sie aber auch vor und hinter ihm dahin, und er wurde von ihnen umspült wie ein Stein von den veränderlich-gleichen Wellen des Baches; es war ein Vorgang, der sich nur halb begreifen ließ, und was Ulrich besonders dran auffiel, war das Glasige, Leere und Ruhselige des Zustands, worin er sich befand. „Kann man denn aus seinem Raum hinaus, in einen verborgenen, zweiten?“ dachte er [...] (MoEF S. 631f., MoEGa 2 S. 516f.)

Kein Zweifel: wir haben es hier mit einer Beschreibung einer „räumlichen Inversion“ und, ohne dass dies explizit ausgeführt wäre, mit der des sogenannten „anderen Zustands“ zu tun.³¹ Das Zitat soll im Folgenden nutzbar gemacht werden, um die

31 Vgl. zum „anderen Zustand“ vor allem in Musils bereits mehrfach thematisierten Aufsatz „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“ (gemeint ist Bela Balazs Werk: *Der sichtbare Mensch*. Wien, Leipzig 1924). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2: *Essays und Reden. Kritik*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, den Abschnitt V, da besonders S. 1144. Unter anderer Bezeichnung – „zwei Schichten“ MoEF S. 755/MoEGa 3 S. 145, und „alter Zustand“ MoEF S. 766/MoEGa 3 S. 165 – wird im Roman von dem gesprochen, was Musil in den „Ansätzen zur neuen Ästhetik“ „anderer Zustand“ nennt.

kompositorische Funktion der Moosbrugger-Passagen für das Ganze des Romans greifbar zu machen.

Der Roman funktioniert, zumindest was die Polaritäten Krankheit/Wahnsinn und Normalität betrifft, als eine große *Inversions-Maschine*: der Leser steht, in einer ähnlichen Position wie Ulrich, vor der großen Bühne der Romanfiguren; im Rücken hat er, unverknüpft mit der Vordersicht, aber doch deutlich ausgemalt, die kleinere Bühne Moosbrugger. Der Roman erzeugt, indem er abbiegt „vom Realismus zur Wahrheit“³², gewissermaßen jenseits des „Literalsinns“ (siehe oben) jenen zweiten Raum, in dem sich die Gegensätze Wahnsinn und „normale“, gesunde Gesellschaft durchdringen können und dieser Vorgang gleichzeitig transparent gemacht werden kann. Was man als Leser im Fortgang der Lektüre erkennt, und zwar, sozusagen aus diesem „verborgenen, zweiten Raum“ heraus, in ihrer Folgerichtigkeit erkennt, bleibt für die Figuren selbst, Ulrich ausgenommen, der dafür den Preis der Handlungsunfähigkeit zahlen muss, natürlich im Dunkel.

General Stumm von Bordwehr, der Ulrich Bericht erstattet von dem „großen Ereignis“, kann nur nebulös erklären, dass der Entschluss, der auf der Parallelaktionssitzung handstreichartig gefasst wurde, irgendwie mit dem gemeinsamen Vorgehen der Kontrahenten Hans Sepp und Feuermaul zusammenhängt, ein Beschluss, so berichtet Stumm von Bordwehr, „zugunsten Moosbruggers und gegen das Militär“ (MoEF S. 1034, MoEGa 3 S. 605f.) Der Beschluss lautet: „Für seine eigenen Ideen soll sich jeder töten lassen, wer aber Menschen dazu bringt, für fremde Ideen zu sterben, ist ein Mörder!“ (MoEF S. 1035, MoEGa 3 S. 607) Ulrich rät schließlich dem General: „Melde eben [...] das sei der tausendjährige Glaubenskrieg.“ (MoEF S. 1038, MoEGa 3 S. 611)

9. Das Unanständige und Kranke in der Kunst

Bei der Erörterung der Rolle der Figur Moosbrugger und, allgemeiner, des „Wahnsinns“ im *Mann ohne Eigenschaften*, lag der Schwerpunkt der Darstellung auf ihrer Funktionalität im Erzählvorgang des Romans; es wurde versucht zu zeigen, wie die anhand der Darstellung eines – möglicher Weise, wahrscheinlicher Weise – wahnsinnigen Verbrechers und des thematischen Komplexes „Wahnsinn“ gewonnenen Kategorien gesellschaftliche Vorgänge, vor allem in der Parallelaktion durchsichtig machen.³³

Diese Funktionalität ist dadurch charakterisiert, dass sie dem im Roman dargestellten Handeln der Vernunft – in den konkreten Figuren, in den dargestellten Institutionen und in den essayistischen Abschnitten auf der abstrakten Ebene der Theorie

Karen Brüning verweist auf die persönliche Bekanntschaft Musils mit Erich Maria von Hornborstel, der in seinem 1922 in *Psychologische Forschung* 1 auf den Seiten 130-156 veröffentlichten Aufsatz „Über optische Inversion“ erwähnt, „das Invertieren sei in seinem Freundeskreis (zu dem Musil zählt) bald zu einem Gesellschaftsspiel“ geworden, ohne dabei die wissenschaftliche Relevanz des Phänomens aus den Augen zu verlieren.“ Karen Büring: *Die Rezeption der Gestaltpsychologie in Robert Musils Frühwerk*. Oldenburg 2015, S. 14.

32 Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Band 1: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*. Hrsg. v. Adolf Frisé Reinbek bei Hamburg 1978, S. 969, noch nicht in der Gesamtausgabe erschienen.

33 Vgl. Arntzen: *Musil-Kommentar zum Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, S. 86.

– das nötige Widerlager verschafft: erst dann kann die (Inversions-)Maschinerie des Romans Schwung aufnehmen.

Damit setzt Musil in seinem Roman praktisch um, was er bereits in einem frühen Essay des Jahres 1911 programmatisch beschreibt. Nicht um die Darstellung des Kranken und/oder des „Unanständigen“ an sich, vielmehr um dessen Verknüpfung in eine „Kette von Beziehungen“ gehe es: „Dieses Ganze ist der Gegenstand, der dargestellt wird.“³⁴

Darum aber geht es auch der Hauptfigur des Romans, Ulrich. Was Musil bereits in diesem frühen Essay beschreibt, treibt auch Ulrich um, der einerseits mit seinen Reflektionen dem Erzähler des Romans, andererseits mit seinem „Stimmen-Hören“ der Romanfigur Moosbrugger sehr nahe ist. Wie steht es mit Ulrich, und wie steht es mit seinem „Urlaub vom Leben“? Hängt er einfach in der Luft, oder haben wir es bei ihm eher mit einem „freischwebenden Intellektuellen“³⁵, einem Sachwalter der Utopie zu tun? Karl Mannheim konstatiert für die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts „dieses freischwebende Flackern des Ekstatischen“ in Formen der modernen Kunst – er führt den Expressionismus an – und der Philosophie. Die große Gefahr eines solchen Freischwebens liege, so Mannheim, in einer Mediatisierung aller Objektivationsgebiete der Kultur, und, bedingt durch den freiwilligen Rückzug aus dem historischen Prozess, für das Chiliastisch-Ekstatische selbst darin, zu bloß süßlicher Erbaulichkeit zu verkommen.³⁶

Wo es Ulrich noch hingeführt hätte, erfahren wir leider nicht: *Der Mann ohne Eigenschaften* ist Fragment geblieben.

34 Vgl. Robert Musil: *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 2: *Essays und Reden. Kritik*. Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 980. Und: Ders.: *Gesamtausgabe* Band 9. Hrsg. v. Walter Fanta, Salzburg und Wien 2020, S. 140.

35 Vgl. Karl Mannheim: *Ideologie und Utopie*. Dritte, vermehrte Auflage. Frankfurt/Main 1952, S. 136ff.

36 Vgl. ebd., S. 223.

Religion without Content in Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*

Religion and science, war and peace, love and hate, chance and determinacy – these are a few of the many topics *Der Mann ohne Eigenschaften* (Vol. 1, 1931 / Vol. 2 Part 1, 1933)¹ – an unfinished philosophic and poetic masterpiece spanning more than one thousand pages – addresses, as it communicates the narrator's efforts to think more precisely and more accurately about elemental aspects of the human experience. In his monumental tome, Robert Musil presents numerous figures who espouse a broad range of ideas proliferating within the society of "Kakanien", representative of the Habsburg Empire in 1913/1914. Musil's fictional rendition of this milieu focuses particularly on the intellectual mood pulsating throughout Austro-Hungarian society during the twelve months preceding the outbreak of World War One; the novel's first paragraph ends with the following statement: "Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913" (9). In July of the following year, mayhem breaks out. What were people thinking before the violence erupted? What influential ideas were proliferating and, indeed, may have been adopted prior to the catastrophe known as the Great War? Meticulously and perspicaciously, Musil textually articulates – and experiments with – those concepts permeating throughout the pre-war Austro-Hungarian empire, in order to investigate which of them may have been fallaciously used and, consequently, led to the ensuing disaster. Simultaneously, through his narration, he offers an aesthetic framework for considering the possibilities of more refined thinking, which, if embraced and actualized, may have brought about a more intellectually consistent society that would have been able to stave off the horrific crisis that occurred. Contextually, it is important to keep in mind that he writes about 1913/1914 from the perspective of 1931/1933: the "Weimarer Republik" and the "Erste Republik Österreich" are both on the verge of dissolution; fascism in Germany and Austria is on the rise; and the "Militarisierung Deutschlands" is readily evident.² Musil is keenly aware of the similarity in circumstances. For this reason, he projects the failures apparent in the late 1920's and early 1930's back onto 1913/1914, when the Habsburg Monarchy and the German Empire could not provide a counterforce to the developing war machine.³ Writing in the shadow of a past war and with the looming sense of imminent danger, Musil generates impassioned essays,⁴ endeavoring to think in an informed, dynamic, and new manner about the situation in which he finds himself, hoping that his exploration of ideas will actualize the dissemination of peace.⁵

1 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ed. Adolf Frisé. Rowohlt Verlag. Hamburg 1952.

2 Walter Fanta: *Krieg. Wahn. Sex. Liebe. Das Finale des Romans "Der Mann ohne Eigenschaften" von Robert Musil*. Drava Verlag. Klagenfurt 2015, p. 75.

3 Ebd., p. 91.

4 For an extended discussion of Musil's essayism and its use in exploring the ways to orient human life in the modern world, see Andrew Erwin: "Musil's Novelistic Essayism: *Der Mann ohne Eigenschaften* and the History of Its Genre." In: *Journal of Austrian Studies*. 46.3 (2013), 77-107.

5 At one point the narrator opines: "Kakanien war ja das friedlichste Land der Welt" (p. 998).

While Musil portrays a plethora of concepts inhering in the pre-war intellectual climate, one topic he repeatedly circles back to is religion. Indeed, this topic, at various moments in the narration, absorbs the protagonist's thinking, as is evident in the following quote: "Ulrich war es gewohnt, nicht sowohl gottlos als vielmehr gottfrei zu denken ... sind doch die handgreiflichen Erfolge des Menschengeschehens schier erst entstanden, seit er Gott aus dem Weg geht. Aber der Einfall, der ihn heimsuchte, sagte: 'Wie, wenn nun gerade dieses Ungöttliche nichts wäre als der zeitgemäße Weg zu Gott?'" (1092). Ulrich understands that the tremendous advances in civilization have occurred as enlightened humanity has freed itself from the metaphysical. God is absent – from the age and from Ulrich's thinking. However, what Ulrich cannot expunge from his mind is the persistent thought that there may be a way back to the divine, namely, through the emptying and negating of religion itself. How then does an irreligious individual – "gottlos" and "gottfrei" – approach religion? How does he reconceive and reimagine it in order to make sense of how it may positively contribute to the human experience and what role its reconception may play in a society surrounded by uninhibited technological progress and inclinations towards war? My suggestion, as I seek to address how Musil's novel handles religion, will be that the narrator rationally resonates with a religion that is void of specific content and, thereby, open to an endless array of momentary, mystical experiences that are possible when no content has been prescribed or predetermined.

Musil conveys the picture of an Austrian social milieu marked as radically rational and secular, a "vernünftige[s] Zeitalter" (552).⁶ Yet, in this scientific society on the brink of war, religion is present;⁷ the spirit – "Geist" – is an entity worthy of investigation;⁸ feelings have not been fundamentally displaced by reason.⁹ Musil scientifically explores these immaterial possibilities with the figures in his novel, principally with his protagonist Ulrich, a mathematician, who, in his early 30's, takes "ein Jahr Urlaub von seinem Leben" (47), to search for the meaning to modern life. To this investigative work, Musil applies the mind of an engineer. In 1901, he passed his "zweite Ingenieur-Prüfung" with the grade "sehr befähigt."¹⁰ He wrote his dissertation on Ernst Mach, the Austrian physicist and philosopher.¹¹ And, he was readily drawn to the ideas of philosopher, physicist and Foreign Minister under Friedrich Ebert, Walter Rathenau, who wrote "Mechanik des Geistes."¹² With scientific proclivities, Musil is, indeed, according to Payne, interested in seeing whether "the critical criteria that science applies

6 For further information on the rational age as depicted in the text, see Tim Mehigan: *The Critical Response to Robert Musil's "The Man without Qualities."* Camden House. Rochester, NY 2003, 49. In his scholarship, Boehm suggests that Musil's work traces the transition from a premodern industrial society to the modern technologized secular state.

7 For example, the industrious, economically minded Arnheim considers "Religion" "diesen anderen Weg" (p. 509).

8 When considering why he has chosen to live in an undecided manner, Ulrich expresses his compulsion to investigate how the world unveils itself in and through the "Geist" (p. 153).

9 Mehigan: *The Critical Response*, p. 91. He writes: "Musil's career was informed from the very beginning by an ambition to inspire a new spiritual concept of humanity."

10 Nanao Hayasaka: *Robert Musil und der „Genius loci“.* Die Lebensumstände des "Mannes ohne Eigenschaften." Wilhelm Fink Verlag. München 2011, p. 137.

11 For a detailed discussion of Ernst Mach's influence on Musil's text, see Kelly Coble: "Authenticity in Robert Musil's *Man Without Qualities*." In: *Philosophy and Literature*. 29.2 (2005). In this analysis, he outlines how Mach's "doctrine of elements" shapes Ulrich to be the individual he is without a coherent inner self.

12 Robert Musil: "Anmerkung zu einer Metapsychik (Walter Rathenau: Zur Mechanik des Geistes) [1914]." In: Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Ed. by Adolf Frisé. Hamburg 1955, p. 647-651.

to the study of objective data could also be used in the study of feelings."¹³ Disclosing the inner dimensions of his characters and their deeply-held beliefs, Musil endeavors to unveil and analyze what lies beneath and beyond. In particular instances, he attempts to make sense of what he terms "der andere Zustand,"¹⁴ which, according to Osthövener, is a "Grunderlebnis" recorded "in Religion, Mystik und Ethik aller historischen Völker," involving "eine Unterbrechung unseres Normalzustandes."¹⁵ To probe this foundational human experience – in which an individual momentarily exists in an abnormal, extraordinary condition generated by what religions perform and record – Musil presents the life and reflections of his protagonist Ulrich,¹⁶ providing, thereby, a glimpse into the "spezifische Religiosität der Moderne."¹⁷ What does this religion look like? My assertion is that it is fundamentally without content. To arrive at this contention and its implications, I will move in three distinct steps. First, I will assess the wider cultural context in which Ulrich exists. Second, I will analyze Ulrich's identity, as both scientist and artist, and identify how this identity shapes his secular and spiritual outlook. Finally, I will describe the novel conception of religion as delineated by Ulrich and depicted in this experimental work of art.

Ulrich finds himself in a cultural context of religious and spiritual decline. Many of his contemporaries recognize this. For example, General Stumm von Bordwehr, representing the voice of the Kakanien military, observes the intellectuals around him and concludes that the majority of them have resigned themselves to the fate of "seelischer Unfruchtbarkeit" (519). Mentally and spiritually sterile, they desire a redeemer, whether that be a medical messiah or a messianic poet. This time of spiritual privation "vor dem großen Krieg" is, according to Stumm, a "recht messianische Zeit" (520). Similarly, Dr. Paul Arnheim, the economic voice of imperial capitalism, suggests that the church has lost its influence and that this has had certain societal repercussions, including moral decline. Upon exiting the Imperial Library in Vienna, Arnheim converses with General Stumm and conveys to him his dismay over society's overall obsession with writing and general disinterest in reading. Looking for the cause behind this, Arnheim speaks of ecclesiastical demise.¹⁸ Arnheim states, "Seit die Kirche ihren

13 Philip Payne: *Robert Musil's 'the Man without Qualities: A Critical Study*. Cambridge University Press. Cambridge 1988, p. 105.

14 Robert Musil: "Ansätze zu neuer Ästhetik Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (Béla Balázs: Der sichtbare Mensch) [1925]." In: Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, P. 667-683.

15 Claus-Dieter Osthövener: "Literarische und religiöse Deutungskultur in Werk Robert Musils". In: *Protestantismus zwischen Aufklärung und Moderne*. Ed. by Roderich Barth and Claus-Dieter Osthövener. Frankfurt/M. 2005, p. 301. Osthövener contrasts "der andere Zustand" with the "Normalzustand[es]," which is marked by "Messen, Rechnen, Spüren, das positive, kausale Denken." In his discussion of "The Other Condition," Mehigan suggests that scholars are not unanimous on the source of this condition. He believes it does not stem from mystical or religious sources, but instead from "the neo-Romantics of the late nineteenth and early twentieth century" (27). For another definition of "der andere Zustand," see Bernd-Rüdiger Hüppauf: *Von Sozialer Utopie zur Mystik: Zu Robert Musils 'der Mann ohne Eigenschaften'*. Wilhelm Fink Verlag. München 1971, p. 130. According to Hüppauf, the other condition occurs through the dissolution of boundaries: "Ich und Unendlichkeit durchdringen sich, und keine Grenze läßt sich mehr bestimmen."

16 Ulrich indicates, in various instances, those moments when people move from one conscious state to another. Love, for example, lifts people out of the arms of reason. They move from the rational to the irrational – they move into another emotional state, "Zustand." Ulrich associates this "other" state with the religious, as is evident in the following quote: "Die Liebe [gehöre] zu den religiösen und gefährlichen Erlebnissen, weil sie den Menschen aus den Armen der Vernunft hebe und ihn in einen wahrhaft grundlos schwebenden Zustand versetze" (p. 29).

17 Osthövener: "Literarische und religiöse Deutungskultur in Werk Robert Musils," p. 299.

18 Arnheim represents the views of Walter Rathenau, who gradually came to reject religion in favor of science.

Einfluß verloren hat, gibt es keine Autorität mehr in unserem Chaos" (564).¹⁹ Feelings ("Gefühle") and morality ("Moral") are without an anchor. Confusion and moral ambiguity prevail, because people no longer trust an institution that has been relinquished of its legislating function. Reason – "Nationalökonomie und Physik" – has displaced belief – "Gotteswissenschaften" – in this agnostic age (100). Additionally, Diotima, the chief ideologue of Kakanien, refers to the age, "Geschichtsperiode," as "materialistisch" and suggests that "Atheismus, Sozialismus und Positivismus" have prevented spiritually inclined individuals from rising to a discovery of their true being (106).

The result of societal reprioritization is that a concern for cultivating the spiritual dimension of human existence is "replaced by a utilitarian emphasis on actions that are based on principles and are directed towards rational ends."²⁰ This utilitarian emphasis on action is evident in the text as the leading figures tirelessly make plans to unify all peoples of the Habsburg Empire in order to celebrate, in 1918, the 70th anniversary of Franz Joseph's rule.²¹ To denote this Austrian campaign, Musil's narrator uses the term "Parallelaktion," indicating that it will coincide with Germany's preexisting plan to celebrate, in the same year, the 30th anniversary of the rule of its Kaiser.²² The activities and ideas delineated in the text revolve heavily around this "Parallelaktion." To the extent that the "Aktion" may include good intentions, it is, simultaneously, indicative of the figures' involvement in preparing for a festivity that will prove to be vain in that Franz Joseph, in 1918, will actually be dead, and the Austro-Hungarian Empire will itself be on the verge of collapse. Herein lies Musil's subtle critique of instrumental reason. What ultimately results when "reasonable" action replaces "religious" contemplation? While the text does not endeavor to answer this latent, rhetorical question, it does incite the reader to consider the goals inherent in activity that is purely rational and practical. As a careful observer of his contemporaries and their apparent neglect of the contemplative, inactive, spiritual side of human existence, Ulrich is convinced that his fellow Austrians want to "do" instead of inwardly reflect; he states: "Unser Zeitalter trieft ohnehin von Tatkraft. Es will nicht mehr Gedanken, sondern nur noch Taten sehn. Diese furchtbare Tatkraft rührt davon her, daß man nichts zu tun hat. Innerlich meine ich" (740). Ulrich finds himself in a society insistent on tangible activity; the intangible remains uninteresting, precisely because it does not entail any empirical work. This society is fixated on the external, because the internal dimension of human experience requires no cultivation. Indeed, the soul has been lost; or, at least, the soul has become a word that people cannot pronounce, "ohne zu lachen" (183).

In this context – evincing the decline of institutionalized religion and the onslaught of technological utilitarianism – Ulrich's identity emerges. He is, indeed, without qualities, because he resists confining himself to the possession of certain attributes,

19 The Imperial Liege-Count Leinsdorf arrives at a similar conclusion. Portrayed as the religious idealist in the novel who consistently advocates for an Austrian ideology, Leinsdorf witnesses, as well, the contemporary perception that "Der Geist [habe sich] in vielem der Bevormundung durch die Kirche entzogen" (p. 99). The spirit is no longer under the tutelage of the church.

20 Payne: *Robert Musil's 'the Man without Qualities': A Critical Study*, p. 105. For further discussion on Musil's stance on utilitarian rationality, see Mehigan: *The Critical Response*, 121. Musil, like his contemporaries – Heidegger, Horkheimer, and Adorno – does not shy away from providing a critique of instrumental reason.

21 Stefan Jonsson: *Subject without Nation: Robert Musil and the History of Modern Identity*. Duke University Press. Durham 2001, p. 61.

22 Payne: *Robert Musil's 'the Man without Qualities'*, p. 100.

although he clearly has many of them; one of the chapters is, in fact, titled “Ein Mann mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig” (151). Not wishing to be contained and identified, Ulrich resolves to live “unklar und unentschieden,” adopting “eine abgeschiedene und unbenannte Daseinsform” (153). As “a site of lack and negativity,”²³ with “no ‘Eigen-schaft’ (‘own-ness’),”²⁴ he holds himself open to an endless array of possibilities that could provide his being with content and form.²⁵ By remaining without content, he, paradoxically, remains open to all possible content. In any moment, a new experience can provide new content that can influence and inform his ever-evolving personality.²⁶ His character formation is malleable and impermanent, dependent as it is on individual moments; Payne suggests that Ulrich has adopted the new, relative theory of selfhood, in which “all selves are constituted in unique but transitory conjunctions of time, space and substance.”²⁷ Ulrich’s identity is momentarily formed, comprised of nothing fixed or permanent – “Er hält kein Ding für fest, kein Ich, keine Ordnung” (154). He believes that “alles besitzt den Wert, den es hat, nur bis zum nächsten Akt der Schöpfung” (154). As the quintessential existentialist, Ulrich lives experimentally, adopting a scientific approach to what transpires in absolute immediacy, and this posture definitively influences his approach to religion.²⁸ Ulrich addresses religion through that lens which he employs to understand every aspect of life, namely through the scrupulous lens of a scientist. The one constant in his character is his supposition that the world is filled with latent possibilities, existing as it does in a constant state of “Conjunctivus potentialis.”²⁹ To disclose the possibilities inherent in the world, Ulrich maintains a strictly scientific stance: “Als wissenschaftlich erzogener Mensch habe ich in jeder Lage das Gefühl, daß meine Kenntnisse unfertig und bloß ein Wegweiser sind” (740). With an experimental attitude, reflecting, in many ways, the intellectual current pervasive in interwar Germany and Austria, he brings a scientific approach to his evaluation of religion. The text is, admittedly, not a detailed analysis of Ulrich’s study of religion. He, indeed, never defines religion – that would be inconsistent with a character that resists containment. Nor does he ever intimate that he is engaged in studying religion itself. Instead, desiring to become a great man, “ein bedeutender Mensch” (44), Ulrich ceaselessly endeavors to discover “new” ways to think and feel – “zu denken” and “zu fühlen” (47). Above all, he is interested in obtaining the “Anblick des Neuen” (47). This is his quest.³⁰ As a scientist, he focuses on the “new.”

To provide a theoretical framework for assessing Ulrich’s approach to the “new,” I want to integrate ideas suggested by Theodor Adorno in his work *Ästhetische Theorie* (1970). In this text, he points to similarities between scientists and artists,

23 Jonsson: *Subject without Nation*, p. 9.

24 For example, “er besitze nichts als eine Fähigkeit, an jeder Sache zwei Seiten zu entdecken” (p. 265).

25 For a further discussion of this idea, see Thomas Kraft: *Musils Mann ohne Eigenschaften – Meisterwerke kurz und bündig*. Piper Verlag GmbH. München 2000. Kraft writes: “Jemand, der über keine Eigenschaften verfügt, hat vielleicht viele Möglichkeiten” (p. 38).

26 This incessant interest in “das Neue” is evident on page 47 in *Der Mann ohne Eigenschaften*.

27 Payne: *Robert Musil’s ‘the Man without Qualities:’ A Critical Study*, p. 64.

28 See Mehigan: *The Critical Response*, p. 31. He makes the connection between Ulrich’s non-dogmatic stance and his predilection towards existentialism.

29 Jonsson: *Subject without Nation*, p. 145. Ulrich suggests that God himself would probably prefer to speak of his world in this “Conjunctivus potentialis” (p. 19).

30 For a discussion of Musil’s use of the term “quest,” see Erwin: “Musil’s Novelistic Essayism,” p. 82-83.

drawing out the experimental nature of their respective projects; Adorno writes: "Das Gewalttätige am Neuen, für welches der Name des Experimentellen sich eingebürgert hat, ist nicht der subjektiven Gesinnung oder psychologischen Beschaffenheit der Künstler zuzuschreiben. Wo dem Drang kein an Formen und Gehalt Sicheres vorgegeben ist, werden die produktiven Künstler objektiv zum Experiment gedrängt."³¹ When the "new" is identified as that which is inherently unstable and uncertain – void and vacuous, without specific form and content – the experiencing, producing subject adopts the urge to become itself the "new" – imbued with ever-evolving content – to become itself the experimental object. To see Ulrich as a scientist is to view him, simultaneously, as an artist, who – while exploring what resides in the ever-expanding parameters of his own mind – is fundamentally interested in divulging the new.

For Ulrich, this "new," as it relates to that interstitial space between immanence and transcendence, is that "jenes andere" (826), which is neither knowledge (Wissen) nor faith (Glaube), neither science nor religion. As the text presents Ulrich's approach to this "something else," it portrays him as both scientist and artist. In one particularly vivid scene, Ulrich suggests that beauty and goodness come from what people believe and not from what they know. Making this assertion, Ulrich shows a desire to entertain the notion that the religious impulse may be just as vital to the human experience as knowledge; accordingly, Ulrich asserts, "Die Kunst der Erhebung über das Wissen muß neu geübt werden" (826). Scientific knowledge, while essential, is, on its own, inadequate. To progress, there must be, as well, the artistic inclination to move beyond the quotidian. As one adopts this artistic life, one commences with working beyond the known towards the unknown. This, Ulrich believes, is "das wahrhaft experimentelle Leben" (826), because, in the productive act of transcending beyond the known, one generates results that are not yet determined. The life of the artist is, for both Ulrich and Adorno, the life of the scientist. It is this dual perspective that Ulrich integrates into his analysis of religion, as he attempts to scientifically and artistically understand what religion is, how it functions, and what role it plays in shaping and informing the multifaceted dimensions of the human experience. Before assessing some of the specific ways in which Ulrich perceives religion and spirituality, it will be helpful to establish how Ulrich understands the relationship between truth and the respective fields of religion and science.

Religion, according to Ulrich, is restrictive. Resorting to a religious account of the world is an expression of disinterest in the truth. The pursuit of truth entails the movement away from what is established and towards what is open, unknown and uncontained. As indicated in a previous paragraph, Ulrich is keenly aware that his knowledge is limited and incomplete; his "Kenntnisse" are "unfertig." Because his knowledge is not finished, an endless array of possibilities remains open; he is, indeed, a "Möglichkeitsmensch."³² In that he is a man without qualities, he is, simultaneously, a man with possibilities. With "Möglichkeitssinn" (16), he resists dogmatic assertions that would inhibit invention.³³ He, in fact, detests those who attempt to contain knowledge in a positivistic manner. He looks askance at those who resort to explanations anchored in disseminated tradition, those who do not heed Nietzsche's call to pursue truth at

31 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/M. 1970, p. 42.

32 Kraft: *Musils Mann ohne Eigenschaften – Meisterwerke kurz und bündig*, p. 37.

33 Speaking to Leo Fischel, Ulrich declares that a true faith, morality or philosophy has never existed (p. 134).

all costs, even if it requires dismissing religious nonsense. Accordingly, the narrator writes: "Er haßte die Menschen, die nicht nach dem Nietzsche-Wort 'um der Wahrheit willen an der Seele Hunger leiden' können; die Umkehrenden, Verzagten, Weichlichen, die ihre Seele mit Faselien von der Seele trösten und sie ... mit religiösen, philosophischen und erdichteten Gefühlen ernähren" (46).³⁴ Here, Ulrich makes a strong differentiation between truth and religion/philosophy. Those who seek refuge in religion, philosophy and fictionally (erdichtet) created feelings are uninterested in cold, hard facts. By juxtaposing truth with religion, Ulrich provides a scathing critique of religion, including it, as he does, in that category that has nothing to do with empirical reality. Those nourishing themselves on religious explanations of the world do not relentlessly pursue truth, a pursuit restricted to science alone, because science remains open to what is new: "aber in der Wissenschaft kommt es alle paar Jahre vor ... daß ein unscheinbarer und verachteter Gedanke zum Herrscher über ein neues Gedankenreich wird" (40). In its radical openness to new realms of thought, science pursues truth and renders, in the process, moral and metaphysical ideas as intolerable, "unerträglich" (46). Ideas revolving around religion are unbearable, because they center on the discussion of antiquated ideas; they deal with "unnützen Fragen," to which the only possible answers can be a "Noch nicht" (46). Immaterial in nature, religious questions are superfluous. Science, on the other hand, deals with the material; science, with its sober, neutral stance towards the world, is the order of the day.

While science has, indeed, replaced religion and become the sole basis through which modern individuals can interpret their existential experience, the presupposition within science that it alone has sole access to the truth must be assessed with a degree of skepticism. After Musil's narrator uses the Nietzsche quote to depict Ulrich's aversion towards religion, he continues with an allusion to Ulrich's circumspect view towards science. Ulrich provides a critique of science, as he intimates at its own limitations. Science has created a sober (nüchtern) concept (Begriff) that has displaced the metaphysical (metaphysisch) and replaced it with, ironically, "nur die Hoffnung." That is, science expelled the metaphysical and inserted, in its place, not the empirical, but instead, "hope," and this hope consists of the expectation that "eine Rasse geistiger Eroberer" will eventually return to a place of "seelischen Fruchtbarkeit" (46). For Ulrich, then, science (die Wissenschaft) does not end at the concrete, but instead at a concept – "hope" – which contains within it conspicuous elements of instability and uncertainty. Science subsists on the notion that future scientists – spiritual conquerors – will come up with new definitions and analyses that – when implemented and actualized in the empirical realm – will ultimately engender a robust and fertile spiritual and intellectual climate.

The incomplete, the not-yet that drives science forward suggests that science itself operates according to a worldview that is shared with religion, namely the belief that present expositions and explications of the world are permanently partial. The very foundations of science are chock-full of sentiments associated with supernatural

34 For the source of Musil's Nietzsche citation, see Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Walter de Gruyter & Co. Berlin 1968, p. 25. Musil's narrator cites a passage from "Von den drei Verwandlungen," in which Nietzsche writes: "Oder ist es das: sich von Eicheln und Gras der Erkenntnis nähren und um der Wahrheit willen an der Seele Hunger leiden?" Nietzsche's narrator poses this question when considering what is difficult for the spirit.

perspectives. When Ulrich considers “die heutige Forschung,” he observes that it operates according to a “Religion, deren Dogmatik von der harten ... scharfen Denk- lehre der Mathematik durchdrungen und getragen wird” (39). Scientific research aims at discovering and depicting what is new in the natural order. In its execution, science operates under the dogmatic belief that numbers do not lie. By resting on the certainty of math, science relies on an absolute, an intellectual gesture with its own intransigent undertones. In a position of primacy, math determines those religious (superstitious) sentiments by which science operates, as it, “science,” endeavors to explicitly establish laws to account for those invisible causes behind empirical occurrences. In identifying the religious presuppositions operative within the scientific, Ulrich cannot preclude the religious framework, which, in its emphasis upon the not-yet, remains open to possibility, and this is crucial because the idea of possibility points back to the preeminence of math. Here, it is important to keep in mind that Ulrich is, fundamentally, a mathematician. As readers, one of our initial images of him is as he is carrying out mathematical calculations; looking out of his window, he “zählte mit der Uhr seit zehn Minuten die Autos, die Wagen, die Trambahnen” (12). Principally in love with mathematics (40) – and the interpretation of the world it affords – Ulrich employs his mathematical mindset in his assessment of religion; that is, any theory of religion, if it is to be feasible, must accord with the logic of mathematics. Just as math inherently contains the ability to portray an infinite array of potentialities,³⁵ so too must religion, for Ulrich, consist in its capacity to convey an endless array of experiential possibilities.

As a mathematician, Ulrich understands that his knowledge is not yet complete, and this perspective pertains, particularly, to his approach to religion. Religion, like science, must be open to new discovery. Ulrich’s resistance to fixed and established sentiments within religious systems is evident in his disavowal of an incarnate God: “Ich glaube nicht, daß Gott da war, sondern daß er erst kommt. Aber nur, wenn man ihm den Weg kürzer macht als bisher!” (1022) God, according to Ulrich, has never been physically present. Instead, God may, at some unknown point, empirically establish himself. However, at this point, God – absent of any definitive form and content – remains God only in and through perpetual deferral; God has the potential to arrive, a theological perspective finding greater resonance in Judaism than in Christianity.³⁶ The view that God is (or, could be) coming, which may have intonations of hyperbole (the exclamation mark suggests this), is consistent with the title of this section of the novel – “Ins Tausendjährige Reich.”³⁷ Just as the utopian empire to come is only a possibility, so too is the God, who could enable this kingdom, a mere probability. According to Ulrich, God could reveal himself, depending on the role people play to improve society and usher him in. What this suggests is that the form religion takes is dependent on what people do to fashion it. Without an incarnate God – a fixed form – religion is open to new forms and new content. Because of its openness,

35 Whether that be through such mathematical concepts as probability and infinity.

36 Here, one can think of Kafka’s formulation when he writes the following: “Der Messias wird erst kommen, wenn er nicht mehr nötig sein wird, er wird erst einen Tag nach seiner Ankunft kommen, er wird nicht am letzten Tag kommen, sondern am allerletzten.” Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Schocken Books. New York City 1953, p. 90.

37 To understand this one-thousand-year reign as a possible utopia in which the principle of peace reigns supreme, it is important to keep in mind the millennial outlook emphasized within the Christian tradition. See chapter 20 of the book of Revelation.

religion will change; it will have various manifestations. Limiting religion to one particular expression would be to contain the limitless nature of transcendent experiences; religion must go beyond religious dogma. According to Payne, Ulrich is quite skeptical of the Christian church, because, within it, “religious dogma dictates to the faithful the way they ought to feel; it stands for the tyranny of past over present.”³⁸ Instead, religion must avoid injunctions and become open to an ever-changing present. Ulrich himself resists the “Sicherheit einer gestifteten Religion;”³⁹ he avoids any institutionalized religion in which specific content prevail: “Ohne Zweifel war er ein gläubiger Mensch, der bloß nichts glaubte” (826).⁴⁰ Believing nothing enables him to experience, beyond the bounds of religion, what religion affords, namely “Die Kunst der Erhebung über das Wissen” (826). He finds such artistic moments in those “other conditions” generated in and through mystical experiences.

Ulrich does not consider himself a religious person – “Ich bin nicht fromm” (751). In fact, he is skeptical of those inclined to pursue a holy life through mystical practices. He makes this known in one of his “Helige Gespräche” with his sister Agathe, who, similar to her brother, wishes to distance herself from belief – “Heftig hielt sie sich vor, daß sie doch gar nicht an Gott glaube” (860). In this particular conversation with his sister, Ulrich indicates that he is instructing himself about the ways of the holy life. She laughs. With a hint of his own humor and sarcasm, he responds with the following: “Ich bin nicht fromm; ich sehe mir den heiligen Weg mit der Frage an, ob man wohl auch mit einem Kraftwagen auf ihm fahren könnte!” (751) For Ulrich, the idea of pursuing a holy way is a joke. In a mocking manner, he jeers at this impractical pursuit, considering it fundamentally absurd.

Nevertheless, Ulrich speaks of certain experiences through terms associated with those disposed towards religion. As he further dialogues with his sister, he conveys his sense of being in an alternative state of consciousness – “Another Condition” – and he delineates this state by incorporating the words and ideas that the Austrian-born Jewish Philosopher, Martin Buber, collected in his text *Ekstatische Konfessionen* (1909).⁴¹ In this text, Buber introduces an array of primarily Christian mystics oriented towards obtaining union with God. One such mystic Buber cites is Meister Eckhart, a German theologian and philosopher who lived from 1260 to 1328; Eckhart wrote the following: “Ich habe überstiegen alle Berge und all mein Vermögen, bis an die dunkle Kraft des Vaters. Da hörte ich ohne Laut, da sah ich ohne Licht ... Dann wurde mein Herz grundlos, meine Seele lieblos, mein Geist formlos und meine Natur wesenlos.”⁴² To note in this quote is the movement of crossing boundaries – transcending. The subject transgresses beyond mountains (“Berge”) and its own faculties (“Vermögen”); it moves beyond itself only to find itself in a sphere without sound and light, “ohne

38 Payne: *Robert Musil's 'the Man without Qualities: A Critical Study*, p. 90.

39 Hüppauf: *Von Sozialer Utopie zur Mystik*, p. 134.

40 His unbelief is reiterated, when the narrator writes the following: “Spricht einer von der zweiseitigen und unordentlichen Beschaffenheit des menschlichen Wesens, setzt es voraus, daß er meint, sich eine bessere vorstellen zu können. Ein gläubiger Mensch kann das tun, und Ulrich war keiner” (p. 1102-1103).

41 For an extended discussion on the influence of Buber's text on Musil's novel, see Dietmar Goltschnigg: *Mystische Tradition im Roman Robert Musils: Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften.“* Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1974. He suggests that the “Tausendjähriges Buch” that leads the siblings, Ulrich and Agathe, into the “anderen Zustand” in the “Tausendjähriges Reich” could very well be Buber's *Ekstatische Konfessionen* (p. 61).

42 Martin Buber: *Ekstatische Konfessionen*. Eugen Diederichs. Jena 1909, p. XVII.

Laut und Licht." In this void, where nothing exists except the possibility of existence, the subject indicates that its entire being consists of absence and deficiency. The subject is without ("los") anything; it is "grundlos," "lieblos," "formlos" and "wesenlos." For Eckhart, this is the precondition for the mystical moment.

Ulrich, the figure who himself lacks all qualities, cites Eckhart's words, via Buber's text, as he engages in this "Heiliges Gespräch" with Agathe. This particular conversation transpires between brother and sister after the two of them, not having seen each other for many years, reunite for their father's funeral. Meandering through their deceased father's house and garden, Agathe and Ulrich exchange deep reflections, contemplate unexplainable mysteries, and arrive at linguistic terms expressive of extraordinary experiences. Consequently, the two of them quickly develop an awkward, semi-incestuous relationship. As they reflect on their connection to each other – which hovers between sister and brother, stranger and friend, lover and beloved – they notice a deep intimacy that involves the transcending of their ordinary faculties and into an extraordinary, mystical state.⁴³ Important to note here is the observation that Ulrich and Agathe arrive at their "Other Condition" – experienced as a union achieved through the dissolution of boundaries – by engaging in an act considered a taboo in traditional, institutionalized religion. Caught up in a condition outside of religion, they are drawn to each other as they are drawn out of themselves.⁴⁴

To discuss the sense of being spiritually and existentially close to his sister, Ulrich adopts the language of the mystics, who, as Hüppauf reminds us, possessed a faith not based "auf den verbürgten Mitteln der Kirche und ihrer institutionalisierten Heilslehre, sondern im einzelnen Akt der jeweils neu zu erlebenden Gotteserfahrung."⁴⁵ The faith of mystics did not depend on instruction about the divine, but instead on experience of the divine. Resonating with those mystics who experienced God immediately, outside of any religious institution or faith tradition (that is, outside of a specific content),⁴⁶ Ulrich reads out loud to Agathe from one of the books he has brought along to this holy conversation: "Die Heiligen [the Mystics] beschreiben es so ... Ich hatte alle meine Vermögen überstiegen bis an die dunkle Kraft. Da hörte ich ohne Laut, da sah ich ohne Licht. Dann wurde mein Herz grundlos, mein Geist formlos und meine Natur wesenlos" (752). The correspondence between this quote and the one previously mentioned – Buber's quote of Eckhart – is more than conspicuous. What is also evident is that Ulrich directly employs the words of a mystic to elucidate that existential state transpiring between himself and Agathe when they are in the presence of each other. When they return to their origin – textually depicted in the locations they occupy, the house of their upbringing and the (Biblical) garden – they lose the identities they had obtained in the process of their respective individuation, and they become, essentially, without individual identity. This state, in which

43 Jonsson: *Subject without Nation*, p. 92. Providing insight into the peculiar circumstance between sister and brother, Jonsson suggests that they have arrived at an "Ontological Homeland" of sorts, existing as they do in "Another Condition" within "a State of Mysticism."

44 Kraft: *Musils Mann ohne Eigenschaften*, p. 86. He suggests that Ulrich and Agathe reach "den anderen Zustand," "ohne an Gott zu glauben."

45 Hüppauf: *Von Sozialer Utopie zur Mystik*, p. 132.

46 Goltschnigg: *Mystische Tradition*, p. 61. He makes the following observation: "Die Mystik im 'MoE' ist keiner bestimmten religiösen Richtung zuzuordnen, denn Musil ... schält aus den überlieferten Zeugnissen einen rein subjektiven 'Erlebniskern' heraus."

they are both without content, is the precondition for their aesthetic experience.⁴⁷ Being without enables them to rise above themselves – “Ich hatte alle meine Vermögen überstiegen” – in order to occupy a new sphere of existence. Physically, this elevated state is reflected most clearly in the text when it details the sibling’s aesthetic experience in the garden, where “Der Zustand, in den die Beiden auf diesen Wegen gerieten, trieb im Kreis, wie es eine Strömung vor einer Sperre tut, an der sie *hochsteigt* [my italics]” (749). Just as a current rises upwards when it confronts an obstruction, so too does the existential state, in which the siblings deliriously find themselves on this labyrinthine garden path, exhibit a circular movement rotating upward. A few paragraphs later, Ulrich speaks of a “Steigerung wie ein Verlieren,” indicating that upward movement coincides with loss. The intensification of loss evoked through an elevated state – being essentially without – is what the siblings had just experienced while walking through the garden and continue to experience as they explore new ideas. To interpret their experiences, Ulrich resorts to the language of mystics. How do brother and sister react to Ulrich’s citation? The words correspond with what they equally sensed; the ideas expressed share “Ähnlichkeit mit der Unruhe” (749) existing between them. Agathe is, indeed, surprised that the saints also called their hearts “grundlos” and their spirits “formlos,” because that is exactly how she feels. Ulrich, as well, identifies that this “other condition” expressed by the mystics is a circumstance into which he has been drawn, as he has been experientially pulled away from the quotidian.

Reflecting further on mystical thought, Ulrich provides a few more examples of how specific, historically situated people have experienced extraordinary moments and then given expression to these in mystically laden terms. He mentions “die Kaiser,” “die reichen klugen Damen,” “Van Gogh,” and then, finally, the Germans. As opposed to Van Gogh, who felt inclined to cut off his ear to express what he felt, the Germans find their “Gefühlsausdruck” reflected in those sentiments that emerge in regions of emptiness and elevation. What expresses their feeling is “die unverkennbare Leere des Hochblicks ... auf Berggipfeln. Für sie [the Germans] sind Einsamkeit, Blümelein und rauschende Wässerchen der Inbegriff menschlicher Erhebung” (752). In moments of utter vacuity, when the feeling of nothingness accompanies the observation of empty space infinitely extended, the “German” viewer has a mystical moment. Interpreted in a philosophical framework, the viewer senses the sublime, a significant concept in the German intellectual tradition. For Kant, the idea of the sublime surfaces in the individual when she has the representation of boundlessness – “Unbegrenztheit”⁴⁸ – that results in the subjective experience of powerlessness – “Gefühl der gänzlichen Ohnmacht.”⁴⁹ When a subject experiences a natural occurrence that evokes a sense of limitlessness, he has a feeling of emptiness – “Leere” – unable to incorporate the experience into a rational category. According to Ulrich, it is in such an instance in the natural order that resides “die mißverständene letzte Auswirkung eines geheimnisvollen zweiten Lebens” (752). Experiencing the sublime invokes the

47 Citing Menke, Schade writes: “Aesthetic force is ‘without general content-without norm, law or purpose’” (p. 214). See Johannes Schade: “‘Gestaute Bedeutung’: Robert Musil and the Aesthetic Order of Sense.” In: *Monatshefte*. 107.2 (2015), p. 201-218.

48 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1983, p. 329.

49 *Ibid.*, p. 351.

intuition of a reality that cannot be disclosed, remaining, therefore, “geheimnisvoll.” Shrouded in secrecy, this second life remains, in Kantian terms, “anziehend;”⁵⁰ it raises the energy of the soul – “die Seelenstärke.” When considering the possibility of this mysterious, other life, Ulrich concludes with the following: “und alles in allem muß es dieses also doch wohl geben oder gegeben haben” (752). In this flash of seriousness, Ulrich asserts that “das zweite Leben” either exists, or at least did exist at some point. This was/is an actually existing reality, and, therefore, as a scientist, he must take his own object of experience seriously. The secret second life Germans experience on mountaintops is similar to the life Ulrich experiences in rapturous moments with his sister. What the mystics wrote regarding another condition in which one’s heart is without foundation, one’s spirit without form, and one’s nature without essence finds resonance with the Germans and with him. For this reason, Agathe is befuddled as to why Ulrich previously jeered those mystics with whom he resonates. After Agathe asserts that it is relatively illogical of Ulrich to make fun of what the mystics wrote – particularly because they supplied the language that allows them to make sense of what occurred between them – Ulrich responds by saying “ich spotte nur, weil ich es liebe” (752). He mocks the mystical because he loves it. He admires how the extraordinary – that is, itself, without form, content, and distinction – takes shape and form through mystical language that emphasizes formlessness, absence, and emptiness. It is the contentless-ness of the mystical that gives the extraordinary content. In the language of the mystics, the irreligious Ulrich has found a way to comprehend and speak about “der andere Zustand,” emerging, as it does, without content, uninformed through previously existing religious discourse.

Mystical experiences correspond to religion, in so far as they reflect what religions convey, while resisting the content of specific religions. Such experiences stem from religion without content, because the content of the mystical precedes religion. This is how Ulrich understands the connection between religion and mysticism. He considers the mystical a real possibility, because he is aware that he has occasionally experienced such mystical states, specifically with his sister. However, he approaches the mystical with a measure of rationality. In another one of their holy discourses, Agathe waxes eloquently about one-time mystical experiences, in which the participants unite in such a way that “beide [sind] kaum noch für einander da, und was übrig bleibt, ist eine Welt für lauter zwei Menschen, die aus Anerkennung, Hingabe, Freundschaft und Selbstlosigkeit besteht!” (765) Sensing that Agathe has become too abstract and idealistic in her reflections, Ulrich calls for a return to the logical: “Laß uns jetzt wieder nüchtern reden” (765). Shifting the conversation back to rational discourse, Ulrich points to his books – “auf die Bücherweisend” – and commences with his commentary on the substance of religion: “Das sind christliche, jüdische, indische und chinesische Zeugnisse; zwischen einzelnen von ihnen liegt mehr als ein Jahrtausend. Trotzdem erkennt man in allen den gleichen vom gewöhnlichen abweichenden, aber in sich einheitlichen Aufbau der inneren Bewegung” (766). All religions have a uniform structure that consists in its divergence from the ordinary.⁵¹ Every religion contains a

50 Ibid., p. 349.

51 General Stumm von Bordwehr expresses a similar sentiment when he thinks back on what he learned in his religion and history classes: “alle Religionen [hatten] in der Erläuterung des Lebens, den sie dem Menschen schenkten, einen irrationalen, unberechenbaren Rest vorgesehen, den sie Gottes Unerforschlichkeit nannten”

structure, an "Aufbau," that is, in itself, unified. Any religious system has the potential of making sense, as it is built and developed according to its own internal logic (here, one could think, for example, of a field like "systematic theology," in which the goal is to fit all aspects of a faith tradition into a unitary structure, so that the tradition itself makes logical sense). To its adherents, a specific religion will resonate rationally in that it accords with its unified structure. What is common to all faith traditions existing logically on their own is that they diverge from the ordinary; that is, they logically deviate from what is logical in the empirical world. Because their "logical" (unified/systematized) teachings revolve around explicating and affirming the extraordinary (whether that be the miraculous, the absurd or the ineffable), religious traditions and their texts operate under the assumption that the "illogical" exists within the "logical," empirical world; the "extraordinary" and the "illogical" are categories inhering in individuals. Religions stem, then, from a state that precedes them.⁵² The given – the origin of religion – resides in the abnormal situation – the Other Condition – which people are capable of accessing and entertaining. Religion(s) can lead people into this other condition, because the condition itself is both prior and primary. Continuing on, Ulrich states: "Wir dürfen als einen bestimmten zweiten und ungewöhnlichen Zustand von großer Wichtigkeit voraussetzen, dessen der Mensch fähig ist und der ursprünglicher ist als die Religionen" (766). According to Goltschnigg, this "zweiter, ungewöhnlicher Zustand" is the definition of "der andere Zustand," which is – because it is prior to religion – secular mysticism, "säkularisierte Mystik." That is, it is an abnormal state without religion. The uncommon, extraordinary condition that may be arrived at in and through religion is a condition that humans can experience without religion, because the condition itself precedes religion. Taking a cue from the text – "Dieses Nichts hatte einen bestimmten, wenn auch unbestimmbaren, Inhalt" (857) – I would suggest that the state prior to religion has a characteristic, and the characteristic of this state is that it is without a specific content. This content-less state is dependent on (or derived from) individuals who are, themselves, without definitive content, as they perpetually vacillate between two states, the ordinary and the extraordinary, the material and the immaterial, the immanent and the transcendent. The figure who exemplifies existing in this state is Ulrich. He is without specific content, ineluctably caught between juxtaposing conditions, unable to find consonance in any object, entity or concept, unless it too is without content. Hence, the religion with which he resonates is that religion which is, itself, without content.

As scientists and artists, Ulrich and Musil endeavor to locate the "new." When considering religion, they conceive the "new" as that which does not circumscribe, limit, or contain. Commenting on the "new," Adorno suggests, "Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran kränkt alles Neue."⁵³ The new remains new in that there is perpetual deferral and never arrival. To perceive the "new" in religion is to understand and ascertain it as an ever-evolving concept – experienced without content – because it is this contentless religion that resonates with the human desire

(p. 520). At the core of all religions is an irrational element, which is rationally conveyed as "God's inscrutability." To find resonance with people, religion depends on conveying the irrational in such a way that it accords with the irrational element stemming from the individual.

52 For the German word "Zustand," I use "condition, state and situation" interchangeably, as they are all appropriate translations of the term.

53 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 55.

for “another” condition, a condition that is “other” in that it does not conform to a preexisting model, but is, instead, new in the instance of its occurrence. Such a religion remains open and responsive to those extraordinary experiences not conforming to prior definition. Experiences according with this definition of religion take into account what happens in the present; these religious experiences emerge in creative acts, which are creative in that they involve the unfolding of something new. This religion without content is filled with what is new in the next act of creation, in artistic acts that occur in the immediacy of the present: “das Jenseitige offenbare sich eben heute nicht deutlicher als sprunghaft, in überkörperlicher, begreiflicherweise schwer festzuhaltender Schauung, deren Niederschlag höchstens große Kunstwerke seien” (557). The beyond reveals itself in artistic productions, namely, in this novel itself, as it provides momentary glimpses into the intangible as it tangibly represents an individual mind involved in the process of exploring both the visible and invisible elements of the natural order. Late in the novel, Ulrich, working to unlock new avenues of understanding, arrives at the idea of the “ewige Augenblicklichkeit der Literatur,” suggesting that literature, perceived within this framework, is “ein Inbegriff von Reizzuständen, aus dem in keiner Weise etwas Bestimmtes hervorgeht” (868). Just as Ulrich the scientist/artist is involved in experimentation, so too is this experimental novel (i.e. scientific artwork).⁵⁴ In its portrayal of a religion without content, this text, through the space it creates for experimental forms of art, enables “das Jenseitige” to provide momentary perceptions of nothing “Bestimmtes,” but instead a realm of possibilities, “Möglichkeitsträume,”⁵⁵ an array of novel ideas based on exploratory thinking, which for Ulrich, the mathematician, takes definitive precedence over acting. According to Hüppauf, “Denn das Denken ist für ihn eine andere Art des Handelns, eine Art, der er den Vorzug gibt vor dem Aktionismus der Parallelaktion, der keine Veränderungen bewirkt und plötzlich in der Katastrophe des Kriegsausbruchs endet.”⁵⁶ Musil’s work of art, evinced in textual form, opens up a space for the activity of thinking, the generating of ideas capable of going in an infinite array of directions. Such ideas have the potential to challenge those ideas oriented towards action, ideas disinterested in the development of inner depth, as they focus, instead, on preparing for a celebration, which never occurs, because the action of war eliminates the content of the celebration.

To conclude, I would like to mention an exchange that occurs towards the end of the unfinished novel, when Arnheim and Ulrich are engaged in philosophical conversation. With boldness, Ulrich suggests that the current lack of inward reflection on the question as to why we are here is “eine Hauptquelle aller Gewalttaten der Welt.” Furthermore, the age of empiricism, “das große Zeitalter der Erfahrung,” has done nothing to end the violence. The answer, Arnheim suggests, “wäre ja ein steigendes Verhältnis zu Gott!” To this, Ulrich responds: “Das wäre doch nicht das Schrecklichste?” Perhaps it would not be such a terrible idea if people refamiliarized themselves with God. In the context of the militarism and nationalism rampant in 1913/1914 and

54 Ibid., p. 63. “Meist kristallisiert das Experiment, als Ausproben von Möglichkeiten, vorwiegend Typen und Gattungen ... die Experimente indessen, fast ihrem Begriff nach vorweg an Mitteln interessiert, lassen gern auf den Zweck vergebens warten.” Here, Adorno provides a helpful framework for considering what this novel does. It provides a content that is without content in that it does not arrive at an end.

55 Osthövenner: “Literarische und religiöse Deutungskultur in Werk Robert Musils,” p. 311.

56 Hüppauf: *Von Sozialer Utopie zur Mystik*, p. 138.

in the early 1930's, such an idea may not have been misplaced. "Aber," Ulrich quips, "so weit bin ich ja gar nicht gegangen!" (1038-1039). While he, throughout the text, consistently entertains mystical moments and reflects, with profound depth, upon the internal dimensions of the human situation, Ulrich, the scientist and artist, can only perceive religion as that which has not yet arrived at precise concepts (including the concept of God). Instead, for Ulrich, religion must remain open to new experiences and possibilities, that is, it must be, fundamentally, a religion without content.

„Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“. Silvia Bovenschens erzählende Texte

Vorbemerkung

Silvia Bovenschens (1946-2017) hat in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit ihrer – feministisch inspirierten – Dissertation *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979)¹ in der Literaturwissenschaft viel Resonanz gefunden. „Sehr verkürzt gesagt“, so Bovenschens in einem Interview, werden in der Arbeit „die reichen poetischen Bildvorstellungen der Weiblichkeit kontrastiert mit der Marginalisierung der realen Frauen in den Überlieferungen“.² Der Untertitel, der zuerst einmal die „kulturgeschichtlichen“ und dann auch die „literarischen Präsentationsformen des Weiblichen“ anführt, signalisiert eine kulturwissenschaftliche Orientierung der Beschäftigung mit literaturwissenschaftlichen Gegenständen – jenseits der bloßen Textinterpretation. Das gilt auch für weitere Publikationen der Autorin und der Herausgeberin Bovenschens, in denen es zum Beispiel um „Mode“³ oder um „Freundschaft“⁴ geht oder auch um „Rituale des Alltags“⁵ und in denen die literarischen Bezüge unter Umständen sehr zurücktreten.

Dieser Offenheit in Bezug auf die Themen entspricht hinsichtlich der Darstellungsart der Wechsel von der „Abhandlung“ zum „Essay“, der auch subjektivere Momente zulässt, und zudem der Übergang zu einer Darstellung, die auch noch erzählende Passagen integriert. *Älter werden* (2006) mit der – gewissermaßen ratlos-achselschüttelnden – Gattungsbezeichnung „Notizen“ enthält auch Erinnerungen Bovenschens an ihre Kindheit und Jugendzeit nach dem Zweiten Weltkrieg und bringt vorbehaltlos ihre gravierenden gesundheitlichen Probleme (u. a. Multiple Sklerose) zur Sprache – jeweils im Zusammenhang mit dem Leitthema des Alterns. „Private Anekdoten stehen neben allgemein-gesellschaftlichen Beobachtungen, Aphorismen neben Dialogszenen, tagebuchartige Reflexionen neben Fernsehberichten.“⁶ Zwischen den Gattungen befindet sich dieser Text, da er immer wieder einen erzählenden Charakter besitzt und doch kein fiktionaler Text ist. Als Essay kann er nicht angesehen werden, weil ein Essay, wie Bovenschens selbst meint, den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit

1 Silvia Bovenschens: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979.

2 Waltraud Schwab: „Silvia Bovenschens über Leben und Tod. ‚Ich habe das Meine getan‘. Interview mit der taz. taz-online, 28.10.2017.

3 *Die Listen der Mode*. Hrsg. von Silvia Bovenschens. Frankfurt am Main 1986.

4 Silvia Bovenschens: „Die Bewegungen der Freundschaft. Versuch einer Annäherung“. In: *Neue Rundschau* 97 (1986), H. 4, S. 89-111. Vgl. auch: *Von der Freundschaft. Ein Lesebuch*. Hrsg. von Silvia Bovenschens und Juliane Beckmann. Frankfurt am Main 2009.

5 *Rituale des Alltags*. Hrsg. von Silvia Bovenschens und Jörg Bong. Frankfurt am Main 2002.

6 Klaus Bölling: „Silvia Bovenschens, ‚Älter werden‘“. In: *Deutschlandfunk Kultur*, Buchtipp, Archiv, Beitrag vom 21.12.2006 (www.deutschlandfunkkultur.de/buchtipp.987.de.html).

nicht ganz aufgeben kann. Einfach als eine autobiografische Darstellung kann der Text indessen lediglich aufgrund der Integration von Erinnerungen auch nicht gelten, zumal er sich nicht in der Art einer Autobiografie an der Chronologie orientiert.

Entsprechend angelegt – mit vergleichsweise größeren biografischen und autobiografischen Anteilen – ist später auch *Sarahs Gesetz* (2015),⁷ ein Porträt von Bovenschens Lebenspartnerin, der Malerin Sarah Schumann (1933-2019), ein Porträt, das viele Erinnerungen der Porträtierten wie der Verfasserin integriert und so allerlei an Zeitgeschichte vermittelt.

Erst vergleichsweise spät, nämlich 2008, erscheint dann ein rein fiktionaler Text, *Verschwunden*, gefolgt hernach von vier Romanen. Angesichts der eben berührten Freiheiten, die Bovenschens sich bei den wissenschaftlichen Texten und den Sachtexten erlaubt, mag man die Entscheidung für die Fiktion vielleicht einfach als konsequent bewerten. Indessen sind diese fiktionalen Texte von der Literaturwissenschaft noch erst kaum zur Kenntnis genommen worden. Und es stellt sich ja auch die Frage, wie die fiktionalen Texte sich ausnehmen hinsichtlich der auch im Bereich der Fiktion üblichen Konventionen. Das betrifft zum Beispiel die Genres und die Genre-Erwartungen des Lesers und nicht zuletzt die Erzählweisen, so etwa das Nebeneinander von Realismus und Phantastischem. Darum soll es im Folgenden gehen.

Verschwunden

Verschwunden,⁸ 2008 erschienen, wird präsentiert als das Produkt einer fiktiven Autorin namens Daniela Listmann, die dazu in einer „Vorbemerkung“ unter anderem erläutert: „Das vorliegende Buch versammelt Erzählungen, die ich meinen Freunden abnötigte. Vom Verschwinden sollte in beliebiger Weise die Rede sein. Das war meine Vorgabe“ (7). Zudem lässt die Autorin Daniela sich von den Freunden jeweils in einer „Erklärung“ bestätigen, dass sie, die Autorin, „die Geschichte während des Gesprächs mitschneiden und [...] darüber frei verfügen“ darf und dass sie sie auch „nach Belieben verändern“ darf (9). Das ergibt eine eigentümliche Ambivalenz. Einerseits handelt es sich um Mitschnitte mittels eines Tonaufzeichnungs-Geräts, Mitschnitte, die auch noch datiert sind (vom 20.7.2006 bis zum 13.3.2007). Ein Beispiel: „Erzählung Eduard. Aufzeichnung vom 26.7.2006“ – „Soll ich jetzt beginnen? Hast du dein Gerät eingeschaltet?“ (16) Das verleiht dem Projekt sicherlich einen gewissen dokumentarischen Anstrich, wenngleich es zunächst nur um die Sicherung einer Textgrundlage geht. Andererseits beansprucht Daniela, wie zitiert, in höchst auktorialer Weise „frei“ über die ihr gelieferten Geschichten „verfügen“ zu dürfen. Und sie besteht auf diesem Anspruch etwa gegenüber der ihrerseits sich renitent gebenden potentiellen Beiträgerin Bea, mit der Daniela ohnehin durch eine wechselseitige Abneigung verbunden ist (vgl. 12 und 22), so dass es dann nur zu einem erfolglosen „Erzählversuch Bea“ (20) kommt.

Verschwunden besitzt keine Gattungsbezeichnung. Das wird im Text selbst reflektiert, indem Daniela in einem Gespräch erklärt: „Ich wüßte nicht einmal, welche Gattungsbezeichnung ich dieser Wortansammlung begeben sollte.“ (99) Diese Ratlosigkeit ist

7 Silvia Bovenschens: *Sarahs Gesetz*. Frankfurt am Main 2015.

8 Silvia Bovenschens: *Verschwunden* (2008). Frankfurt am Main 2010. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

nachvollziehbar, denn es handelt sich, was die vorkommenden Textsorten betrifft, um eine eigenartige Mischung. Der Band beschränkt sich durchaus nicht auf die Textsorte „Erzählung“ bzw. „Geschichte“ (11 u. ö.). Vielmehr fügt Daniela bei der Zusammenstellung der Beiträge noch etliche Tagebuch-Einträge der Freundin Celia ein, die ihr von Celia als deren Beitrag zugeeignet worden sind (vgl. 7). Und sie integriert auch die Ansprachen der Freundin Frederike an den regelmäßig („Jour fixe“) versammelten Freundeskreis; die Ansprachen werden in der Überschrift dann jeweils als „Monolog Frederike“ bezeichnet.

Zu diesen weiteren Textsorten hinzu kommen schließlich (unter den Überschriften „Vorher“, „Mittendrin“, „Mittendrin II“ und „Nachher“) auch noch „Mitschnitt[e] einiger Gespräche“ (5). Es handelt sich um Dialoge zwischen einem Anton und der bereits erwähnten Bea, in denen die Sammlung selbst thematisiert und „bewertet“ (7) wird. Im Übrigen besitzen auch diejenigen Beiträge, die in der Überschrift als „Erzählung“ eingestuft werden, immer dann einen quasi dialogischen Charakter, wenn die Beiträger sich direkt an die den Beitrag mitschneidende Daniela wenden; deren Reaktionen müssen freilich vom Leser erschlossen werden, da sie nur durch einen Gedankenstrich angezeigt werden. Ein Beispiel, bei dem der Gedankenstrich offenkundig für eine zustimmende Reaktion steht:

Nimmst du auch Geschichten aus zweiter Hand?

–

Gut. Du mußt nämlich wissen [usw.]. (50)

Bisweilen muss der Leser ein bisschen Phantasie einsetzen, um die Gedankenstriche durch Worte zu ersetzen. Ein Beispiel:

Das hätte ich mir nicht träumen lassen, daß diese Liebesgeschichte zugleich einmal zur trostlosen Geschichte vom Verschwinden taugen könnte.

–

Läuft das Band?

–

Wir [...] wollten nach London fliegen [usw.]. (113)

Der erste Gedankenstrich steht hier wohl für eine Unterbrechung seitens Danielas, etwa so: ‚Warte mal, ich muss das Band einschalten.‘ Der zweite Gedankenstrich steht für ‚Ja‘.

Trotz dieser Divergenzen im Formalen vermittelt der Band den Eindruck der Kohärenz, und das aus mehreren Gründen. Zum einen stellt Daniela eine Art Mittelpunkt dar, da sie ja, indem sie die Beiträge mitschneidet, für die Beiträger regelmäßig die Adressatin ist. Zum andern beziehen sich die Tagebucheintragungen Celias ebenso regelmäßig auf Daniela; und das tun auch die so genannten Monologe Frederikes, die ansonsten ja an den ganzen Kreis der anwesenden Freunde gerichtet sind.

Überdies gibt es Querverbindungen zwischen einzelnen Beiträgen. Ein paar Beispiele: Wenn etwa Daniela in der erwähnten „Vorbemerkung“ sich auf den „Mitschnitt einiger Gespräche“ (7), nämlich zwischen Anton und Bea, bezieht, dann kann man sich fragen, wie es zu diesem Mitschnitt gekommen ist. Die Antwort findet sich in Celias Tagebuch, dem zufolge Daniela Anton zu diesen „verdeckten Gesprächsmitschnitten angestiftet hat“ (61). Oder aber Gustav erzählt von einer jungen Amerikanerin, deren Augen ständig hinter den „fast schwarzen Gläsern einer Sonnenbrille verborgen“ (28f.) sind und die in Griechenland verschwindet, während Konrad in einem anderen

Beitrag von der Begegnung Isoldes mit einem Psychologen berichtet, der seinerseits von einer amerikanischen Familie gesprochen habe, deren Tochter „ein Augenleiden gehabt haben“ soll und „auf einer Europareise spurlos“ verschwunden ist (35). Isoldes selbst erzählt dann später von ihrer Beziehung zu diesem Psychologen, „dem Mann meines Lebens“ (113), wie sie gemeint hat, mit dem sie eventuell in London „ein neues Leben vorbereiten“ wollte. Aber er sei im Flughafen vor dem gemeinsamen Flug nach England noch auf die Toilette gegangen und auf Nimmerwiedersehen verschwunden (vgl. 114).⁹

Abgesehen von den Fällen, in denen einzelne Beiträger sich auf andere Mitglieder des Freundeskreises beziehen oder in denen – offenbar eher zufällig – ein und dasselbe Ereignis (wie das Verschwinden der jungen Amerikanerin) eine Verbindung zwischen zwei im Grunde voneinander unabhängigen Beiträgen herstellt, davon also abgesehen, wirken die verschiedentlichen selbstreferentiellen Bezugnahmen auf die Textsammlung integrierend.

Zur Sprache kommen insgesamt 14 Beiträger, die Autorin Daniela, die selbst eine Erzählung liefert, mitgerechnet, ebenso Bea mit ihrem missglückten Erzählversuch. Als Personen gewinnen die Beiträger jeweils mittels weniger individueller Züge durchaus an Plastizität. Es handelt sich durchweg um Intellektuelle (vgl. 130f.). Neun von ihnen sind Frauen, die anderen Männer. Bei manchen erfährt man den Beruf; Celia etwa ist Lektorin (vgl. 59), Konrad ist Architekt (vgl. 130). Nur wenige von ihnen erlangen ein etwas individuelleres Profil, beginnend mit Daniela, die „krank“ ist, gefesselt an einen „Rollstuhl“ (11) und nicht in der Lage, selbst noch zu reisen, und die daher daran interessiert ist, sich ihren Horizont durch die Erzählungen ihrer Freunde erweitern zu lassen. Celia und Frederike gewinnen an Plastizität einfach durch die Anzahl ihrer 14 Tagebuch-Einträge bzw. acht Monologe, die dazwischengestreut sind. Celia, die erst jetzt, „auf der letzten Strecke“ ihres Lebens, ein Tagebuch führt, sucht „die radikale Abkehr“ (14) von der Welt, sie erwähnt später in ihrem Tagebuch ihr eigenes „Verschwinden“ (94) und nimmt sich am Ende das Leben, was Bea als „die radikalste Form des Verschwindens“ (166) bezeichnet. Frederike ist die Gastgeberin, bei der der Freundeskreis sich regelmäßig versammelt; sie beendet den Jour fixe allerdings am Ende, um fortan mit Konrad und dessen kleinem Sohn zusammenzuleben (vgl. 146). Und Bea gewinnt an Profil durch ihre Abneigung gegenüber dem Freundeskreis, dem sie im Grunde nicht zugehört (vgl. 165). Sie bezeichnet die Sammlung unter anderem als „Mischwerk“, „Konglomerat“, „Plappercluster“, „Narrationskehricht“, „Fabulierschutt“, „Hybridgespinst“ und „Erzählbrei“ (105f.). Das mag sich zum Teil auf die Textsorten-Mischung beziehen (etwa „Konglomerat“, „Hybridgespinst“); zum Teil aber zielt die Abwertung wohl doch auf den Inhalt (etwa „Narrationskehricht“, „Fabulierschutt“). Es liegt auf der Hand, warum Bea mit „so viel Gift“ reagiert (106), wie Anton kommentiert. Sie ist offenkundig „beleidigt“ (12), weil Daniela über die ihr zugetragenen Geschichten „frei verfügen“ (9) will und darum nicht im Voraus zusagen will, eine Geschichte, die Bea ihr aufzudrängen versucht, unverändert wiederzugeben.

Was die Beiträger erzählen, ist Selbsterlebtes oder ihnen Zugetragenes, auch mal ein Traum, in dem ein Haus verschwindet (vgl. 44f.). Ansonsten verschwinden Menschen und Dinge. Es geht um „Schlüssel, Portemonnaies, Ringe“, wie Frederike

⁹ Einen entsprechenden Bericht findet man in *Sarahs Gesetz*, S. 140.

etwas wegwerfend kommentiert, auch um „Liebhaber und Handtaschen“ (46). Was aus der verschwundenen Amerikanerin geworden ist, ist unbekannt (vgl. 30). Den verschwundenen Psychologen, der Isolde hat sitzen lassen, vermutet diese „in Wiesbaden bei seiner Frau in einer luxuriösen Eigentumswohnung“ (114). In den fünfziger Jahren verschwindet ein elf- oder zwölfjähriger Junge namens Jörn auf einer Nordseeinsel, und es ist unklar, ob er identisch ist mit dem entsprechend älteren Björn auf einem Foto aus den frühen achtziger Jahren (vgl. 39f.). Ein Betrüger verschwindet, nachdem ihm Nina, eine der Frauen aus dem Freundeskreis, ihre Ersparnisse anvertraut hat (vgl. 65). Für eine ganz andere Art des Verschwindens steht der Begriff der „Erinnerungslücken“ (128). Aber es verschwinden auch ein Laptop bei einem Einbruch und mit ihm die gespeicherten Texte, E-Mails, Adressen (vgl. 87f), weiterhin ein Roman wohl aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ein Roman, von dem nur ein einzelnes Blatt vorhanden ist (vgl. 58), sodann eine Telefonzelle, weil sie in der Zeit der Mobiltelefone überflüssig ist (vgl. 73), oder auch ein mit der Post versandtes Manuskript, das nie ankommt, während die Kopie bei einem Wohnungsbrand verschwindet (vgl. 153).

Die Inhalte der Erzählungen sind in der Regel unterhaltsam, aber nicht regelrecht spannend. Das liegt natürlich nicht zuletzt an der Kürze der Erzählungen; die längste von ihnen, nämlich acht Seiten lang, stammt von Daniela selbst. Bisweilen wirken die Erzählungen etwas mysteriös wie im Fall des elf- oder zwölfjährigen Jörn. Für Munterkeit sorgen der ständige Themenwechsel und die Verschiedenartigkeit der erzählten Ereignisse. Und vergnüglich ist der Wiedererkennungseffekt, wenn man auf Wechselbezüge zwischen den Beiträgen stößt. Dass der – angebliche – Psychologe sich gegenüber Isolde ausgerechnet als „Spezialist fürs Verschwinden“ gibt, der „die Zurückgelassenen“ „therapiert“ (48), das ist schon kurios. Dass er dann aber nicht nur von der verschwundenen Amerikanerin spricht, sondern auch von einem auf einer Nordseeinsel verschwundenen Jungen (vgl. 35), muss überraschen, wengleich die desillusionierte Isolde sich später fragt, „ob er nicht einfach nur ein Scharlatan, ein Hochstapler ist“ (116). Sie will das aber gar nicht wissen, damit ihre „Geschichte vom verschwundenen Experten fürs Verschwinden“ nicht „noch trostloser“ (117) wird.

Wer Weiß Was

2009 erscheint *Wer Weiß Was* mit dem Untertitel „Eine deutliche Mordgeschichte“.¹⁰ Um einen Kriminalroman in herkömmlicher Manier handelt es sich nicht, zumal sich herausstellt, dass der vermeintliche Mord gar keiner ist. Um eine „Mordgeschichte“ – das wird jedenfalls gegen Ende ‚deutlich‘ – geht es aber dennoch. Der personenreichen Roman spielt größtenteils im Universitätsmilieu. Da begegnet man zunächst dem Literaturwissenschaftler Prof. Bruno Schauer und seiner Frau Carola, die Schriftstellerin ist, des Weiteren dem Bibliothekar Simon Menzel und der Doktorandin Johanna Schwarzenbach. Zum Teil spielt die Handlung auch im Haus der reichen, herzlosen, „alten Patriarchin“ (84) Irma von Seefeld, von deren „Zuteilungen“ (175) ihr Sohn Pascal und die mit ihm llierte Krankenschwester Molly Krüss leben, solange sie sich um Irma von Seefeld kümmern. Pascal von Seefeld, ein „Privatgelehrter (von

¹⁰ Silvia Bovenschen: *Wer Weiß Was. Eine deutliche Mordgeschichte* [2009]. Frankfurt am Main 2011. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

eigenen Gnaden“ (7), ist schwul, was seine Mutter nicht wissen darf, da sie ihn sonst enterben würde (vgl. 239f.); Molly hat sich – nur dem Anschein nach – getrennt von ihrem Mann Dr. Norbert Krüss, einem erwerbsunfähigen ehemaligen akademischen Oberrat, der in einem privaten Alten- und Pflegeheim lebt. Molly und Krüss sind weiterhin eng miteinander verbunden. Befreundet ist Molly mit der Journalistin Frederike Kreuzer, die Beziehungen zu mehreren der involvierten Personen unterhält und die – eigenartigerweise – schon aus dem Band *Verschwunden* bekannt ist.¹¹ Von den Kriminalbeamten, die begegnen, sei noch die kurz vor der Pensionierung stehende Hauptkommissarin Leonie Wagner erwähnt.

Nun zur Handlung, die auf den kurzen Zeitraum von einem Mittwochmorgen bis zum Freitagnachmittag begrenzt ist, wie aus den mit Tages- und Uhrzeitangaben überschriebenen Abschnitten hervorgeht. In der Universität wird auf dem „Personalklo“ (21) die Leiche des Sprachwissenschaftlers Prof. Urlach gefunden, ein Messer im Rücken. Noch am Vorabend ist dieser Prof. Urlach einer der Gäste bei einer Einladung Irma von Seefelds gewesen, einer Einladung, an der auch die meisten der bereits genannten anderen Personen teilgenommen haben. Der Mord, um den es sich offenbar handelt, bestimmt in der Folge die polizeilichen Aktivitäten ebenso wie die Gespräche der in unterschiedlicher Weise Mitbetroffenen. Dabei wird deutlich, dass Urlach ein Zyniker gewesen ist, der „sich lustig“ gemacht hat „über alles und jeden“ (120). „Er spielte seine miesen Spiele mit den Menschen. Jedenfalls mit denen, die er für schwach hielt“ (122).

Mehr und mehr rücken die Entfaltung der Eigenart der Personen und deren jeweilige Beziehungen zueinander in den Vordergrund des Romans. Die Schriftstellerin Carola Schauer überlegt, ob sie sich auf eine Beziehung zu ihrem Verlagslektor einlassen soll. Der im Alten- und Pflegeheim lebende Norbert Krüss ist befreundet mit dem Bibliothekar Simon Menzel. Die Sekretärin Laura Rudolph folgt einer Einladung des Sachbuchautors Florian Kuhn, ergreift aber bald wieder die Flucht; beide waren auch auf der Einladung Irma von Seefelds. Auch die Polizeibeamten gewinnen durchaus individuelle Züge.

Als am Donnerstag Irma von Seefeld stirbt, indem sie vom Mittagsschlaf nicht mehr erwacht, offenbart Molly ihrer Freundin Frederike, mit der sie erst seit „(knapp) drei Jahren“ (59) befreundet ist, dass sie sich vor ihr wie vor aller Welt dreieinhalb Jahre lang verstellt habe und nur zum Schein die Rolle der sich „aufopfernde[n] Geliebte[n]“ Pascals (239) gespielt habe, denn sie habe mit Irma von Seefeld vertraglich vereinbart, dass sie nach deren Tod für die Betreuung dreihunderttausend Euro erhält, sofern Irma von Seefeld nicht in den ersten zwei Jahren nach Vertragsabschluss stirbt. Die vordem träge wirkende Molly, nachlässig frisiert und gekleidet, erscheint jetzt elegant und entschlossen – wie eine ganz andere Person. Dass dann in der Nacht von Donnerstag auf Freitag Norbert Krüss stirbt, mit dem gemeinsam Molly auf „ein gutes Leben“ (301) mit Hilfe des erworbenen Geldes gehofft hat, das hat eine fast tragische Qualität.

¹¹ In *Verschwunden* ist sie, wie oben erwähnt, die Gastgeberin der Jour-fixe-Treffen, die sie beendet, um mit Konrad und dessen kleinem Sohn zusammenzuleben. In *Wer Weiß Was* ist diese Beziehung zu Ende gegangen, nachdem inzwischen „das Kind keines mehr“ ist (49). Auch die Namen „Molly“ und „Irma“ begegnen bereits in *Verschwunden* (vgl. 122-129 und 122), ohne dass man von einer Wiederkehr der Personen sprechen könnte.

Die Aufklärung von Urlachs Tod rückt wieder ins Blickfeld. Die medizinische Prüfung ergibt, dass Urlach an einem „schweren Asthmaanfall“ (261) gestorben ist, so dass sich die Frage stellt, wer ihm ein Messer in den Rücken gestoßen hat und mit welcher Absicht und ob dem Täter oder der Täterin bewusst gewesen ist, dass das Opfer bereits tot war. Die Hauptkommissarin Leonie Wagner erfährt von einem nur undeutlichen bildlichen Eindruck, den Bruno Schauer am Mittwochmorgen vor dem Gebäude beim Blick auf ein Fenster im zweiten Stock gewonnen hat (vgl. 17), und sie konfrontiert forsch die sichtlich verängstigte Doktorandin Johanna Schwarzenbach und den ihr beistehenden Bibliothekar Simon Menzel mit der Behauptung, sie seien gesehen worden, als sie den toten Urlach in das Personalklo geschafft hätten. Johanna Schwarzenbach erzählt daraufhin, sie habe ein Verhältnis mit Urlach gehabt, der dann angefangen habe, sie „bei jeder Gelegenheit zu blamieren“, um sie zu „zerstören“ (276). Am Morgen seines Todes habe sie sein Zimmer betreten, von hinten den am Schreibtisch Sitzenden gesehen und ihm ein herumliegendes Messer in den Rücken gestoßen. Auf die Frage, ob ihr bewusst gewesen sei, dass Urlach schon tot war, antwortet sie, sie wisse nicht, ob sie es gewusst habe. Sie habe „so eine Ahnung“ (279) gehabt, die sie aber nicht präzisieren könne.

Der letzte Abschnitt trägt die Überschrift „3 Monate später“. In einem Garten unterhalten sich die inzwischen pensionierte Leonie Wagner und Frederike. Als die ebenfalls anwesende Molly ins Haus gegangen ist, erwähnt Leonie ihre Überzeugung, dass Molly Irma von Seefeld umgebracht habe. Der Mord sei „ein Geschenk für Norman Krüss“ (328), ihren geliebten Mann, gewesen, habe aber mit dessen Tod seinen Sinn verloren. „Der untaugliche Mordversuch an Urlach wäre nicht nachweisbar gewesen und der vergebliche Mord an Irma wahrscheinlich auch nicht“ (330), so Leonies Kommentar. Daraufhin bestätigt Frederike, dass Molly ihr gegenüber den Mord gestanden habe – eine Spritze Insulin statt des eigentlich benötigten Medikaments. Beide Frauen beschließen, sich fürsorglich um Molly zu kümmern.

Wie oben schon erwähnt, geht es zu guter Letzt also doch noch um eine „Mordgeschichte“, zu der denn auch die quasi polizeilich-protokollartig anmutenden Überschriften über den im Allgemeinen kurzen Abschnitten passen, Überschriften mit Tages-, Uhrzeit- und Ortsangaben, zum Beispiel: „Mittwoch 8 Uhr 11 / Wohnung von Bruno und Carola Schauer“ (11).

In einem auffälligen Kontrast zu diesem realistisch erzählten Geschehen stehen mehrere kleine Ausflüge ins Phantastische, die Bovenschen sich erlaubt, indem sie – jeweils unter der Überschrift „Irgendwann / Irgendwo“ (bzw. „Irgendwo / Irgendwann“) – kurze Abschnitte mit außerirdischen Wesen einschleibt.¹² Diese Wesen sind mit überlegenen Fähigkeiten ausgestattet und untersuchen die irdischen Verhältnisse, wobei eine kleine Gruppe von ihnen sich speziell mit dem oben erwähnten Personenkreis beschäftigt. Das Fazit der Außerirdischen lautet: „Das ganze Projekt ‚Mensch‘ ist ein verfehltes Experiment. Ein Unglück der Evolution.“ (316) Konkret: Es ist ein „Mangel an Liebe, Gnade und Erbarmen[,] kombiniert mit einem Mangel an Phantasie, der sie [= die Menschen] in die Katastrophen führt“ (318).

12 Bovenschen selbst spricht in einem Interview von ‚Science-Fiction‘: ‚Wer Weiß Was war mein Gesellenstück, ich wollte mir selbst etwas beweisen und sehen, ob ich vier Genres in einem Buch vereinen kann. Krimi als Vorwand, Gesellschafts-, Campusroman und Science-Fiction‘. Hilal Sezgin: ‚Silvia Bovenschen; Wie geht es Georg Laub?‘ *Heinrich Böll Stiftung* 24.2.2012. Auch zit. in: ‚Silvia Bovenschen ist tot‘. *ZEIT ONLINE*, 26. Oktober 2017.

Ein wenig vorbereitet sind diese seltsamen Einschübe durch ein Gedankenspiel der Schriftstellerin Carola, die über „die Einsamkeit des allwissenden Erzählers“ nachdenkt, der sich „als Wissender stets in der Gefahr der Unglaubwürdigkeit“ (14) befinde. Carola, die hier den auktorialen Erzähler wie einen realen Menschen nimmt („Einsamkeit“), erläutert gegenüber ihrem Mann Bruno diese Einsamkeit unter Verweis auf die Situation eines Menschen, der „von Marsmenschen vorübergehend entführt worden“ ist und der hinterher, „erschüttert und verstört“, keinen Glauben für seinen Bericht findet – was Bruno als eine „schwachsinnige Überlegung“ (12) bezeichnet. Carola knüpft daran zwar noch einige Überlegungen an, bei denen sie nicht zwischen Autor und auktorialem Erzähler trennt und „reine Heuchelei“ (14) vermutet, wo es um Fiktion geht. Offenbar aber hat Carola das angeführte Beispiel – nämlich die Marsmenschen – nicht einfach extemporiert. Im Gespräch mit ihrem Lektor erklärt sie nämlich kurz darauf, mit ihrem Manuskript festzustecken. „Ich bin in die Gespensterecke gedriftet, ins Unwahrscheinliche, Irreale ...“ (31); später begegnet noch der dazu passende Ausdruck „Marsmännchen-Flausen“ (213). Man könnte meinen, das lasse sich auf die Einschübe mit den außerirdischen Wesen in Bovenschens Roman beziehen, zumal in einem der Einschübe gefragt wird, wie sie, die Außerirdischen, von den Menschen gesehen werden, und in der Antwort dann vom „Geister- und Gespensterkram“ (128) die Rede ist. Auch meint Molly, sie fühle sich „in letzter Zeit ständig beobachtet“. Es handle sich nicht eigentlich um eine „kriminalistische Beobachtung“, und sie empfinde „diese Observation nur unbestimmt, vage, wie aus unbekannter Ferne“, was Krüss, ihren Mann, zu der Frage veranlasst: „Geister? Gespenster? Dämonen?“ (82f.) Man kommt kaum umhin, auch hier an die außerirdischen Wesen zu denken.

Indessen, wenngleich Carola meint, mit ihrem Roman „in die Gespensterecke gedriftet“ zu sein, so ist mit Bezug auf die Autorin Bovenschens mit den Begriffen „Geister“ und „Gespenster“ keine Selbstkritik verknüpft. Die Einführung außerirdischer Wesen stellt für die Autorin eher eine Entlastung dar, eine Befreiung von der quasi zwanghaften Verpflichtung auf eine auktoriale Dominanz im Erzählen, wie sie in einem Interview andeutet: „Also linear [erzählen] kann ich nicht, ich mag es zum Beispiel [...], wenn da noch jemand ist, der dem Erzähler auf die Finger schaut, der von außen drauf schaut“. Bei *Wer Weiß Was* „waren das [...] die Außerirdischen, die die Figuren beobachten.“¹³

Eine Eigentümlichkeit der Erzählweise liegt darin, dass dem Leser mitunter eine quasi detektivische Lektüre abverlangt wird. So meint Frederike einmal, eine Frau gesehen zu haben, die sie kurzfristig für Molly gehalten hat: eine „Frau im roten Kostüm“, eine „elegante Erscheinung“ (60). Dass es sich tatsächlich um Molly gehandelt hat, wird deutlich, als dann in Norbert Krüss' Alten- und Pflegeheim eine Frau auftaucht, die sich zwar anders nennt, deren Kleidung jedoch – „elegantes rotes Kostüm“ (80) – zusammen mit weiteren Indizien – vom „abgeblätternen Lack“ (59, 81) auf den Fingernägeln ist die Rede – abermals an Molly denken lässt, die hier eben ihren Mann Krüss besucht. Wenn Krüss dann ihr gegenüber von beider gemeinsamem „Vorhaben“ spricht und meint: „Du weißt, wir können das abblasen“, dann antwortet die Frau „geradezu hitzig“: „Um Gottes willen. Dann wäre ja alle Qual sinnlos gewesen.“ Und „energisch“ beendet sie das Gespräch: „Ich werde handeln.“ (84) Am selben Tag trifft sich Krüss noch mit seinem Freund, dem Bibliothekar Menzel, und

13 Ebd.

erklärt dann: „Das war unser letztes Treffen hier.“ Menzel, offenkundig eingeweiht, reagiert mit der Frage: „Dann ist es jetzt also so weit?“ Und Krüss antwortet unter anderem: „Gegen ihren starken Willen zur Erzwingung des Glücks komme ich nicht an. Sie wird die Sache zu einem Ende bringen.“ (92)

Erst wenn man das Ende des Romans kennt, kann man erschließen, worum es hier geht und worauf es sich bezieht, wenn Frederike noch zu Lebzeiten Irma von Seefelds etwas ratlos über Mollys Verbleib in deren Haus gemeint hat: „Irgend etwas bindet sie, das ist es [...], was ich nicht verstehe“ (186). Was sie bindet, ist Mollys starker Wille „zur Erzwingung des Glücks“, und dies mittels der Ermordung Irma von Seefelds um der in Aussicht stehenden dreihunderttausend Euro willen.

Die Erzählweise besitzt gewisse spielerische Züge, indem der eigentlich allwissende auktoriale Erzähler wiederholt in nachträglichen eingeklammerten Äußerungen sich selbst zu hinterfragen scheint, sich also unsicher zeigt oder aber das Gesagte ergänzt, präzisiert oder auch es bekräftigt – zum Beispiel:

„Aber so war Freidank nicht.
(Nein, so war er nicht!)“ (36)

„Pascal schien [...] nicht sonderlich interessiert. Er fragte dennoch (um ein Interesse vorzutauschen?):
[Usw.]“ (53)

„Molly stand wirklich unter Dampf. (Sagt man so?)“ (57)

„ungefähr noch hundert Meter (hunderteinundzwanzig Meter) auf einer kaum befahrenen Straße“ (85)

Wie erwähnt, bildet die von Carola angenommene Einsamkeit des allwissenden Erzählers den Ausgangspunkt für diejenigen Überlegungen, in deren Zusammenhang sie dann die „Marsmenschen“ einführt. Der Hinweis auf den auktorialen Erzähler ist eine der Selbstreferenzen, die hier wiederholt begegnen. So ist von der allgemeinen „Beliebtheit von Kriminalromanen“ (92) die Rede. Später überlegt Carola: „Ich könnte einen Kriminalroman schreiben, in dem eine Schriftstellerin vorkommt, die einen Kriminalroman schreibt“ (213), und ignoriert den Einwand: „Sind diese selbstreferentiellen Romane nicht etwas aus der Mode?“ (214) – eine selbstreferentielle Infragestellung von Selbstreferenzen, also quasi eine Selbstreferenz im Quadrat. Gleichsam noch überboten wird dies dadurch, dass man am Ende erfährt, Carola schreibe „so etwas Ähnliches wie einen Kriminalroman, in den sie [...] diese Urlach-Geschichte verweben will“. Freilich, „so ein richtiger Krimi“ werde das „nicht werden“ (325). Also, so mag der Leser vermuten, wohl eher eine „Mordgeschichte“.

Im Übrigen wird zudem noch im Schreibtisch des toten Urlach ein handschriftliches Manuskript mit der Überschrift „Von den menschlichen Abgründen“ (150) gefunden, das nicht von Urlach stammt, sondern von Norbert Krüss. Darin werden „Gemeinheiten und Bosheiten“ behandelt, „die Menschen Menschen antun“ (217), und es kommen auch Personen vor, um die es im vorliegenden Fall geht, unter anderem Urlach (vgl. 219) und die zwielichtige Leiterin des Alten- und Pflegeheims, die das Manuskript wahrscheinlich an sich gebracht und an Urlach weitergegeben hat (vgl. 302). Molly beansprucht am Ende das Manuskript als ihr gehörig, da es ihrem Mann wichtig gewesen sei. Von der Autorin Bovenschen her gesehen stellt es indessen ein weiteres selbstreferentielles Moment dar.

Und zu guter Letzt: Gleich eingangs klagt die Autorin Carola: „[...] ich kann meinen Helden nicht mehr leiden“, woraufhin ihr Mann vorschlägt: „Dann bring ihn doch um“

und der Erzähler kommentiert: „Ja, Töten ist in Texten leicht“ (15f.). Sollte sich Bovenschen daran nicht erinnert haben, als sie gegen Ende meint, von dem ausgesprochen unsympathischen Sachbuchautor Florian Kuhn habe man nichts mehr gehört – „Er wurde drei Tage später von einem Lastwagen überfahren“ (307)?

Wie geht es Georg Laub?

2011 erscheint *Wie geht es Georg Laub?*,¹⁴ ein Roman, der vor allem diejenigen zu fesseln vermag, die nicht lediglich an einer spannenden Handlung interessiert sind, sondern einer eigenartig gebrochen-variablen Erzählweise etwas abzugewinnen vermögen. Indessen sei zunächst doch die Handlung skizziert.

Der Schriftsteller Georg Laub muss registrieren, dass die vormaligen Erfolge ausbleiben. Für sein „letztes Buch gab es zwar ein paar laue Kritiken, aber es wurde nicht gekauft. Da kommt nichts mehr rein.“ (22) Zudem hat Laub bei einem Finanzgeschäft viel Geld verloren. Und als ihn dann auch noch seine Freundin Margit Maneckel verlässt, da „der Geldfluß ins Stocken“ (26) geraten ist, bricht Laub mit seinen bisherigen Lebensverhältnissen und vor allem mit seiner die letzten zehn Jahre dominierenden Selbstinszenierung als erfolgreicher „Eventschriftsteller“ (40). Er will nunmehr eine „Verkargung“ (5, 7 u.ö.) zu seinem Lebensprinzip machen und zieht nach Berlin in das heruntergekommene Haus, das ihm seine verstorbene Tante Charlotte Chronwitz vermach hat.

Hier findet er neue Bekannte und Freunde, mit denen er sich gut versteht, während Fred Mehringer, ein unverhofft auftauchender früherer Bekannter, ihm eher lästig ist. Mehringer, ein Filmausstatter, hat gehört, dass vielleicht ein Roman Laubs verfilmt werden soll, und hofft, daran beteiligt zu werden (vgl. 68f.). Laub lässt sich darauf ebenso wenig ein wie später auf ein Projekt Margit Maneckels, die „Promi-Interviews“ für „ein neues Magazin“ (147) machen und sich dabei der Hilfe des routinierten Schriftstellers versichern will. Laub wird „wahrscheinlich aufhören mit der Schreibung“ (70), und er will mit seinem bisherigen „Partyleben“ (39) im Literatur- und Kulturbetrieb nichts mehr zu tun haben (vgl. 22f., 27, 39f.).

Außerordentliche Ereignisse begegnen nicht im Fortgang der Handlung. Mehringer taucht, wie von ihm angekündigt, bereits nach zwei Tagen nochmals bei Laub auf. Ansonsten beschäftigt Laub sich in Gedanken mehrfach mit Stella Remota, der Mieterin der Wohnung im ersten Stock (ihr Name lautet übersetzt: entfernter Stern). Wiederholt erinnert Laub sich an seine Tante, die er in ihrem Pflegeheim besucht hat. Auch weit zurückreichende Erinnerungen Laubs kommen zur Sprache, so die an Anja, eine Jugendliebe (vgl. 65f.). Mehrfach ist ausführlicher von Laubs neuen Bekannten und Freunden die Rede.

Bei seinem ersten Besuch bei Laub hat Mehringer ein „Manuskript“ entdeckt, das – so Laub – ihm zugeschickt worden sei. In dem Text werden „Orte beschrieben, hier in Berlin, vielleicht Verstecke oder Fluchtorte“, „alles sehr unbestimmt“, „diffuse Hinweise auf eine Bedrohung“. „Wirres Zeug“ (73). Laub findet später noch mehrfach in seinem Briefkasten Texte mit surrealen Zügen und der Aufforderung, sich innerhalb

¹⁴ Silvia Bovenschen: *Wie geht es Georg Laub? Roman*. Frankfurt am Main 2011. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

Berlins an bestimmte Orte zu begeben. Er folgt diesen Aufforderungen tatsächlich und protokolliert hernach die Ereignisse; seine Aufzeichnungen sind dann unter der Überschrift „Das Manuskript“, beziffert mit „I“ (82ff.) bis „IV“ (191), in den Roman integriert. Diesen ‚Manuskripten‘ zufolge sieht Laub sich an den Orten, zu denen er sich zu begeben hat, jeweils mit vier Personen konfrontiert: einem Hünen, einem Blonden, einem Alten, einer dünnen Frau. Am Ende erfährt Laub, dass die Vier ein „Theaterkollektiv“ (200) bilden und gehofft haben, ihn als Textschreiber gewinnen zu können. Er lehnt das ab. Im Übrigen sind diese ‚Manuskripte‘ mittels der Verwendung einer anderen Schrift als heterogene Elemente der Erzählung markiert.

Im Ganzen ist Laub körperlich und seelisch nicht in guter Verfassung, er wirkt „schlaff und schlapp“ (96), leidet wiederholt unter Schwindelanfällen (vgl. auch 160, 189f.) und sucht einen Arzt auf, der aber vor einer Diagnose erst „die Laborwerte abwarten“ (116) will. Als Laub den Beinahe-Verkehrsunfall eines kleinen Mädchens miterlebt, reagiert er so mitgenommen, dass er weint und sich auf dem Heimweg übergibt (vgl. 99). Auch in der Folgezeit geht es Laub nicht gut. „Die Übel häuften sich.“ (202) Er fragt sich, welche Lebensform für ihn die richtige wäre und ob er vielleicht immer noch nicht radikal genug aus seiner bisherigen Existenz ausgestiegen sei, nachdem er, „der Netzphobiker“ (206), sich vordem bereits kulturkritisch gegen das Internet engagiert hat und „gegen die Banalisierung des kulturellen Lebens“, gegen die „allgemeine Verblödung und den grassierenden Unernst“ (250f.). In seinem letzten Buch, so wirft er sich selbst vor, habe er sich einer „Anbiederung an wohlfeile Formen des Publikumsgeschmacks“ (254) schuldig gemacht, und trotzdem ist das Buch kein Erfolg geworden.

Laub findet einen Brief seiner Tante an ihn („Meinem lieben Neffen [...] nach meinem Tod zu übergeben“, 209), in dem diese sich auf vergangene Gemeinsamkeiten, Konzertbesuche und die Liebe zur Musik bezieht, auch Anja erwähnt und vor allem erzählt, dass sie sich immer mehr in ihrer „*geheimen Welt*“ (213) und immer weniger in der Normalwelt heimisch fühle. Sie berichtet auch von ihrer „*ersten Liebe*“, einem Mann, mit dem sie sich jetzt oft unterhalte, der es bis zum Chefarzt einer Klinik gebracht und sich dann das Leben genommen habe. „*Er bereut das inzwischen, sagte er mir, als er mich kürzlich besuchte*“ (216f.). Im letzten Winter habe er ihr sogar einen Heiratsantrag gemacht. „*Der Idiot. Der Tod ist ihm nicht gut bekommen*“ (218). Die Tante – in ihrer „*geheimen Welt*“ – kennt keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Leben und Tod.

Laub überlegt, welche „Möglichkeiten“, welche „Spielräume“ (231) er selbst noch hat. Immerhin: „Diffus bestärkt“ (230), so fühlt er sich durch den Brief seiner Tante. Dazu passt wohl seine Einsicht: „Es gab diese Zwischenreiche, zwischen Tag und Nacht, zwischen heute und morgen, zwischen Schlafen und Wachen, zwischen Gedanken und Tat“ (231). Das könnte bedeuten: Man ist nicht zwanghaft fixiert auf die Normalwelt mit ihren Polaritäten, zu denen man – mit Blick auf Laubs Tante – vielleicht auch noch die von Leben und Tod zählen könnte.

Laub befindet sich im Keller seines Hauses, als er diese Überlegungen anstellt und sich dann zum Aufbruch entschließt: „Er verließ erst den Keller und dann das Haus.“ (232) In der Überschrift des nächsten Abschnitts wird die Frage gestellt: „Wo ist Georg Laub?“ (233) Die Frage wird nicht beantwortet. Laub ist weg.

Im Fortgang des Romans geht es dann noch um Laubs Freunde, um Mehringer und eine Journalistin, die eine Reportage über Laub plant, sowie um einen Einbruch in

Laubs Haus. Es wird bekannt, dass Laub seine Habseligkeiten an seine Freunde verteilt und das Haus an eine Immobiliengesellschaft verkauft hat (vgl. 271).

Unter Laubs hinterlassenen Papieren findet sich ein „Manuskript“ oder „Fragment“ oder „Torso“, „Was auch immer“, ein nicht eigentlich „realistischer Text“ (275) jedenfalls, der an die ‚Manuskripte‘ anknüpft und der – unter der Überschrift *„Die Völkerwanderung der Seelen“* (279 – alle Kursivierungen wie im Original) – am Ende des Romans steht. Er gibt eine Art Antwort auf die eben zitierte Frage: „Wo ist Georg Laub?“ (233) Laub befindet sich demnach nicht mehr in der Normalwelt, in der es in der vergangenen Nacht einen Sturm gegeben hat, der „gewaltige Zerstörungen hinterlassen“ (261) hat. Davon ist Laub nicht mehr betroffen, nachdem ihn selbst „ein wunderbarer Sturm“ „hochgewirbelt“ und dann „abgesetzt“ hat „auf der goldenen Waage der Zeit“ – in einer „nahe liegende[n] Ferne“: „sanfte Hügel“ am „Saum eines Gewässers“ (279) – eine Traumlandschaft. Hierher gelangt ist er, nachdem er „noch ein letztes Mal“ einer „Anweisung“ gefolgt ist wie im Fall der Anweisungen des Theaterkollektivs, jetzt aber eben „einer milden Anweisung“ (ebd.).

Laub fühlt sich genesen. In einer Folge von Fragen und Antworten geht es um die Rolle, die die Liebe in seinem Leben gespielt hat, um Erinnerungen an die Eltern, an Anja, auch um die Musik, die er verraten habe, um einen „Stern“ (vielleicht Stella Remota) und zuletzt um Tante Charlotte: „Ja, sie habe ich geliebt“ (282). Am Ende dieses Textes *„Die Völkerwanderung der Seelen“* weiß Laub, „wohin er zu gehen“ hat. „Wie würde Charlotte ihn loben.“ (283) Der Leser freilich weiß nur, dass Laub nun ein Ziel hat, aber das Ziel wird nicht genannt. Der Roman liefert Andeutungen, die keine bestimmte Schlussfolgerung zwingend erscheinen lassen.

Mit einem „Nachtrag“ endet der Roman dann wirklich, indem er wie mit einer Kamera („Kann man das schärfer stellen und etwas näher ranholen?“) Bilder präsentiert, in denen Zeit und Vergänglichkeit negiert sind: (die eigentlich tote) Charlotte freut sich auf einen „Jugendfreund“, der sie besuchen will; sodann geht es um mehrere Freunde Laubs, hernach wird Laub erwähnt, er ist in Begleitung, aber Genaueres „ist nicht zu erkennen“, und am Schluss läuft der vorher wiederholt erwähnte Hund Cato – „wieder jung und schlank“ – „über eine große Wiese“ (284f.).

Die gewisse Heterogenität der Elemente, die hier zusammengeführt sind, wird deutlich geworden sein. Da ist zunächst der Hauptstrang des Romans, die Handlung, in deren Mittelpunkt Laub steht. Eingefügt (und abgehoben durch eine Schrift ohne Serifen) sind sodann die ‚Manuskripte‘ I bis IV, in denen es um das Theaterkollektiv geht. Durch Kursivsatz abgehoben sind des Weiteren der Brief der Tante (vgl. 213-220), anschließend der offenbar von Laub selbst geschriebene Text *„Die Völkerwanderung der Seelen“* (vgl. 279-283) und dann noch ein „Nachtrag“ (vgl. 284f.). Trotz dieser Heterogenität gibt es immer wieder kleine Verbindungen zwischen den Elementen. Von Laubs Jugendliebe Anja zum Beispiel ist im eigentlichen Hauptstrang des Romans die Rede (vgl. 65f.), im Brief der Tante (vgl. 217) und unter der Überschrift *Die Völkerwanderung der Seelen* (vgl. 281). Wenn dann bei diesem letzteren Textteil erwähnt wird, dass Laub „noch ein letztes Mal“ einer „Anweisung“ (279) gefolgt sei, dann stellt dies eine Verbindung zu den Anweisungen des Theaterkollektivs her. Und der Begriff der „Tirade“ parallelisiert Äußerungen Laubs (vgl. 40, 251) und solche der Mitglieder des Theaterkollektivs (vgl. 86, 104, 174, 196).

Was den Stil betrifft, wird alles dies, von dem bislang die Rede gewesen ist, in einem eingängigen realistischen Stil vermittelt. Indessen wird der lineare Fortgang der Erzählung einmal in einer durchaus befremdlichen Weise gestört. Als nämlich Mehringer zum dritten Mal und nunmehr in Begleitung Margit Maneckels auftaucht, lässt Laub die beiden vergeblich klingeln und steigert sich dann angesichts der Belästigung in eine „unbestimmte Wut“ (125) hinein. Um zu prüfen, ob Mehringer verschwunden ist, wirft er einen Blick aus dem Fenster: Zu sehen ist auf der Straße „ein alter Mann, tief gebeugt auf einen Stock gestützt“. Laub schiebt dann „Stuhl und Schreibtisch in die Zimmermitte“ (123). Er öffnet die Wohnungstür und meint im Flur des Hauses eine unbestimmte Gestalt zu sehen, die er freilich nur „wie durch einen dichten Schleier wahrnehmen“ (125) kann und in der er Mehringer vermutet, so dass er die Gestalt attackiert. „Wieder verschwamm alles um ihn herum“ (126). Vielleicht handelt es sich bei der Gestalt jedoch um eine Frau. „Er hatte die Frau angesprungen!“, möglicherweise Stella Remota, die Mieterin. Mit ihr kommt es daraufhin – immer noch im Flur – vermeintlich zum Geschlechtsverkehr, während Laub gleichzeitig mitten in seinen wahnhaften Phantasien von Erinnerungen an seine Jugend („Er ist wieder neun Jahre alt“, 127) und an den kürzlichen Arztbesuch (vgl. 128) überflutet wird. Als er wieder zu sich kommt, ist da „keine Frau“ (130). Er wirft sich auf sein Bett. „Todmüde und fiebergelühend“ (131) schläft er ein.

Die Erzählung fährt fort: „Wie geht es Georg Laub?“ „Nicht gut.“ Er wirft einen Blick aus dem Fenster: Auf der Straße zu sehen ist „ein alter Mann, der an einem Stock geht“. Dann „schiebt“ Laub „seinen Stuhl und seinen Schreibtisch in die Zimmermitte“ (132). Er tritt aus der Wohnung hinaus auf den Flur. Was er dort macht, bleibt offen. Danach „wankt er zurück“ und „verschwindet [...] in seinem Schlafzimmer.“ (133). „Er wirkt panisch, hektisch, fiebrig, hysterisch, delirierend“ (133). Ohne Zweifel: Laub „ist krank“ (134).

Wie ist das zu verstehen? Zweimal der Blick aus dem Fenster und der alte Mann mit seinem Stock, zweimal werden die Möbel verschoben, zweimal tritt Laub hinaus auf den Flur. Beim zweitenmal fragt der Erzähler: „Was treibt er da in dem dunklen Flur die ganze Zeit?“, und er antwortet selbst: „Keine Ahnung.“ (133) Der Leser indessen kennt die wahnhaften Fieberphantasien und Halluzinationen Laubs, nachdem dieser (in der ersten Schilderung) auf den Flur hinausgetreten ist. Die Folgerung liegt nahe, dass hier eine und dieselbe kurze Zeitspanne zweimal beschrieben wird, einmal aus der Sicht Laubs selbst („Sie stößt mich nicht zurück“, 129) und ein dermal aus der Sicht eines Erzählers, der wie ein Außenstehender wirklich nicht weiß, was Laub (der ersten Schilderung zufolge) zu erleben meint.

Diese erzählerische Merkwürdigkeit lenkt den Blick überhaupt auf die Erzählweise. Der Roman setzt sich zusammen aus einer Folge kleinerer Erzähleinheiten von meist wenigen Seiten Länge. Die Bezugsperson für den Erzähler ist vor allem Laub, aber mitunter auch Fred Mehringer (z. B. 11 ff.). Es gibt zunächst einen auktorialen Erzähler, der sich im Inneren der Figuren auskennt:

[...] so hatten [...] die Tage in den letzten fünf Monaten begonnen.
Und so gefiel es ihm.
Noch besser gefiel ihm der Gedanke, daß [usw.]. (5)

Mitunter tritt an die Stelle der auktorialen vorübergehend eine personale Erzählperspektive: Fred Mehringer

hatte [...] ein professionelles Interesse an solchen Orten. Vielleicht würde er diese Straße einmal einem Regisseur andienen können für einen spießigen spießerkritischen Film. (14)

Der Gedanke, die Straße vielleicht als Drehort empfehlen zu können, entspricht der Sicht natürlich nicht des auktorialen Erzählers, sondern Mehringers; auch die Wertung – ein spießerkritischer Film, der jedoch selbst spießig ausfällt – ist Mehringers Wertung. Indessen, komplexer werden die Verhältnisse dann, wenn die Erzählung als Folge von Fragen und Antworten gestaltet ist, wie es sehr oft geschieht. Ein Beispiel:

Er verharrt, horcht oder späht.
Hat da jemand geklingelt?
Nein, weit und breit kein Mensch zu sehen.
Warum steht er dann an der Tür? Worauf wartet er?
Das ist nicht zu erkennen.
Hat er Angst, hinauszugehen?
Sieht ganz so aus. Nein, er geht doch hinaus. (132f.)

Der Erzähler simuliert hier gleichsam ein inneres Sprechen, einen inneren Dialog, bei dem er Fragen aufwirft und dann selbst beantwortet, wobei er des Öfteren nur wie ein unbeteiligter Beobachter erscheint, der sogar auf Annahmen angewiesen ist („Sieht ganz so aus“) und der keineswegs im Voraus weiß, wie eine Figur sich verhalten wird („Nein, er geht doch hinaus“). Dieser Erzähler kennt sich offensichtlich nicht mehr ohne Weiteres im Inneren der Figuren aus, er besitzt – zumindest zeitweise – nicht mehr die Überlegenheit des ‚allwissenden‘ auktorialen Erzählers von ehemdem. Dass dieser Erzähler dann auf einer und derselben Seite tastende Formulierungen wählt wie „Vermutlich“, „vielleicht“, „[es] könnte sein“, „wahrscheinlich“, „wie es scheint“ (35), dies ist bezeichnend für eine Erzählweise, die die Wirklichkeit nicht mehr als problemlos durchschaubar und damit auch verfügbar erscheinen lässt.

Dem entspricht eine Bemerkung gleich am Beginn des Romans, als nämlich Georg Laub erwacht und es dann heißt: „Er wußte, wo er war, und er wußte, wer er war – so gut man das wissen kann“ (5). Unterstellt ist damit ganz allgemein, dass das Wissen des Menschen von sich selbst begrenzt ist. Und es ist nur konsequent, dass hier auch der Erzähler nur über begrenzte Einsichten verfügt und dass nicht das Wissen und dessen ‚auktoriale‘ Präsentation, sondern das Fragen charakteristisch für diesen Roman ist. Bezeichnenderweise wird immer wieder die Frage gestellt „*Wie geht es Georg Laub?*“ (9, 35, 41, 96, 132, 166), kursiv gesetzt, als wäre es die Frage eines Außenstehenden, und schließlich die Frage „Wo ist Georg Laub?“ (233, 243).

Die Auflösung eines ehemdem souverän progredierenden Erzählens in eine Folge von Fragen und Antworten, dieses quasi eher tastende Vorgehen scheint dem Weg, den Laub geht, ganz angemessen. Es ist dies der Weg, wie erwähnt, heraus erst aus dem Keller und dann aus dem Haus in eine Welt jenseits der Normalwelt, eine Welt, wie eben erwähnt, jenseits von Zeit und Vergänglichkeit.

Nachgetragen sei der Hinweis, dass die „Manuskripte“, die Laub in seinem Briefkasten findet, als Aufschrift die Worte „Folge der Fährte!“ (82) tragen. Diese Worte begegnen auch in Bovenschens Roman *Wer Weiß Was* und sind dort die Übersetzung für „Gardeviaz“, nämlich für die provenzalische Inschrift auf einer Hundeleine in dem mittelalterlichen Epos *Tituel* (Fragment II) von Wolfram von Eschenbach. (82)

Nur Mut

Nur Mut,¹⁵ erschienen 2013, ist ein schlanker Roman, der wieder einmal mit den Genres und den Genre-Erwartungen der Leser spielt. Das eigentliche Geschehen ist am Anfang und am Ende eingerahmt durch eine Urlaubsszene: „Da sitzen sie, sagen wir in Malibu, sagen wir auf einer Terrasse, vielleicht können sie das Meer sehen [usw.].“ Vorausgreifend sei hier bereits vermerkt, dass der Erzähler Zweifel an seiner wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von tatsächlich Geschehenem aufkommen lässt, wenn er schon in diesem ersten Satz zweimal „sagen wir“ einfügt und das Adverb „vielleicht“ verwendet.

‚Sie‘, das ist „ein attraktives junges Paar, Jean und Mary, ein Drehbuchautor und eine Journalistin in den besten mittleren Jahren“ (7). Jean erzählt von seiner Großtante Charlotte und den Geschehnissen in deren Villa. Er weiß zwar „selber nichts Genaues“ (7), denn es „gibt keine brauchbaren Informationen.“ Aber Mary fordert ihn auf: „Dann erzähl eben, wie es gewesen sein könnte. Füll die Lücken“ (8). Das tut er dann.

Charlotte, seine alte und reiche Großtante, war früher Professorin für Paläontologie und lebt in ihrer großen, an einem Fluss gelegenen Villa zusammen mit drei Freundinnen, die sie zu sich geholt hat. Eine der Freundinnen ist die „weitgehend bettlägrige Johanna“, eine „vergessene“ Schriftstellerin (12), die immer dann, wenn etwas in ihrer Lektüre, im Fernsehen oder im Internet sie empört, sehr laut „Unerhört“ ausruft und die an dem Tag, um den es nun im Folgenden geht, nach langer Zeit doch wieder einmal das Bett verlässt. Dann ist da die frühere Lehrerin Leonie, die um Mann und Kinder trauert, die sie bei einem Verkehrsunfall verloren hat, und die ständig vor sich hin murmelt oder summt. Und schließlich gibt es noch Nadine, die ehemals in der Modebranche tätig war und sich immer noch extravagant kleidet.

Eher am Rand stehen Dörte, „Sexy-Dörte, wie sie in ihrer Clique genannt“ wird (13), nämlich Charlottes siebzehnjährige Enkelin, die sich einiges an „demikriminellen Eskapaden“ (36) geleistet hat und die von ihren ratlosen Eltern seit einer Woche bei Charlotte untergebracht worden ist, sowie Flocke, ein Neunzehnjähriger, der in Dörte verliebt ist und den diese zu sich bestellt hat, weil sie einen „Kumpel brauchte“ (14); Flocke hat Zahnweh. Außerdem ist da noch Janina, die den Haushalt besorgt und kocht.

Gegliedert ist die Romanerzählung in eine Vielzahl kurzer Abschnitte von einer bis vier, gelegentlich auch acht Seiten Länge; nur der letzte Abschnitt ist umfangreicher (133–152). Überschriften sind die Abschnitte meist mit Orts- und Zeitangaben, etwa: „Bibliothek (11 Uhr 00)“ (36), „Küche (zur selben Zeit)“ (39), „Salon (währenddessen)“ (40). Das verleiht der Darstellung etwas Protokollartiges und sorgt für Spannung, dies auch indem die Überschrift des ersten Abschnitts – „In der weißen Villa (10 Uhr 03, noch 8 Stunden)“ – auf das Ende vorweist (die letzte Zeitangabe lautet tatsächlich „18 Uhr 03“ [112]).

Mit den dauernden Ortswechseln innerhalb der Villa werden wechselnde Bezugspersonen allein oder auch im Zusammensein mit anderen in den Blick gerückt. Man erfährt mancherlei über das frühere Leben der alten Damen, über ihre Eigenarten

15 Silvia Bovenschen: *Nur Mut. Roman*. Frankfurt am Main 2013. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

oder auch Marotten; zum Teil geht es auch um Gesundheitsprobleme. Eine besondere Rolle spielen indessen in unterschiedlichen Facetten das Altern und damit auch das Lebensende. Charlotte war ja – als Professorin für Paläontologie – mit den Lebewesen weit zurückliegender Zeiten beschäftigt, von denen noch Fossilien vorhanden sind. Leonie hat Mann und Kinder verloren. Johanna zögert den letzten Satz ihres aktuellen Romans hinaus, weil sie, wie sie meint, vor dessen Fertigstellung noch nicht sterben könne. Und für Nadine ist ihr extravagantes Outfit der Protest gegen den Verfall. Im Übrigen gehören zum Umgang der alten Damen miteinander auch die kleinen Bosheiten, mit denen sie einander gelegentlich bedenken, aber ebenso Momente von Warmherzigkeit und wechselseitigem Respekt. Erwähnt sei, dass auch Dörte und Flocke – als jugendliche Kontrastfiguren – und die Haushälterin Janina mit individuellen Zügen ausgestattet werden.

Das Geschehen ist zwar auf die Villa konzentriert, aber gelegentlich fällt ein Blick einer der beteiligten Personen aus dem Fenster auf die Uferpromenade und den Fluss. Und was da zu sehen ist, wird zum Teil später nochmals eine Rolle spielen. Was etwa Leonie auffällt, ist ein Hund, ein „sehr altes Tier“, das nurmehr „schleppend“ zu gehen vermag (30). Später schwimmt auf dem Fluss ein Schwan (vgl. 52), der Charlottes Aufmerksamkeit auf sich zieht. Johanna sieht wiederum später einen „kleinen rundlichen Mann“ mit einem „Panamahut“ (59). Und Nadine schließlich, deren Blick auf einen von Kindern errichteten Sandhaufen und ein „blaues Schäufelchen“ fällt, meint „zu sehen, wie ein kleines blondes Mädchen wegrannte“ (102).

Doch zurück zum Geschehen in der Villa. Wie Janina weiß, bilden „die geordneten Abläufe“, „die alltäglichen Routinen“ das „Gerüst des Gemeinschaftslebens“ (56). Eine Störung, so Janinas „Witterung“ (57), könnte mit dem unmittelbar bevorstehenden Besuch des Herrn von Rungholt verbunden sein, der Charlottes Vermögensverwalter ist (vgl. 156). Charlotte, die sich in der Tat Sorgen wegen der Finanzen macht (vgl. 75), verhält sich anders als sonst, indem sie am Nachmittag Janina ungewöhnlich früh nach Hause gehen lässt, dann Dörte „Ausgeherlaubnis“ (99) bis in die Nacht hinein erteilt und Flocke auffordert, zum Zahnarzt zu gehen.

Als Herr von Rungholt kommt, zieht Charlotte sich mit ihm in die Bibliothek zurück. Die im Salon verbliebenen drei Frauen sind etwas beunruhigt und versorgen sich dann mit Grappa, Rotwein und Champagner. Leonie, in der Hand eine Champagnerflasche, noch nicht entkorkt, aber schon ohne Aluminiumfolie und Haltedraht, gestikuliert heftig beim Reden, so dass der Korken plötzlich hinauf an die Decke schießt. Er trifft den Kristalllüster, und viele der Kristalle fallen herunter, während gleichzeitig nebenan in der Bibliothek Charlotte „im Ton höchster Empörung“ schreit: „Sie geben es also frech zu!“ (111) Dann folgen dort „ein dumpfes Poltern“ und „Stille“ (ebd.). Charlotte tritt in den Salon, einen Schürhaken in der Hand, und erklärt, sie habe Rungholt mit Vorbedacht erschlagen, weil dieser ihr „ganzes Vermögen veruntreut“ (114) habe.

Den vier Frauen wird klar, dass sie nicht mehr in der Villa bleiben können. Ihr Gespräch wird immer „bizarrer“ (123), zusammenhangloser. Nach dem Kristalllüster geht nun erst nur ein „Kuchentellerchen zu Bruch“, dann verlieren die Frauen alle Hemmungen, sie gehen immer willkürlicher, ja, geradezu „böswillig“ (124) dazu über, die Einrichtung zu verwüsten. Schließlich kommen sie wieder zur Ruhe, und Johanna erklärt mit Bezug auf die „Bremer Stadtmusikanten“: „Jetzt ist die Zeit gekommen, da der Märchensatz ‚Etwas Besseres als den Tod finden wir überall‘ seine Trostmacht

verloren hat.“ (130) Dieser ursprünglich zuversichtliche Satz überzeugt somit jetzt nicht mehr – und das bedeutet: eine Alternative zum Tod ist jetzt nirgendwo mehr zu finden, es gibt sie nicht.

Es klingelt. Herein kommen „ein weißer Schwan, ein sehr alter Hund, ein rundlicher Herr“, der einen „Panamahut“ trägt, „und ein kleines Mädchen, das ein blaues Schälchen in der Hand“ hält (133). Auf die Frage, was die Ankömmlinge wollen, antwortet der Schwan: Ihr „braucht uns jetzt, ihr habt uns herbeigesehnt“ (134). Das kleine Mädchen übernimmt mit wohlgesetzten Worten die Regie, erzählt, dass der Hund Leonies Trauer riechen könne, und fragt, ob Leonie für „die letzte Strecke“ den Hund als „Tröster“ (138) akzeptieren wolle. Leonie stimmt zu. Daraufhin bietet das kleine Mädchen Nadine seine „Begleitung“ (142) an; Nadine ist einverstanden. Nun wendet sich der rundliche Herr an Johanna, in deren noch unveröffentlichtem Roman er gelesen hat, und legt seinerseits ihr seine „Begleitung“ nahe (146). Mit Erfolg. Zuletzt ist der Schwan dran, der mit Charlotte spricht und ihr „das letzte Kapitel“ ankündigt, „die letzte Reise, eine Dampferfahrt auf der Styx“ (149), also auf dem Fluss, der in der griechischen Mythologie die Welt der Lebenden vom Totenreich trennt. Charlotte protestiert zunächst noch, sieht dann aber, dass das vergeblich ist. Am Ende ruft der Schwan: „Das war der Höhepunkt der Show. [...] Nur Mut! Auf! Auf! [...] jetzt ist die Zeit zu gehen ...“ (151f.).

Den Schluss des Romans bildet die Rückkehr zur Rahmenerzählung „in Malibu“. Mary, die Journalistin, ist auf puren „Realismus“ fixiert, ja sogar auf „dreckigen Realismus“, wie Jean zu sagen pflegt. Sie protestiert daher gegen den „Märchenkram“, das „Fabelzeug“, „diese spukigen Ausflüge ins Phantastische“ (153). Jean, der Drehbuchautor, versucht, seine Ausgestaltung des Endes der Geschichte unter anderem mit dem Hinweis zu rechtfertigen, dass die Leute „die mörderischsten Bilder, die brutalsten Szenen“ hinnehmen, dass sie aber „die banale [...] Ausweglosigkeit“, „das auslaufende Leben, den Tod als Normalfall“ (153f.) nicht schätzen. Andererseits: Mit der statt des Ausflugs ins Phantastische angebotenen Alternative, nämlich dem lakonischen Schluss – „Sie waren plötzlich alle weg“ (154) – ist Mary auch nicht zufrieden. Wunschgemäß schmückt Jean den Schluss noch ein wenig aus: Die Frauen seien mit Charlottes Mercedes weggefahren, Dörte sei zu ihren Eltern gegangen, Janina habe die Polizei verständigt. Als Jean dann freilich neu ansetzt: „Ich stelle mir vor, dass der Schwan ...“, bremst ihn Mary¹⁶: „Nun mach mal einen Punkt.“ (159)

Zwar gibt der Roman einerseits die Fiktion, von tatsächlich Geschehenem zu berichten, nicht auf. So verweist Jean etwa auf „Fotografien vom Tatort“ (157), die er in den Zeitungen gesehen habe. Andererseits aber spielt der Roman offensichtlich mit den Kategorien des Wahrscheinlichen und des Phantastischen, indem er – wie im Disput zwischen Jean und Mary – den fiktionalen Charakter des Erzählten besonders hervorkehrt und Fragen offen lässt. So weiß man einfach nicht, wie die Frauen aus dem von innen „verriegelten Haus“ (158) nach draußen gelangt sind. Und: „Wahrscheinlich wird man nie wissen, was in dieser Villa zum Schluss geschah.“ (159)

Spielerische Souveränität kennzeichnet auch die Sprache. Da ist einerseits der vornehme Stil, dem zufolge der Raum, in dem sich die Bücher befinden, als ‚Bibliothek‘ bezeichnet wird und das Wohnzimmer – freilich ein „elegantes Wohnzimmer in den

16 Hier unter dem Namen „Marie“.

Ausmaßen eines Tanzsaals“ (24) – der ‚Salon‘ ist, eine Bezeichnung, die von Charlotte „verfallsbewusst nicht ohne Ironie“ (25) verwendet wird. Andererseits sollen Dörtes Äußerungen in mitunter etwas forcierter Weise den Eindruck von Jugendsprache suggerieren, so zum Beispiel, wenn sie von „der madigen Geronten-WG“ spricht, in der sie bei ihrer Großmutter und deren „gruftigen Freundinnen“ (17) untergebracht ist. Amüsant kann es wirken, wenn beide Stile und die ihnen entsprechenden Einstellungen direkt aufeinanderstoßen, also die vornehm-distanzierte Haltung einerseits und die lakonische Gleichgültigkeit andererseits. Zum Beispiel betritt Charlotte die Bibliothek, in der sich Dörte und Flocke befinden: „Willst du mir deinen jungen Freund nicht vorstellen?“ „Das ist Flocke“, sagte Dörte“ (20).

Amüsant sind zudem mancherlei Bosheiten und Spitzen, von denen auch die Sprache der alten Damen nicht frei ist. So ist eine langweilige Fernsehsendung in Leonies Augen nur „Rentnertrash“ (73). Und die Feststellung: „Früher war es besser“ wird als „ein tödlicher Gebissträgersatz“ (126) eingestuft. Im Übrigen kommt die wechselnde personale Erzählperspektive auch in der Wortwahl zum Vorschein. Es handelt sich nicht um eine wörtliche Rede, sondern um die Übernahme von Flockes Sicht, wenn der Erzähler einmal meint: „Scheiße, die Zahnschmerzen wurden immer schlimmer.“ (86)

Nebenbei: Der Roman enthält ein paar literarische Reminiszenzen. So will Johanna ihren Roman mit Versen aus einem Gedicht enden lassen: „April und Mai und Julius sind ferne, / Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne“ – Verse aus einem von Hölderlins spätesten Gedichten. Einen selbstrefentiellen Scherz indessen erlaubt sich Bovenschen, als Johanna gefragt wird: „Wovon handelt Ihr aktueller Roman?“ Sie antwortet: „Von alten Frauen in einer Villa.“ Das bezieht sich natürlich auf den vorliegenden Roman. Aber dann kommt auch noch die Frage: „Weil Sie mit dieser Alters-Thematik früher einmal Erfolg hatten?“ Johanna verneint die Frage. Tatsächlich ist von einem Erfolg Johannas mit dieser Thematik nicht die Rede gewesen. Bekannt jedoch ist, dass Bovenschen selbst mit ihrem oben erwähnten Text „Älter werden“ aus dem Jahr 2006 einen großen Erfolg gehabt hat – es handelt sich somit um eine kleine Selbstbespiegelung der Autorin in der Figur der Johanna.

Lug und Trug und Rat und Streben

Postum erscheint 2018 *Lug und Trug und Rat und Streben*,¹⁷ ein Roman, der insofern erneut auf der Linie von Bovenschens erzählenden Texten liegt, als er, was den Realitätsgehalt des Erzählten betrifft, sich nicht mit nur einer Ebene begnügt. Im Vordergrund steht das realistisch vermittelte Agieren und Denken mehrerer Bewohner eines Hauses, vermittelt in zahlreichen Einzelabschnitten. Oft aber wird dann am Ende dieser Abschnitte jeweils ein Passus eingefügt, in dem sich, kursiv gesetzt, also schon optisch abgehoben, ein „Greis“, eine „gute Tante“ und ein „Junge“, mit anderen Themen beschäftigten. Von welcher Art diese seltsamen Personen sind, wenn es denn Personen sind, wird noch zu überlegen sein.

Zunächst das Haus und seine Bewohner. Im Erdgeschoss wohnt Agnes Lupinski, Anfang vierzig, ohne Beschäftigung, seit die Buchhandlung, deren Geschäftsführerin sie war, Pleite gemacht hat; sie hat einen Freund, von dem sie sich aber am Ende

17 Silvia Bovenschen: *Lug und Trug und Rat und Streben. Roman*. Frankfurt am Main 2018. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

trennt. Im ersten Stock lebt Agnes' Tante Alma Lupinski, die das Haus kaum mehr verlässt; sie beschäftigt sich mit der Neuübersetzung eines mittelalterlichen Epos, wahrscheinlich des *Willehalm* von Wolfram von Eschenbach (vgl. 35f.). Und im Kellergeschoss wohnt Almas' alter Schwager von Bärenrost mit einer Betreuerin. Bärenrost, altersstarrsinnig, fertigt den ganzen Tag lang zeitkritische Aufzeichnungen an (zum Beispiel über die „digitale Versklavung“ [79]); er ist der Bruder von Almas' geschiedenem, verschollenem und vor zehn Jahren für tot erklärtem Mann (vgl. 163f.) Titus von Bärenrost. Alma, wiederholt als „Großmutter Alma“ bezeichnet, und Bärenrost, dementsprechend der „Großschwager“, besitzen das Haus gemeinsam, das auch Bärenrost nicht mehr verlässt. Des Öfteren zu Besuch und gern gesehen bei Agnes ebenso wie bei Alma ist der zwölfjährige Max, Agnes' Neffe und Almas Enkel. Max ist der Sohn von Agnes' Schwester, die bei der Geburt von Max verstorben ist, und ihres Schwagers Ulli. Max befindet sich ansonsten in einem Internat. Unbewohnt und mit altertümlichem Mobiliar vollgestellt ist die Dachwohnung, in der Max gerne herumstöbert.

Neu hinzu kommt ein pensionierter Professor der Altphilologie, der seit seiner Jugend den Namen Mr. Odino trägt. Vor Jahrzehnten ein Liebhaber Almas, hat er es sich in den Sinn gesetzt, Alma wiederzusehen und die Dachwohnung zu beziehen. Er erreicht dies gegen Almas anfänglichen Widerstand und untersucht dann gemeinsam mit Max, dessen Vertrauen er gewonnen hat, die in der Wohnung abgestellten Truhen und Schränke. Sie finden unter anderem alte Kleider, Schuhe, Perücken, Masken und schließlich ausgestopfte Tiere und Jagdtrophäen, Gebisse und Prothesen. Max' Interesse erlischt. Mr. Odino schlägt Alma vor, gemeinsam einen Ausflug mit Max zu machen und „irgendetwas Exotisches“ zu unternehmen, das Max „ähnlich fasziniert wie zuvor der Dachboden“ (96). Alma stimmt zu, obwohl sie eigentlich das Haus kaum mehr verlässt.

Um diese ‚exotische‘ Unternehmung geht es im dritten und umfangreichsten der insgesamt fünf Teile des Romans. In einem seltsamen Dorf namens Mispelheim steigen die Ausflügler aus einem Bus, da der Fahrer sich weigert weiterzufahren. „Verlassene Häuser, tote Fenster“ (103). Die Ausflügler klopfen vergeblich an mehrere Türen und gehen dann einfach in ein Haus, in dem sie die Nacht verbringen. Mr. Odino will am nächsten Morgen die Umgebung erkunden und gelangt in die Dorfkneipe, in der an einem Tisch „der Oberstudienrat (Physik und Geschichte), der Schauspieler, der reine Tor, der Dorfdepp und der Spaßvogel“ (108) sitzen. Als ein schwarzes Tier hereinhuscht, wird es vom Spaßvogel und vom Dorfdeppen getötet und zerrissen. Auch Alma ist zusammen mit Max aufgebrochen, sie gelangen in eine Villa, in der ihnen eine alte Dame Tee anbietet und ein alter Mann im Rollstuhl Geschichtsdaten schreit, zum Beispiel:

„418. Das Königreich der Westgoten.
451. Die Hunnen.
Attila – Einfall in Gallien.“ (115)

Mit Bezug auf den alten Mann meint die alte Dame: „Die Kopftransplantation ist nicht ganz gelungen.“ Dann geleitet ein „japanisch kostümierter Roboter“ (117) Alma und Max hinaus. Alma ruht sich aus; als sie wieder erwacht, ist Max verschwunden. Er hat inzwischen „einen Freund“ (119) gefunden. Es ist „*der Junge*“, also eine der oben erwähnten seltsamen Personen, von denen nur im Kursivsatz die Rede ist:

Sagt Max: Wohin läufst du?

Sagt der Junge: *Vielleicht weit, weit weg der Sonne entgegen Tag und Nacht [...].*

Sagt Max: Die Sonne kannst du doch nachts gar nicht sehen.

Sagt der Junge: *Wir können die Sonne auch nachts sehen.*

Sagt Max: Wer seid ,ihr'?

Sagt der Junge: *Das darf ich dir nicht sagen.* (119)

Bald verabschieden sie sich voneinander, und jeder macht sich wieder auf den Weg zu den Seinen. Alma, auf der Suche nach Max, stößt auf Mr. Odino. Sie erleben eine „große Gala im Colosseum Mispelheim“ (124), nämlich unter anderem eine „Elendskarawane“ (128), ein „Pferd mit acht Beinen“ (129), ein „Untier“, „blutrot und riesig“ (130), einen von einem Körper abgetrennten Kopf, der eine Prophezeiung liefert (vgl. 131), eine Tänzerin mit drei Beinen (vgl. 133). Alma findet Max wieder. Gemeinsam mit Mr. Odino treffen sie auf einen Schauspieler „und seinen Doppelgänger“, die Zitate miteinander vermengen (Beckett, die Bibel, Brecht ...) und deren Speicher bereits gelöscht werden; die beiden wissen, dass sie hernach „abgeschaltet“ werden, da ihre „Vorfahren [...] nicht genug Zeit kaufen“ konnten (143). Es handelt sich hier offenkundig um Mischformen von Mensch und Maschine, neben denen noch weitere eigenartige Existenzformen vorkommen, etwa bezeichnet als „Duplikate“ (128) oder „Körpervarianten“ (135).

Nach einigen weiteren Begegnungen können die Ausflügler wieder ihren Bus besteigen, und sie überlegen dann auf der Heimfahrt, wo sie eigentlich gewesen sind, vielleicht in der Zukunft, vielleicht in der Vergangenheit, was ja möglicherweise das Gleiche ist, wenn nämlich „Silicon Valley im Neandertal“ liegt (154).

Die Erzählung kehrt in die Realität zurück. Großschwager Bärenrost stirbt (vgl. 161). Agnes Lupinski nimmt sich eines Hundes an, der ihr zuläuft und für den sich dann Max begeistert. Mr. Odino kann den Aufzeichnungen Bärenrosts nicht viel abgewinnen. Und an diese Aufzeichnungen eines „Eigenbrötler[s], der einzig für sich selbst schrieb“ (207), knüpft das „Traumbild der Alma Lupinski“ an, mit dem der Roman schließt, der Traum von einem Schiff, „beladen mit [...] nie gekannten Schriften“, unbekannt geblieben aus den verschiedensten Gründen, der Traum somit von einem „Schriftgeisterschiff“ (ebd.).

So weit das Hauptgeschehen, in das hier auch die phantastischen Vorgänge in der wirren Welt von Mispelheim mit hereingenommen worden sind. Auf den phantastischen Charakter dieser Welt verweist im Übrigen der Name „Mispelheim“. Er entstammt nämlich der altnordischen Edda. Mispelheim (oder Muspellsheim) ist demnach ein feuriges Gebiet im Süden, das einen Gegenpol zum eisigen und dunklen Niflheim im Norden bildet und das mit seinem Feuer Wärme und Leben ermöglicht und zugleich eine zerstörerische Kraft darstellt.

Es gibt jedenfalls einerseits die Realität, in der Alma Lupinski, Mr. Odino und Max leben, und andererseits die phantastische Welt von Mispelheim, in die sie einen Ausflug unternehmen und aus der sie in die Realität zurückkehren. Indessen, wie soll man dann die schon erwähnten anderen Wesen einordnen, „Greis“, „gute Tante“ und „Junge“, die keinen Anteil an der Handlung haben und deren Äußerungen, wie erwähnt, schon optisch abgehoben sind? Angeführt seien ein paar dieser Äußerungen. Gleich eingangs bezieht sich der Junge auf eine vorausgehende, aber nicht mitgeteilte Erzählung von irgendwelchen „Monstern“; er fragt: Warum wollten die „*Monster uns ausrotten damals?*“ Die Tante antwortet: „*Sie hatten die Ängste und bösen*

Träume mit uns bestückt und sich allerlei schaurige Mären erdacht.“ (11) Sie mahnt den Jungen: *„Halte dich verborgen. [...] Sie dürfen uns nicht finden.“* (21) Der Junge weiß selbst, *„dass sie [...] aus der Entfernung töten können.“* (25) Und die Tante bestätigt, dass einer von der gleichen Art wie Greis, Tante und Junge *„erschossen“* worden ist (31). Der Junge bemerkt: *„[...] sie machen alles kaputt, auch unseren Wald“* (38). Der Greis erwähnt hernach nochmals die *„Monster“*, während die Tante von *„großmächtigen Mörderwesen“* spricht (66).

Diese und weitere Äußerungen erklären nicht nur nicht, wer der Junge, die Tante und der Greis eigentlich sind; sie werfen vielmehr noch zusätzlich die Frage auf, von welchen Monstern da gesprochen wird. Es gibt keine klaren Antworten auf diese beiden Fragen, aber doch sprechende Indizien. Wie bereits zitiert, findet Max in Mispelheim vorübergehend „einen Freund“, bei dem es sich um den Jungen handelt, der nach einer gemeinsamen Wegstrecke beschließt, wieder zu den Seinen zurückzukehren, und seinerseits Max empfiehlt, ebenso zu verfahren. Darauf bezieht sich hernach die folgende Passage:

*„Sagte die gute Tante: [...] ich ahne, wo der Junge war. Ich kann es immer noch riechen.
Sagte der Greis: [...] Wird er wieder zu den Monstern gehen wollen?
Sagte die gute Tante: Ich glaube nicht.“* (169)

Demnach meinen beide die Menschen, wenn sie von *„Monstern“* sprechen. Dazu passt ja durchaus, dass die Monster *„aus der Entfernung töten können“*, also über Schusswaffen verfügen.

Akzeptiert man diese Annahme, dann bedeutet das, dass es die Menschen sind, vor denen die Tante den Jungen warnt. Die Tante muss ein Wesen anderer Art sein, wenn sie das vorübergehende Zusammensein des Jungen mit einem Menschen *„immer noch riechen“* kann, was einen sehr hoch entwickelten Geruchssinn annehmen lässt. *„Sobald du einen witterst“* (21), so mahnt sie den Jungen, solle er verschwinden; und der Junge selbst sagt über die Menschen: *„Sie riechen komisch“* (25). Dass, wie schon zitiert, der Junge meint, *„sie“* machten *„unseren Wald“* kaputt, lässt den Wald als Lebensraum dieser Wesen vermuten.

Es gibt noch weitere Indizien in Bezug auf die Frage, um welche Wesen es sich hier handelt. So mag man sich an das erste Gespräch zwischen Alma Lupinski und ihrem Enkel Max erinnern. Auf Almas Frage, was Max sich zu seinem bevorstehenden dreizehnten Geburtstag wünsche, sagt er: *„Einen Wolf oder einen Hund, der ein bisschen so aussieht.“* (36) Später meint er sogar, er wolle ein Wolf werden (vgl. 73). Und als er und Mr. Odino auf dem Dachboden die dort gefundenen Perücken anprobieren, erscheint ihm Mr. Odino wie ein *„Mähnenwolf“* (77). Das Thema *„Wolf“* durchzieht jedenfalls den Roman. Nach einer Fernsehreportage *„über die Rückkehr der Wölfe“* (57) beschäftigt Bärenrost im Kellergeschoss sich mit diesem Thema. Max entdeckt auf dem Dachboden Bilder mit Wölfen (vgl. 88).¹⁸ Alma unterhält sich mit ihm und dann mit Mr. Odino über Wölfe (vgl. 88–91). In Mispelheim ist in der Dorfkneipe von einem Wolf die Rede (vgl. 108), der alte Mann im Rollstuhl unterbricht

18 Alma weiß, dass diese Bilder von einer Freundin gemalt worden sind und dass sie die „Tierbilder“ – hauptsächlich „Hunde und Wölfe“, aber auch „ein Bär“ (197) – seinerzeit in Rom gesehen hat. Dies ist eine Anspielung Bovenschens auf Sarah Schumann; vgl. dazu *Sarahs Gesetz*, S. 193 (vgl. auch die Abbildungen ebd., S. 192, 225 [der Bär]). Vgl. auch *„Über die Tier-Bilder Sarah Schumanns“*, ebd., S. 226-233.

sein Geschichtsdaten-Geschrei für den Satz: „Ein Wolf jagt den Mond“ (116), und unter anderem auch um Wölfe geht es bei der großen „Gala im Colosseum Mispelheim“ (130). Gegen Ende des Besuchs in Mispelheim sagt Max zu Alma: „Ich weiß jetzt etwas“: „Wenn das Kämpfen nicht mehr lohnt, musst du in Deckung gehen, aus der Sichtbarkeit. Du musst bei denen bleiben, die du liebst und die dich lieben.“ Auf die Frage, woher er das wisse, antwortet er: „Von den Wölfen.“ (148) Das erinnert sehr an die Mahnungen der guten Tante gegenüber dem Jungen, sich „*verborgen*“ zu halten, eine „*Lichtung*“ zu meiden (21) und „*in Deckung*“ zu bleiben (25), und es erinnert an den Entschluss des Jungen, zu den Seinen zurückzukehren, und an die entsprechende Empfehlung an seinen „Freund“ Max (120f.).

Schon jetzt kann man kaum mehr den Gedanken unterdrücken, dass der Greis, die gute Tante und der Junge Wölfe sind.¹⁹ Es gibt aber noch mehr Fingerzeige, die just das nahelegen. Als der Junge meint, „*welche von uns*“, also Artgenossen, bei den Menschen gesehen zu haben, widerspricht die Tante: „*Diese Begleitwesen gehören nicht wirklich zu uns. Früher vielleicht einmal. Ganz, ganz, ganz früher einmal. [...] Der Legende nach, so wird es erzählt, haben sich einst welche von uns mit ihnen [also mit den Menschen] gemeingemacht. Und haben, so wird erzählt, auch geduldet, dass ihre Jungen bei ihnen aufwuchsen.*“ (43f.) Aus diesen Artgenossen – der Gedanke liegt nahe – haben sich dann die Hunde entwickelt. Die Tante erzählt auch von früher: „*Wir haben sogar einige von ihnen [von den Menschen], die im Wald ausgesetzt wurden, großgezogen, aber das machen wir nicht mehr.*“ Man denke an die Wölfin, die Romulus und Remus, die Gründer Roms, säugt. Und als der Junge sich von seinem Freund Max verabschiedet, meint er, er müsse zu den Seinen zurückkehren oder „*gewaltige Strecken einsam*“ (120) hinter sich bringen; er sagt nicht „*allein*“, sondern „*einsam*“, was eben das Bild vom ‚einsamen Wolf‘ evoziert. Und als er sich dann entfernt, heißt es: „*Der Junge schnürt davon.*“ (121) ‚Schnüren‘ bezeichnet die Gangart von Wölfen, auch von Füchsen und Luchsen. Für eine gewisse Affinität spricht im Übrigen der Umstand, dass hernach der Junge mit Bezug auf Max meint: „*[...] ich mochte den Kleinen.*“ (174). Und: „*Ich bin sicher, er mochte mich.*“ (177)

So weit der Inhalt des Romans. Demnach begegnet in diesem Roman zunächst eine realistisch beschriebene Szenerie, nämlich ein mehrstöckiges Haus und dazu eine Anzahl von Bewohnern, die allenfalls den einen oder anderen skurrilen Zug besitzen. Die städtische Umgebung, z.B. die Nachbarschaft, wird dabei kaum mit einbezogen. Auch in Bezug auf die Bewohner des Hauses liefert der Roman zum Teil nur knappe Informationen.²⁰ Offenkundig legt der Roman weniger Wert auf die stimmige Ausgestaltung realistischer Details. Wichtiger sind allem Anschein nach die Ausflüge ins Phantastische, das ja zweifellos – im Zusammenhang mit dem Besuch in Mispelheim – einen vergleichsweise großen Raum einnimmt. Indessen, so bunt und vielgestaltig

19 In diesem Sinne spricht Ulrich Rüdenauer von eingestreuten „Fabelpassagen“: Es „warnen da zwei alte Wölfe einen jungen davor, sich mit den Menschen einzulassen.“ Ulrich Rüdenauer: „Silvia Bovenschens: Lug & Trug & Rat & Streben“. *SWR2: Buch der Woche* vom 25.3.2018. – Jutta Person erwähnt eine „Wolfsfamilie, die man nicht gleich als solche erkennt“. Person: „Deutsche Literatur: Traumbild mit Wolf. Memento mori und Monstertrip: Silvia Bovenschens nachgelassener Roman ‚Lug & Trug & Rat & Streben‘. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.5.2018.

20 Fragen kann man sich zum Beispiel: Wie kommt Alma Lupinski dazu, sich mit einem mittelalterlichen Epos zu beschäftigen? Hat sie früher beruflich mit Literatur zu tun gehabt? Wovon lebt Agnes Lupinski heute? Was hat Bärenrost früher gemacht?

die Figuren und Ereignisse in Mispelheim sind – bis hin zu den verschiedenen Existenzformen: Mischformen von Mensch und Maschine, Duplikate, Körpervarianten –, vergleichsweise spannender ist die Frage, was man von den Figuren des Greises, der guten Tante und des Jungen halten soll, wenn es sich bei ihnen wirklich um Wölfe handelt. Von purer Spielfreude wird man bei der Erfindung und Ausgestaltung der Mispelheim-Details sprechen können. Aber das Leben der Wölfe, soweit man davon erfährt, wird doch mit einem gewissen Ernst beschrieben, und der Greis, die Tante und der Junge erscheinen nicht wie phantastische Mispelheim-Figuren, sondern wie ernstzunehmende nicht-menschliche Lebewesen, die uns fremd sind und die uns veranlassen können, entgegen unserer Egozentrik einen befremdeten Blick auf uns selbst zu werfen und uns als ‚Monster‘ und ‚großmächtige Mörderwesen‘ (vgl. 66) zu sehen.

Was die Art des Erzählens betrifft, so fügt sich auch dieser Roman aus einer Vielzahl kurzer Abschnitte mit eigenen Überschriften zusammen – im Umfang von meist ein bis drei und höchstens mal knapp sechs Seiten –, was mit der entsprechenden Vielzahl der Perspektivenwechsel wiederum für Lebendigkeit sorgt. Und auch hier scheint die Souveränität des im Prinzip auktorialen Erzählers ein klein wenig eingeschränkt, indem der Erzähler bisweilen kurz innehält, den Wortlaut überprüft und korrigiert – ein Beispiel:

Sie war verwirrt,
nein, sie war verstört,
nein, sie war außer sich. (173)

Es ist klar, dass im Zusammenhang mit den Wölfen die Erzählweise es dem Leser zumutet, ein wenig detektivischen Spürsinn zu entwickeln. Das gilt hier und da auch für andere Details. So hat ein Abschnitt die Überschrift „Großschwager von Bärenrost will nicht mehr warten“. Darin notiert Bärenrost in einer seiner Aufzeichnungen: „Er wird nicht mehr kommen. Fast glaube auch ich an sein dunkles Ende. Aber so eine juristische Bestätigung ist für mich nicht maßgebend. [...] Aber, hallo, wenn er nicht zu mir kommt, dann komme ich zu ihm. [...] Er wird sich wundern, der Lump.“ (86) Man erfährt nicht explizit, wen Bärenrost meint. Vielmehr muss man sich die Informationen zusammensuchen, die vermuten lassen, dass es um Bärenrosts verschollenen Bruder geht. Dass dieser noch am Leben sei, das nimmt Bärenrost an (vgl. 205), wengleich er hier doch ‚fast‘ an dessen „dunkles Ende“ glaubt. Dass der Bruder für tot erklärt worden ist, diese „juristische Bestätigung“, überzeugt ihn jedenfalls nicht. Wo er dem Bruder begegnen will, das bleibt freilich offen – und dies passt zu Bärenrosts ungeordneten Aufzeichnungen, so wie Mr. Odino sie charakterisiert (vgl. 205). Aber es passt auch zu der gewissen Nonchalance, mit der Bovenschen mitunter Fragen provoziert, die dann nicht beantwortet werden.²¹

²¹ Nicht gänzlich übergangen sei, dass in dem Text, den Bovenschen ja nicht mehr durchsehen konnte, ein paar Fehler stehen geblieben sind. Drei Beispiele: Agnes Lupinskis Schwager, Max' Vater, wird einmal als ihr „Bruder“ (24) bezeichnet; statt „Bärenrost“ lautet der Name von Alma Lupinskis Schwager einmal „Bärenklau“ (69); und mit „Schiaparellleid“ (98) ist natürlich ein „Schiaparellkleid“ gemeint.

Rückblick

Angehängt sei noch ein kleiner Rückblick auf die Texte, um die es hier gegangen ist. Was die Themen betrifft, gibt es zwischen den Texten allenfalls einige Berührungspunkte, etwa das Thema ‚Altern‘ in *Nur Mut* und partiell in *Lug und Trug*. Bemerkenswerter sind Ähnlichkeiten in Bezug auf die Erzählweise. *Verschwunden* ist zwar kein Roman, sondern „versammelt Erzählungen“ der Mitglieder eines Freundeskreises (*Verschwunden*, 7), besitzt aber eine zumindest romanähnliche Kohärenz, und zwar durch das gemeinsame Thema, eben das Verschwinden, durch den Freundeskreis und die Querverbindungen zwischen einzelnen Beiträgen und nicht zuletzt durch den gemeinsamen Bezug zu der Autorin Listmann. Insofern bereitet *Verschwunden* in gewisser Weise vor auf die eher lockere Erzählweise der dann folgenden Texte, eine Erzählweise, die sich bei der Gattung ‚Roman‘ nicht von selbst versteht. Gemeint ist damit die Zusammenfügung eines Ganzen aus vergleichsweise kurzen Einzelabschnitten mit regelmäßig wechselnden Bezugspersonen. In diesem Sinne ist der muntere Perspektivenwechsel kennzeichnend für Bovenschens Erzählen in allen ihren fiktionalen Texten. Besonders markiert wird dieser Wechsel noch zusätzlich in den Texten, die nicht nur inhaltsbezogene Abschnittsüberschriften bringen (wie *Georg Laub* und *Lug und Trug*), sondern eine Textsorte („Erzählung“ usw.) und ein Datum nennen (*Verschwunden*) oder Ort/Tag/Uhrzeit (*Wer Weiß Was*) bzw. Ort und Uhrzeit (*Nur Mut*).

Der Wechsel der Bezugspersonen legt es nahe, dass statt der auktorialen zeitweise die jeweils entsprechende personale Erzählperspektive führend ist. Einen durchaus spielerischen Charakter hat es, wenn das ehemals souverän progredierende auktoriale Erzählen in ein quasi eher tastendes Vorgehen, in eine Folge von Fragen und Antworten aufgelöst wird oder der auktoriale Erzähler unsicher erscheint:

Er verharrt, horcht oder späht.

Hat da jemand geklingelt?

Nein, weit und breit kein Mensch zu sehen. (*Georg Laub*, 132)

Molly stand wirklich unter Dampf. (Sagt man so?) (*Wer Weiß Was*, 57)

oder wenn der personale Erzähler scheinbar nach dem wirklich passenden Ausdruck suchen muss:

[...] hatte man ihr mitgeteilt, dass Dr. Silbermuth bereits [...] wieder verschwunden war.

Pech, nein Mist, nein Scheiße.“ (*Lug und Trug*, 199)

Man kann eine gewisse durchaus kalkulierte Lässigkeit vermuten, wenn gelegentlich Fragen provoziert, aber nicht beantwortet werden: Das gilt, wie oben erwähnt, zum Beispiel für die Frage nach dem Schicksal der verschwundenen Amerikanerin (in *Verschwunden*).

Einen Sonderfall, was die Erzählweise betrifft, stellt sicherlich der Umstand dar, dass (in *Georg Laub*) ohne weitere Erläuterung eine und dieselbe kurze Zeitspanne zweimal erzählt wird, einmal aus der Sicht Laubs, der von wahnhaften Fieberphantasien und Halluzinationen getrieben wird, und ein andermal aus der Sicht eines Erzählers, der wie ein Außenstehender nicht weiß, was Laub (der ersten Schilderung zufolge) zu erleben meint. Vermutlich hat Bovenschen dies als ein Experiment gesehen, das sie nicht wiederholt hat.

Abermals eine spielerische Qualität besitzen zweifellos die oben erwähnten selbstreferentiellen Züge, etwa wenn (in *Wer Weiß Was*) eine Schriftstellerin überlegt: „Ich könnte einen Kriminalroman schreiben, in dem eine Schriftstellerin vorkommt, die einen Kriminalroman schreibt“ (*Wer Weiß Was*, 213). Oder wenn (in *Nur Mut*) – im Disput zwischen Jean und Mary – der fiktive Charakter des Erzählten eigens markiert wird, indem die Journalistin Mary, die „Fanatikerin des dreckigen Realismus“ – so Jean –, sich über dessen „spukige[] Ausflüge ins Phantastische“ empört (*Nur Mut*, 153). Der Roman spielt da offenkundig mit den Kategorien des Wahrscheinlichen und des Phantastischen, indem er Mary die „Wahrscheinlichkeit“ (ebd.) als eine Norm setzen lässt, die nicht einmal vorübergehende „Ausflüge ins Phantastische“ toleriert.

Solche „Ausflüge ins Phantastische“ stellen aber nun einen vielleicht unerwarteten und darum besonders spannenden Aspekt von Bovenschens fiktionalem Erzählen dar. *Verschwunden* ist noch durchgehend realistisch gehalten. Bereits in *Wer Weiß Was* jedoch erscheinen zwischen den exakt mit Zeit- und Ortsangaben überschriebenen Abschnitten solche mit der Überschrift „Irgendwann / Irgendwo“, in denen überlegene außerirdische Wesen sich unterhalten, die zum Beispiel „Ertzuj“, „Iopö“, „Jkln“ heißen und sich unter anderem über „Mehrörtlichkeit“ unterhalten (*Wer Weiß Was*, 44f.), also über die simultane Präsenz an mehreren Orten, und die sich speziell mit den Menschen befassen, um die es in diesem Roman geht. Dazu passt, dass die Schriftstellerin Carola Scheuer „Marsmenschen“ als ein – dem Anschein nach extemporiertes – Beispiel in einer sie beschäftigenden Frage anführt und dass später von „Marsmännchen“ (213) die Rede ist. Sehr viel weniger ironisch wirkt indessen in diesem Roman die Feststellung Mollys, sie fühle sich unter „Beobachtung“, es handle sich um eine „Observation“, „vage, wie aus unbekannter Ferne“. Krüss' spöttische Rückfrage: „Geister? Gespenster? Dämonen?“ (82f.) bleibt unbeantwortet. Indessen muss man sich fragen, ob Molly ein Gespür für die Existenz der außerirdischen Wesen besitzt – und ob die Autorin da etwas andeuten will, was nicht weiter expliziert wird.

Solche Wesen begegnen in *Georg Laub* nicht. Aber auch hier wird die Grenze der Normalwelt überschritten, und so wie Laubs Tante sich immer mehr in ihrer „geheimen Welt“ (*Georg Laub*, 213) jenseits der Alternative von Leben und Tod zuhause fühlt, so begibt sich auch Georg Laub selbst am Ende in einen Bereich, in den die „Völkerwanderung der Seelen“ (279) führt. Die Nachfrage: „Wo geht er hin?“ erbringt hier nichts. Denn: „Man kann es nicht wissen.“ (285) Laubs verstorbene Tante ist dann jedenfalls wieder da, sie war beim Friseur „und hat ihr schönsten Kleid angezogen“, und der Hund Cato „ist wieder jung und schlank“ (284f.).

Der Roman *Nur Mut* macht zwar, wie eben noch einmal berührt, die Differenz zwischen Wahrscheinlichem, das realistisch erzählt wird, und Phantastischem zum Thema, aber er bleibt doch sehr lange dem Realismus treu. Erst gegen Ende hin treten dann ein Schwan, ein alter Hund, ein rundlicher Herr und ein kleines Mädchen auf und bieten ihre Begleitung für „die letzte Strecke“ (*Nur Mut*, 138) an. Den Ernst, der sich mit dem Thema ‚Sterbebegleitung‘ verbindet, löst der vehemente Protest der Journalistin Mary gegen das „Fabelzeug“ (153) auf. Der Drehbuchautor Jean liefert daraufhin einen realistischeren Schluss – die vier Frauen fahren in Charlottes Mercedes weg –; als er aber wieder ansetzt: „Ich stelle mir vor, dass der Schwan ...“ (159), bremst ihn Mary definitiv, so dass die „Ausflüge ins Phantastische“ nur wie die Einfälle

eines Drehbuchautors erscheinen. Die Fixierung auf das Wahrscheinliche trägt hier demnach einen Sieg davon.

Auch *Lug und Trug* schließlich begnügt sich nicht mit dem Wahrscheinlichen, sondern liefert Ausflüge darüberhinaus in zweifacher Weise. Im Vordergrund steht zunächst das realistische vermittelte Agieren und Denken mehrerer Bewohner eines Hauses. Dann unternehmen Alma Lupinski, Mr. Odino und Max einen Ausflug in die phantastische Welt von Mispelheim, einen Ausflug, der von vornherein als eine ‚exotische‘ Unternehmung gedacht gewesen ist (*Lug und Trug*, 96) und von dem sie hernach problemlos und ungefährdet zurückkehren.

Deutlicher andersgeartet – und schon durch die Kursivschrift abgehoben – ist hier die Lebenswelt des Greises, der Tante und des Jungen. Wenngleich Max den Jungen, mit dem er sich anfreundet, in Mispelheim trifft, sind der Greis, die Tante und der Junge keine Einwohner von Mispelheim. Sie sind Wölfe, die im Wald leben, also in der von den Menschen beherrschten Welt, und die daher Gefahren ausgesetzt sind, die von den Menschen ausgehen. Dass der Roman dies nicht rundheraus mitteilt, sondern den Leser nötigt, es herauszufinden, das mag vielleicht auch etwas Spielerisches haben. Vor allem aber lässt die Zurückhaltung ahnen, dass Bovenschen hier – nicht ohne Ernst – der menschlichen Lebensweise eine andersgeartete an die Seite stellen will, für die der Mensch sogar eine Bedrohung darstellt, und dass die dem Leser zugemutete Lektüreamanstrengung just diesen Ernst vermitteln soll.

Die bisherigen Ausführungen legen den Gedanken nahe, dass Bovenschen zunächst einmal eine realistische Schreibweise als die ihr gemäße ansieht. Es ist dies eine Schreibweise, die, selbst wenn sie nicht geradezu ‚dreckig‘ ist (‚Dreckiger Realismus‘), doch immerhin auch krassere Details miteinbezieht, zum Beispiel einen Mord mittels eines Schürhakens und die mutwillig-enthemmte Zerstörung einer Wohnungseinrichtung (*Nur Mut*). Indessen, warum dann die verschiedenen ‚spukigen Ausflüge ins Phantastische‘? Offenkundig empfindet die Autorin die Begrenzung allein auf jenen Realismus wie eine Einengung der Imagination, der schriftstellerischen Freiheit, eine inadäquate Einengung zumal dann, wenn thematisch die Grenze zwischen Leben und Tod erreicht wird. Das gilt nicht nur für *Nur Mut* und das Angebot der Sterbebegleitung durch den Schwan, den Hund, den rundlichen Herrn und das kleine Mädchen; es gilt auch für *Georg Laub* und den Bereich, in den die „*Völkerwanderung der Seelen*“ führt, und für die „deutliche Mordgeschichte“ *Wer Weiß Was*, in der die außerirdischen Wesen über die Frage sprechen, welche Einstellung die Menschen zu ihrer Sterblichkeit haben (*Wer Weiß Was*, 253f.).

Aber davon abgesehen, dass vielleicht angesichts des heiklen Themas ‚Leben und Tod‘ die Verpflichtung auf eine rein realistische Darstellung kaum zu rechtfertigen wäre, schon der souveräne Humor Bovenschens, der in allen ihren erzählenden Texten zum Vorschein kommt, ist von vornherein darauf angelegt, Fixierungen in Frage zu stellen. Und betreffen würde das eben auch eine Fixierung wie die denkbare Maxime ‚Realismus und sonst nichts, keine Ausflüge ins Phantastische‘. Bezieht man auch noch Bovenschens Neigung zum Spielerischen mit ein, kann es kaum mehr überraschen, dass in ihren Texten die Imagination über die Grenzen der irdisch-menschlichen Existenz hinausgeht – was dann eben zu den außerirdischen Wesen führt oder zum Leben der Wölfe. Dabei geht es selbstverständlich nicht um die Diskreditierung

des Irdisch-Tatsächlichen, sondern um eine Erweiterung des Blicks über das Tatsächlich hinaus in das Vorstellbare hinein.

In diesem Sinne mag noch am Ende von *Lug und Trug* das „Schriftgeisterschiff“ in Alma Lupinskis *Traumbild* etwas Tröstliches haben. Beladen ist es mit ungelesenen Schriften. „Ein Krieg“, ein „Eigenbrötler, der einzig für sich selbst schrieb“, eine „Autorin“, der kein eigener Lebensraum zugestanden wurde, „Mörderische Verheerungen, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen, Erdbeben [usw.]“, alles das kann zur Folge gehabt haben, dass man diese Schriften „nicht [hat] kennen können“. Aber – und das ist der Trost – sie sind nicht verloren. Denn „ein gütiger Geist“ hat sie auf das „Schriftgeisterschiff“ geladen – „eine schöne kleine Phantasie“, so die ausdrückliche Wertung (*Lug und Trug*, 207).

Ist dieser Ausklang zu sanft? Sollte nicht der ‚dreckige Realismus‘ wenigstens sprachlich noch einmal zum Vorschein kommen dürfen? Der Text endet zwar mit der beruhigenden Feststellung, dass ein „Traumbild“, um das es sich hier ja handelt, „keine zweite Sicht“ zulässt, also nicht kritisierbar und korrigierbar ist. Aber daraus zieht der Text – in nun doch sprachlich ‚dreckiger‘ Weise – die zufriedenstellende Folgerung, dass sich angesichts dieses „Traumbild[es]“ nicht „irgendein Arschloch“ melden und behaupten könne, bei dem „Schriftgeisterschiff“ handle es sich in Wahrheit „um einen elenden alten Kahn“, der „kurz davor sei, endgültig abzusaufen“ (207f.). Für das „Arschloch“, das es wahrscheinlich mit dem Realismus hält, ist die „schöne kleine Phantasie“ des Traumbildes unerreichbar.

Immunität und Gesellschaft. Juli Zehs *Corpus Delicti*

Ausgehend von den Modellierungen einer transformierten Gesundheitspolitik in der Gegenwart soll im Folgenden eine alternative Lektüre zu Juli Zehs 2009 erschienenem Roman *Corpus Delicti* vorgeschlagen werden. Im Anschluss an schon vorgelegte Überlegungen soll gezeigt werden, dass neben den bisher erarbeiteten Elementen des Textes (Biopolitik, Dystopie, Liberalismuskritik, Überwachungsdictatur) der Bezug auf bestimmte Vorstellungen des Sozialen und des scheinbar Nicht-Sozialen der Natur, wie sie im Begriff der Immunität und seines Gegenteils, der Infektion, deutlich werden, für Zehs Text aufschlussreich ist. Er profiliert sich als ein interpretierender Beitrag zum Verständnis unserer Gegenwart im Rahmen des kulturökologischen Paradigmas. Im Mittelpunkt von Zehs Text steht das „Spannungsverhältnis“¹ zwischen einer vermeintlichen natürlichen Freiheit des Einzelnen, das im Text als Recht auf Krankheit und damit als Recht auf die Natur des Menschen ausbuchstabiert wird, und einem Staatswesen, das im Text jedwede Verwirklichung von Freiheit verhindert bzw. bestraft und Recht auf die Natur des Menschen verweigert.

Literatur der Gegenwart konstruiert jene Gegenwart, auf die sich beziehen kann, mit Hilfe einer doppelten Bewegung des Erzählens und des Erzählten. Einerseits wird versucht, die Texte als Beitrag zum Verständnis jener Gegenwart zu profilieren, in der sie verfasst werden, indem das Zeitgenössische, aber auch die zeitgenössische Verwobenheit der Interdiskurse hervorgehoben wird. Die Autorin Juli Zeh beschreibt das Zeitgenössische als „Bezugssystem“², in dem ihre Texte funktionieren.

Dies entspricht der kulturökologischen Funktion von Literatur, die nach Zapf darin besteht, heterogene „Spezialdiskurse“³, die außerhalb der Literatur ein Nebeneinander bilden, in der Literatur zusammenzuführen. Der Text rechnet in einer solchen Konstellation mit einem zeitgenössischen Leser, dem es gelingt, diese Assemblage der Spezialdiskurse als Ausdruck der Komplexität und Fragilität unserer Gegenwart zu begreifen. Andererseits wird in der so erzählten utopischen bzw. dystopischen Transformation der Gegenwart eine Formgeschichte des Bezugs auf Gegenwart erkennbar. In dieser Formgeschichte erscheint die Zukunft als Modellierung oder als Möglichkeit der Gegenwart. Das zeitlich Andere der Gesellschaft erscheint als Möglichkeit von Gesellschaft.⁴ Wie, so kann man im Anschluss Carlos Spoerhases daher fragen, „wird Gegenwart als literaturwissenschaftlicher Beobachtungsgegenstand

1 Hubert Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie*. Tübingen 2002, S. 5.

2 Juli Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*. München 2020, S. 113.

3 Vgl. Hubert Zapf: „Kulturökologie und Literatur“. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 172-187, hier S. 179.

4 Vgl. Wilhelm Voßkamp: „Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung“. In: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Martin Roussel. München 2013, S. 13-33.

konstruiert?⁵ Die Antwort könnte lauten: Indem Gegenwartsliteraturwissenschaft sich einer Grundprämisse der zeitgeschichtlichen und der sozialwissenschaftlichen Gegenwartsforschung⁶ anschließt, die darin besteht, dass es sich bei Gegenwartsgesellschaften um Transformationsgesellschaften handelt, die ihre Transformation und die ihrer Institutionen in der und durch die Literatur beobachten können.⁷

Zu den großen Transformationserzählungen, mit denen Gegenwart angeschrieben werden kann, gehört zweifelsohne die Gesundheit bzw. die Gesundheitspolitik. In der Nutzung biologischer bzw. medizinischer Termini durch die Literatur offenbart sich ein bestimmtes Bild des Sozialen, das Krankheit als Abweichung und Immunität als Zweck setzt. Gegenfüßig zu diesem Bild des Sozialen erscheint in Zehs Text die Natur bzw. der Gang in sie. Die risikobehaftete Natur des Menschen, die in Zehs Dystopie der vorsorgenden Gesundheitspolitik als von der obwaltenden Methode domestiziert wird, bekommt in der sogenannten ‚freien‘ Natur ihr Gegenbild.

Die folgenden Überlegungen entwickeln diesen Zusammenhang in drei Schritten. In Juli Zehs *Corpus Delicti* lässt sich (I.) studieren, wie ein biopolitisch grundiertes und sozialdarwinistisch operierendes Gesundheitssystem sich darstellt, das Volksgesundheit als Ziel der gleichsam natürlichen Entwicklung von Gesellschaft setzt. Die Frage nach der Natur des Menschen, die sich im Roman auf die Frage nach dem Recht auf Krankheit kapriziert, grundiert die politische Frage des Romans. In den Diskursen der Sozialhygiene respektive der Sozialmedizin, der Immunologie und der Impfung kommen literarische Ansichten der Naturwissenschaft und die Planung des Sozialen zusammen.

Juli Zeh setzt (II.) in fast schon populärer Art und Weise die Natur respektive die Erfahrung von Landschaft als das Andere des Staates bzw. der Politik in Szene. Es entsteht also eine Dichotomie innerhalb der erzählten Welt: Auf der einen Seite das Totalitäre einer radikalisierten Sozialhygiene mit dem Ziel, die Immunität des Sozialen zu institutionalisieren, und auf der anderen Seite eine Erfahrung von Natur und Landschaft, die genau als Fluchtpunkt aus dieser Zivilisation dient, ein bekanntes Motiv seit Rousseaus *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* und Thoreaus *Walden*. Den Abschluss (III) bilden weiterführende Überlegungen zur politischen Ökologie der Literatur, in der Wechselwirkungen zwischen Mensch und Umwelt, Natur und Gesellschaft reflektiert werden. Hierbei wird vor allem der Umstand diskutiert, dass in der Gegenwartsliteratur Thematisierungen von Natur und ihrer Katastrophen auftreten, die die Darstellung und, im Anschluss an Evi Zemaneks Untersuchungen, die Genre- oder Gattungslogik herausfordern. Diese kulturökologische Poetik der Natur versteht sich als der Versuch, historische Veränderungen in der Bearbeitung der Schnittstelle zwischen Natur und Gesellschaft mit der Veränderung von oder der Beharrung auf Schreibweisen zusammenzubringen.

5 Carlos Spoerhase: „Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“. In: *Merkur*, 68, H. 776, S. 15-24, hier S. 24.

6 Auch dies ein von Spoerhase festgestelltes Desiderat. Vgl. ebd.

7 Vgl. hierzu die Beiträge in: *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften*. Hrsg. von Karina Becker et al., Sonderband des *Berliner Journals für Soziologie*, Wiesbaden 2019.

I.

Juli Zehs Text beginnt mit einem Vorwort, das als Paratext die Fragestellung initiiert, mit dem der Roman sich auseinandersetzt. Der Paratext, heißt es bei Genette, ist jenes „Beiwerk“⁸, der zwischen „Text und Nicht-Text“⁹ eine Art „Transaktion“¹⁰ in Gang setzt.

In diesem Vorwort zum Roman handelt es sich um ein Zitat aus einer fiktiven Veröffentlichung *Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation* aus der Feder von Heinrich Kramer, der im Roman den Antagonisten von Mia Holl darstellt. In diesem Paratext heißt es über die Gesundheit: „Gesundheit ist ein Zustand der vollkommenen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlbefindens – und nicht die bloße Abwesenheit von Krankheit.“¹¹ Es geht nicht nur darum, Gesundheit als etwas nur Individuelles, sondern als eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe zu betrachten. Für den Leser erscheint im Anschluss an Genette somit ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem Roman und seiner Umwelt als bedeutend. Das erste Kapitel initiiert die erzählte Welt des Romans, die mit einem Urteilsspruch beginnt und mit den Worten endet: „Aus den folgenden Gründen ...“ (CD, 10). Das, was nun folgt, ist die ‚Begründung‘ dieses Urteils, so dass der Leser das Urteil nachzuvollziehen hat. Unter dem Stichwort „Philologie“ findet sich bei Novalis ein entsprechender Hinweis, wie die Initiierung des Vorworts den Leser lenken soll. „Der Gebrauch des Buches“, heißt es bei Novalis, „die Philo[sophie] seiner Lektüre wird in der Vorrede gegeben.“¹² Im Lichte dieses Zitats erscheinen dann die ‚Gründe‘, die zur Verurteilung Mia Holls geführt haben, als ‚Philosophie‘ der Lektüre, die der Leser nachzuvollziehen hat. Er inszeniert diese Philosophie als Strafprozess, als vom Leser zu leistender Nachvollzug eines Verfahrens.

Das Ziel der Gesundheitspolitik beschreibt der Autor Kramer als „Vollendung des Einzelnen zur Vollkommenheit“ (CD, 7). Diese führt sodann zur „Vollkommenheit des gesellschaftlichen Zusammenseins“ (ebd.). Gesundheit wird als „Ziel“ (ebd.) der Politik beschrieben. Zehs Interdiskurs im Zapf’schen Sinne¹³ für diese Romaneröffnung

8 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1989, S. 10.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Juli Zeh: *Corpus Delicti. Ein Prozess*. Frankfurt/M. 2009, S. 7. Hinfort wird Zehs Text nach dieser Ausgabe mit der Sigle CD+Seitenzahl im Text zitiert. Diese Definition entspricht exakt der Definition von Gesundheit, die die WHO entwickelt hat: „Health is a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity“. Zitiert nach: <https://www.who.int/about/who-we-are/constitution>, Zugriff 14.05.2020. Iain Bamforth hat darauf hingewiesen, dass in der Parallele gleichzeitig eine Täuschung (hoodwink) des Lesers vorlege, da die eigentliche Referenz der Figur der Inquisitor Heinrich Institoris sei, dem es beileibe nicht um die Gesundheit seiner Inquisiten zu tun gewesen sei. Vgl. Iain Bamforth: „The Method“. In: *British Journal of General Practice*, 2012, 602, S. 489.

12 Novalis: *Das allgemeine Brouillon*. In: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Darmstadt 1999, S. 471-719, hier S. 598 (Fragment 550).

13 Zapfs kulturökologisches Konzept von Literatur ist theoriegenetisch auf Jürgen Links Interdiskursanalyse bezogen. Vgl. die auch von Zapf rezipierten einschlägigen Publikationen von Jürgen Link: „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt/M. 1988, S. 284-307; Jürgen Link: „Interdiskurs“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart 2001, S. 236-237.

ist der Diskurs der Sozialhygiene, ein weiterer Bereich, in dem Literatur und Medizin, Fiktion und Wissenschaft zusammengedacht werden können. Dieser Bereich, der ja das Individuelle der Krankheit mit der Frage nach dem Sozialen verbindet, ist bisher noch nicht in den Fokus der Forschung zur Nutzung der Medizin für das Verständnis fiktionaler Texte geraten. So geht Carsten Zelle von einer rein auf das Individuelle sich beziehenden Semantik und Praxis der Medizin aus. Die medizingeschichtliche (oder medizinsoziologische) Entwicklung hin zu einer öffentlich geförderten Gesundheitspolitik wird von Zelle als nicht relevant für die Beschreibung des Verhältnisses von Literatur und Medizin eingestuft.¹⁴

Wichtige Bemerkungen zu diesem Komplex finden sich in Walter Erharts Forschungsbericht zum Verhältnis von Literatur und Medizin im neunzehnten Jahrhundert. Die Medizin bzw. die Medizingeschichte lässt sich, so Erhart, als gleichsam generatives Element der Hervorbringung und Entstehung von literarischen Problemen bzw. Darstellungsweisen beschreiben und nutzen.¹⁵ Die von Walter Erhart anhand der Literatur um 1900 entwickelten Möglichkeiten, medizinische Probleme und literarische Schreibweisen zusammenzubringen, werden hier auf einen Text der Gegenwartsliteratur übertragen. Zehs Text, so im Anschluss an Walter Erharts Überlegungen, setzt die „Übergänge zwischen medizinischen und sozialen Krankheitszeichen“¹⁶ in Szene. Dadurch wird „jene soziale und gesellschaftliche Dimension“¹⁷ sichtbar, die Literatur und Medizin in den Blick nehmen.

Die Forschung zu Juli Zehs Text hat den sozialhygienischen Diskurs noch nicht in dem gebotenen Maße gewürdigt.¹⁸ So wird Juli Zehs Text als literarische Beschreibung einer „Gesundheitsdiktatur“¹⁹ gelesen, der es um eine „Renaturalisierung der Staatsgewalt“²⁰ zu tun sei. Die Forschung ist mit dieser Einschätzung weitestgehend der Beschreibung des Komplexes durch die Autorin Zeh selbst gefolgt, der in ihrem Text *Vom Sozialstaat zum Kontrollsystem*²¹ entworfen wird. Hier argumentiert die Autorin gleichsam klassisch liberal.²² Es sei die Individualität des Einzelnen, die zähle. Greift der Staat darauf zu, dann entwickelt er sich totalitär: „Es wäre ein Staat,

14 Carsten Zelle: „Medizin“. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Roland Borgards. Stuttgart 2013, S. 85-95.

15 Walter Erhart: „Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts“. In: *Scientia Poetica* 1, 1997, S. 224-267, hier S. 264.

16 Walter Erhart: „Medizin – Sozialgeschichte – Literatur“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 29, 2004, H. 1, S. 118-128, hier S. 127.

17 Ebd.

18 Vgl. mit Bezug auf die Liberalismuskritik Juli Zehs: Henk de Berg: „Mia gegen den Rest der Welt. Zu Juli Zehs ‚Corpus delicti‘“. In: *Repräsentationen des Ethischen. FS für Joanna Jakowska*. Frankfurt/M. 2013, S. 25-48; für die ‚Kritik‘ am Gesundheitsdiskurs Sabine Schönfellner: „Erzählerische Distanzierung und scheinbare Zukünftigkeit. Die Auseinandersetzung mit biomedizinischer Normierung in Juli Zehs Romanen ‚Corpus Delicti‘ und ‚Leere Herzen‘“. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 28, 3, 2018, S. 540-554; für die ‚Narrative‘ der Gegenwart: Thomas Weitlin: „Ermittlung der Gegenwart: Theorie und Praxis unsouveränen Erzählens bei Juli Zeh“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 165, 2012, S. 67-86.

19 Carola Hilmes: „Frei von Leid und Schmerz. Juli Zehs literarische Vision einer Gesundheitsdiktatur“. In: *Forschung Frankfurt: Wissenschaftsmagazin der Goethe-Universität*, 31, 2013, S. 70-71, hier S. 70.

20 Ebd., S. 71.

21 Juli Zeh: „Vom Sozialstaat zum Kontrollsystem“. In: *DIE ZEIT*, 5.10.2007. Zitiert nach: <https://www.zeit.de/online/2007/41/meldepflicht-patienten>, 07.04.2020, 11:20.

22 Vgl. zur politischen Autorschaft Zehs: Sabrina Wagner: *Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp*. Göttingen 2015, S. 81-125.

der seinen Bürgern vorschreibt, auf welche Weise sie mit ihrem Ureigenstem, ihrer höchstpersönlichen Physis zu verfahren haben.“²³ In ihrem aktuellen Kommentar zum Buch, der 2020 erschienen ist, führt Zeh diese Argumentation nochmals aus. „Aber es spricht viel gegen einen Staat“, schreibt Juli Zeh, „der beginnt, sich übermäßig mit der Gesundheit seiner Bürger zu befassen. Die staatliche Aufgabe besteht im Erhalt des Gesundheitswesens [...]“.²⁴

Die ‚persönliche Physis‘ wird von Zeh als Eigentum des Subjekts beschrieben, auf das der Staat keinen Zugriff hat. Zeh verwendet hier eine klassische Argumentation des Liberalismus. Eigentum an sich selbst ist jedwedem staatlichen Zugriff entzogen. Führt ein Staat diesen Zugriff dennoch aus, so trägt dieser Staat den ‚Keim‘ des Totalitären in sich. Ihn zu eliminieren bzw. den Einzelnen dagegen zu immunisieren, ist eine Zentralfigur liberaler Argumentation.

Diesem Klischee des Liberalismus ist die Forschung bisher weitestgehend gefolgt. Carla Gottwein argumentiert, dass der politische Einsatz des Textes darin bestehe, „Möglichkeiten einer Ich-Identität zu entwickeln und frei zu gestalten“²⁵. Des Ichs Identität wird geradezu klischeehaft als etwas verstanden, was sich konstitutiv jenseits der gesellschaftlichen Konventionen und Räume bildet. Dementsprechend sind die gesellschaftlichen Konventionen und Räume das, was die Identität verweigert. Das kritische Potential des Romans liege darin, die präsupponierte ‚Identität‘ durch Herrschaftstechnik der Methode gerade als unmöglich erscheinen zu lassen. Das isolierte Individuum in seiner eigentümlichen Freiheit bildet nach dieser Forschungsposition die Referenz des politischen Einsatzes von Zehs Roman. Es wird damit aber nur die Gründungserzählung des klassischen Liberalismus (und seiner Aporien) perpetuiert, die ja bekanntlich darin besteht, Freiheit als Freiheit von staatlichem Zugriff zu denken. Ähnlich argumentiert Sarah Zoellner, die im durch die Methode verunmöglichten Eigentum des Individuums an Daten allgemein und an Gesundheitsdaten im Besonderen eine Überwachungs- und Datendiktatur präjudiziert sieht.²⁶ Beide hier genannten Studien sind Perpetuierungen eines identitätspolitischen Rousseauismus, der, wie in Abschnitt II der hier vorgelegten Überlegungen zu zeigen sein wird, die personale Identität als Gegenwelt der Gesellschaft entwirft.²⁷

Nun hat aber die seit dem Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts sich etablierende Wissenschaft der „Sozialhygiene“ genau jene Frage in den Blick genommen, wie die Individualität (und ihre Risiken) auf eine ganz bestimmte Art in Bezug zur sozialen Dimension gesetzt werden können. In Bezug auf Juli Zehs Text ist die Sozialhygiene, so die Grundannahme der folgenden Ausführungen, bedeutsamer als die Auseinandersetzung mit politischer Philosophie und den Fragen politischer Souveränität unter

23 Ebd.

24 Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 149.

25 Carla Gottwein: „Die verordnete Kollektividentität. Juli Zehs Version einer Gesundheitsdiktatur im Roman ‚Corpus delicti‘“. In: *Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film*. Hrsg. von Corinna Schlicht. Oberhausen 2010, S. 230-249, hier S. 231.

26 Vgl. Sarah Zoellner: „Data, Love, and Bodies. The Value of Privacy in Juli Zeh’s *Corpus delicti*“. In: *Seminar, A journal of Germanic studies*, 52, H.4, S. 407-425.

27 Im Anschluss an Charles Taylors Studie *Quellen des Selbst. Die Entstehung neuzeitlicher Identität* (Frankfurt/M. 1996) spricht Francis Fukuyama in Bezug auf Rousseau vom „wahren Selbst“, das „unter den Schichten erworbener sozialer Empfindungen freizulegen“ sei. Francis Fukuyama: *Identität. Wie der Verlust der Würde unsere Demokratie gefährdet*. Aus dem amerikanischen Englisch von Bernd Rullkötter. Hamburg 2019, S. 50.

den Auspizien von Biopolitik. Die Forschung ist, so gesehen, der Erwähnung Agambens im Text (vgl. CD, S. 128) weitestgehend gefolgt.²⁸ Zeh bahnt natürlich mit ihrer wiederholten Erwähnung von Agamben und Foucault²⁹ die Pfade der Interpretation. Jedoch, so fragt die Autorin in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung rhetorisch: „Wozu gäbe es denn die ganze Literaturwissenschaft, wenn die Autoren selbst wüssten, was es mit ihren Texten auf sich hat?“³⁰

Müller-Dietz sieht den kritischen Beitrag des Romans vor dem Hintergrund aktueller Debatten in der Gesundheitspolitik.³¹ Er ergänzt seine Argumentation um die Idee der Prävention³², für die der Einzelne Verantwortung übernehmen müsse, niemals aber der Staat.

Die Sozialhygiene, so lautet eine einschlägige Definition, befasst sich mit „alle[n] Dinge des öffentlichen Lebens und der sozialen Umwelt im Hinblick auf ihren Einfluß auf die körperlichen Zustände“³³. Die Forschung zu Juli Zeh hat es bislang bei den Hinweisen auf Foucaults Überlegungen zur „Geschichte der Gouvernementalität“ belassen.³⁴ Dabei macht gerade die erzählerische Nutzung von Sozialhygiene als Element des Romans den Bezug auf Foucaults Genealogie der Biomacht klarer. Sozialhygiene ist eine Agentin der Biomacht. Sie modelliert auf eine bestimmte Art und Weise das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt, die als gesundheitsgefährdend betrachtet wird. Sozialhygiene ist Ausdruck einer auf „Steuerung angelegten ökologischen Rationalität“³⁵ und ergänzt damit die kulturökologische Fragestellung des Romans um eine politikökologische.

Der Sozialhygiene geht es nämlich um eine Steuerung der Wechselwirkung von Individuum und Umwelt mit dem Ziel, das Leben angenehmer, die Gesundheitspolitik nachhaltiger und den Einzelnen ‚glücklicher‘ zu machen. Die Hygienisierung der sozialen Verhältnisse, die man als das Ziel dieser Steuerung beschreiben kann, lässt sich mit Sarasins Überlegungen als umfassender Reinigungsprozess verstehen, der versucht, das isolierte Individuum von schädlichen Umwelteinflüssen freizuhalten.³⁶

Die soziale Hygiene soll, so formuliert Grotjahn dieses Programm, sich um die „Fernhaltung der gesundheitlichen Schädigungen“³⁷ bemühen, die immer drohen. Sie ist also eine Agentur, die jenes Risiko verwaltet, das es bedeutet, in der modernen

28 Vgl. Gottwein: „Die verordnete Kollektividentität“, S. 241f.; Weitin: „Ermittlung der Gegenwart“, S. 70; Schönfellner: „Erzählerische Distanzierung und scheinbare Zukünftigkeit“, S. 543f.

29 Vgl. Zeh. *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 91.

30 Juli Zeh: *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt/M. 2013, S. 18.

31 Vgl. Heinz Müller-Dietz: „Zur negativen Utopie von Recht und Staat – am Beispiel des Romans ‚Corpus delicti‘“. In: *Juristenzeitung (JZ)*, 66, H. 2, 2011, S. 85-95, hier S. 91f.

32 Vgl. ebd., S. 92f. Juli Zeh scheint dieser Ansatz stark beeindruckt zu haben. So führt sie in ihrem ‚Kommentar zu Corpus Delicti‘ die Dietz’sche Argumentation fort. Vgl. Zeh: *Kommentar zu Corpus Delicti*, S. 163ff.

33 Alfred Grotjahn: *Soziale Pathologie. Versuch einer Lehre von den sozialen Beziehungen der Krankheiten als Grundlage der sozialen Hygiene*. Dritte Auflage. Berlin 1923, S. 5.

34 Vgl. am klarsten: Achim Geisenhanslüke: „Die verlorene Ehre der Mia Holl. Juli Zehs ‚Corpus Delicti‘“. In: *Technik in Dystopien*. Hrsg. von Viviana Chilese. Heidelberg, S. 223-232, hier S. 231f.

35 Benjamin Bühler: *Ökologische Gouvernementalität. Zur Geschichte einer Regierungsform*. Bielefeld 2018, S. 10.

36 Vgl. Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt/M. 2001.

37 Grotjahn: *Soziale Pathologie*, S. 8.

38 Ebd., S. 9.

Gesellschaft zu leben. Sozialhygiene will dementsprechend eine „hygienische Kultur“³⁸ befördern, in der der Einzelne die Aufgabe hat, durch individuelles Verhalten Krankheiten für alle zu vermeiden.

Grotjahn nennt das Verhaltensideal dieser medizinischen Klugheit „Orthodiätetik“³⁹, deren Inhalt das „sittlich[e] Bewußtsein“⁴⁰ des Einzelnen bilde. Die Umwelt, so insinuiert es ja der Begriff der Hygiene, muss von „all jene[n] Bedingungen entkleidet werden, die gegenwärtig noch krankheitserregend, verkümmert und entartend einwirken“⁴¹. Politisch gesehen, handelt es sich Grotjahn zufolge um eine „Verallgemeinerung der hygienischen Obsorge“⁴², die nunmehr eine politische Aufgabe sei.

Sozialhygiene befasst sich also, so gesehen, mit zweierlei: Einerseits geht es um die Gestaltung der gesellschaftlichen Umwelt, die möglichst so verfahren müsste, dass die Wahrscheinlichkeit für die individuelle Erkrankung sinkt. Grotjahn führt dementsprechend die Wohnbedingungen etc. an, also elementare Strukturen des Zusammenlebens, die nun unter einem hygienischen Präjudiz stehen.⁴³

Auf der anderen Seite führt Grotjahn bezeichnenderweise die Instrumente der Sozialversicherung an, die die sozialen Schäden, die durch das risikobehaftete Leben des Einzelnen entstehen, gleichsam ‚heilen‘.⁴⁴ Der Arzt ist nicht mehr nur für die Pathologie oder Diagnose der individuellen Krankheit zuständig, sondern wird gleichsam zum Arzt des Sozialen. Das „Recht auf Gesundheit“⁴⁵ wird einklagbar. Im Laufe der Diskursgeschichte wird aus der Sozialhygiene Sozialmedizin, deren einschlägige Definition wie folgt lautet: „Die Sozialmedizin befasst sich traditionell mit den Wechselwirkungen zwischen Gesundheit und Gesellschaft.“⁴⁶ Sozialmedizin ist die Reflexion der Tatsache, dass die Medizin eine „soziale Wissenschaft“⁴⁷ ist, die sich nicht mit dem individuellen, sondern vor allem mit dem sozialen Körper der Gesellschaft beschäftigen muss.

Genau dieser Diskurs scheint mir wichtig zu sein, um die „Methode“ zu verstehen, jene evolutionäre Errungenschaft der transformierten Wohlfahrtsstaatlichkeit, die Gegenstand des Textes von Juli Zeh ist. Gesundheit im oben beschriebenen Verständnis der Sozialhygiene wird zum Staatsziel, das scheinbar erreicht worden ist. Krankheit ist in der erzählten Welt des Romans ein „historisches Phänomen“ (CD, 85). Aber nicht nur ist Gesundheit Staatsziel, sondern auch das Ziel der individuellen Entwicklung. Dazu heißt es im sozialhygienischen Paratext: „Ein Mensch, der nicht nach Gesundheit strebt, ist es schon. (CD,7)“: nämlich krank. Das Streben nach Gesundheit wird zum Anthropologicum. Gesundheit wird zum „Synonym für Normalität“ (CD, 181), das heißt Störungen in Form abweichender Meinungen bedrohen die

39 Ebd., S. 446.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Vgl. ebd., S. 415, wo er über die Gestaltung von Stadtvierteln spricht. Die Enge der Häuser muss „durch geräumige Plätze unterbrochen werden.“

44 Vgl. ebd., S. 434-453.

45 Alfons Fischer: *Grundriss der sozialen Hygiene*. Zweite Aufl. Karlsruhe 1925, S. 6.

46 Rainer Diehl/Erika Gebauer/Alfred Groner: *Kursbuch Sozialmedizin. Lehrbuch zum Curriculum der Bundesärztekammer*. Köln 2012, S. VII.

47 Salomon Neumann: „Zur medicinischen Statistik des preußischen Staates nach den Acten des statistischen Bureaus für das Jahr 1846“. In: *Archiv für pathologische Anatomie*, 3, 1851, S. 12. Zitiert nach Diehl et al.: *Kursbuch Sozialmedizin*, S. 8.

herrschende Gesundheitsdoktrin. In geradezu einschlägiger Übernahme des sozialhygienischen Diskurses heißt es in Juli Zehs Text: „Kramer spricht von Viren, die Unsauberkeit und Unsicherheit für sich zu nutzen wissen und den Einzelnen wie die Gesellschaft befallen. Heutzutage, sagt er, bestünden die gefährlichsten Viren nicht mehr aus Nukleinsäuren, sondern aus infektiösen Gedanken.“ (CD, 200)

Ansteckung scheint das größte gesellschaftliche Risiko zu sein, mit dem die ‚Methode‘ umzugehen hat. Die ‚Methode‘ erscheint somit als realistische Umsetzung des Versicherungsprinzips, das François Ewald am Beispiel des Arbeitsunfalls herausgearbeitet und für die Signatur der Moderne erarbeitet hat.⁴⁸ Mit dem Prinzip der Versicherung bekommt das gesellschaftliche Prinzip des Risikos einen institutionellen Ort. Versicherung ist die gesamtgesellschaftliche Erfahrung, dass jedes Leben, jedes Ereignis ein Risiko darstellt, gegen das man sich schützen kann und muss:

Der Begriff der Versicherung bezieht sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts sowohl auf die Gesamtheit der entsprechenden Einrichtungen wie auf jenes Diagramm, auf dessen Grundlage die Gesellschaften die ihrer Organisation, Funktionsweise und Regulierung zugrundeliegenden Prinzipien dachten. Dies setzte voraus, dass zwischen der Konzeption des Staates und der Versicherung neue Beziehungen hergestellt wurden, dass die Versicherung also nicht nur als Organ, Institution oder Gesamtheit von Einrichtungen innerhalb des Staates aufgefaßt wird, die der Staat organisieren muss, sondern daß der Staat selbst ausgehend von Versicherungsgedanken konzipiert wird, dass die Versicherung also nicht nur eine Funktion des Staates ist, sondern auf seine Natur Einfluß nimmt, daß der Staat mit einem Wort selbst zu einer umfassenden Versicherung wird.⁴⁹

Für- und Vorsorge sind Extrapolationen der Gegenwart. Die gegenwärtig beobachtbaren Entwicklungen bedingen das, was in der Zukunft passieren wird, ohne dass man genau wüsste, auf welche Art sie dies tun werden. Entscheidungen, dies oder jenes zu tun, anderes aber nicht, müssen ohne hinreichende Kenntnis des Zukünftigen getroffen werden.⁵⁰ Das Ereignis der Infektion bezeichnet dann eine „Modalität der Beziehung [eines Ereignisses, MST zu anderen.“⁵¹ Die Beziehungen der Ereignisse zueinander wären genau die der organisierten Gesundheitsfürsorge respektive Krankenversicherung, deren dystopische Variante Juli Zehs Text ausformuliert.

Um den dystopischen Charakter von Gesundheitsvorsorge durch eine radikalisierte Sozialhygiene deutlich zu machen, schildert Juli Zehs Text die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Nachbarschaft als Klinik respektive Sanatorium. Der Text setzt die Veränderungen der Nachbarschaft mit Hilfe der Nebenfiguren in Szene, ein Verfahren, das dem Leser aus dem Realismus bekannt ist.⁵² Für den Leser ergibt sich so ein Panopticon des Sozialen.

In der dystopischen Variation, in der aus Nähe Überwachung und aus Solidarität Kontrolle wird, kann die Funktion der Nachbarschaftserzählungen, die sich um das

48 Mir scheint, dass der Bezug auf Ewald den Risikodiskurs, den der Roman unternimmt, wesentlich deutlicher macht als der Bezug auf Ulrich Becks Theorem der Risikogesellschaft. Vgl. hierzu noch einmal Geisenhanslüke: „Die verlorene Ehre der Mia Holl“, S. 227 und S. 229.

49 François Ewald: *Der Vorsorgestaat*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer, Herman Kocyba. Mit einem Essay von Ulrich Beck, Frankfurt/Main 1993, S. 445.

50 Vgl. auch die instruktive Darstellung von Lucian Hölscher: *Die Entdeckung der Zukunft*. Frankfurt/Main 1998.

51 Ewald: *Der Vorsorgestaat*, S. 17.

52 Vgl. zum Beispiel: Theodor Fontane: *Mathilde Möhring*. Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in fünfzehn Bänden, hier Bd. 14. München 1963. Die Parallelfigur scheint mir ‚die Runtschen‘ zu sein, die im Roman unter den Möhrings lebt. Sie fungiert nicht als Kontrolleurin, sondern als Personalisierung jenes Milieus, dem die Möhrings versuchen wollen zu entfliehen.

Haus und die Veränderungen in der Nachbarschaft kümmern, und von Max Weber als die beiden „komplementären Typen von Gemeinschaft und Gemeinschaftshandeln“⁵³ bezeichnet werden, als Beitrag zum Verständnis der sozialen Welt, die der Roman erzählt, herangezogen werden. Die, hierin auch in der Namensgebung der Figuren auf Fontane hindeutend, „Pollsche“ (CD, 20), eine Nachbarin Mias, ist nun in Gemeinschaft mit Lizzie und „der Driss“ (CD, 21) ein verlängerter Arm der Gesundheitspolizei. „Neulich“, flüstert die Pollsche, „war doch wieder Warnung“ (ebd.). Das Gespräch mit Lizzie dreht sich dann um einen Vorfall, der irrtümlicherweise für einen gesundheitspolitischen Vorfall gehalten worden ist, sich aber letztlich als Kinderspiel (vgl. CD, 21) herausgestellt hat. Die Sozialität der drei genannten ist vom Text eindeutig als gesundheitspolitische Beobachtungsmaschinerie markiert: „Lizzie stützt sich auf den Schlauch der Desinfektionsmaschine, die Pollsche lehnt am Kasten des Bakteriometers, und Driss hat beide Arme auf das Treppengeländer gelegt.“ (CD, 21)

Die Verwandlungen der Nachbarschaft werden deutlich in der Schilderung der sogenannten „Wächterhaus-Initiative“ (CD, 22). Dieser geht es um die „Desinfizierung aller öffentlich zugänglichen Bereiche“ (ebd.) und um „Maßnahmen der hygienischen Prophylaxe“ (ebd.). Die Initiative, so heißt es im Text, „feiert auf allen Ebenen die größten Erfolge. Der Fiskus spart Geld bei der Gesundheitsvorsorge, und die Menschen entwickeln Gemeinschaftssinn (ebd.).“ Diese „basisdemokratische Mitwirkung am öffentlichen Leben“ (ebd.) führt zu einer neuen Erfahrung von Gemeinschaft, in der das Vorsorgeprinzip mit dem Versicherungsprinzip zusammentrifft: „In Wächterhäusern beweisen die Leute, dass sie sehr wohl in der Lage sind, zum allgemeinen Nutzen zusammenzuarbeiten. Sie haben Freude daran. Man trifft sich, man diskutiert, man fällt Entscheidungen. Man hat, im wahrsten Sinne des Wortes, miteinander zu tun.“ (CD, 22f., Hervorhebung im Original)

Das ‚Wächterhaus‘ ist die dystopische Variante des Sanatoriums, das ja als „Phantasma des immunen Ortes“⁵⁴ eine sehr reichhaltige Tradition hat. Die Verwandlung der Nachbarschaft in ein „Kurmilieu“⁵⁵, die Zehs Text vornimmt, zeigt, dass unter den dystopischen Bedingungen der erzählten Welt die soziale Dimension von Krankheit an die Symbolisierung bestimmter Orte gebunden ist. Die Aufgabe der Symbolisierung ist es, die konstitutive Unterscheidung zwischen Sanatorium und Gesellschaft einzuschleifen. Sanatorien sind, Thomas Manns Lungenheilstalt in *Der Zauberberg*⁵⁶ wäre hier das kanonische Beispiel, programmatisch Orte außerhalb von Gesellschaft, die es ermöglichen, Gesellschaft zu beobachten.

Wenn das Prinzip, das dem Sanatorium zugrunde liegt, nun zum Prinzip der Nachbarschaft wird, dann verliert das Sanatorium seine Funktion, ein außergesellschaftlicher Ort zu sein, der Gesellschaft und ihre Mechanismen beobachtbar macht. In diesem Sinne beschreibt Juli Zeh ihren Roman als „Gegenwelt“⁵⁷ zu Thomas Manns Roman:

53 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Studienausgabe, hrsg. Johannes Winckelmann, Erster Halbband, Köln, Berlin 1964, S. 279-282, zitiert nach Patrick Eiden-Offe: „Nachbarschaft als Lebensform in Wilhelms Raabes ‚Chronik der Sperlingsgasse‘“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVJ)*s, 85, 2011, H.2, S. 233-264, hier S. 233.

54 Johannes Türk: *Die Immunität der Literatur*. Frankfurt/M. 2011, S. 150.

55 Türk: *Die Immunität der Literatur*, S. 150.

56 Vgl. die immunologische Lektüre dieses Textes ebd., S. 193-232.

57 Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 107.

„Hans Castorp lebt in einem Sanatorium, also einer Welt der Kranken; Mia Holl ist Teil des Methodenstaats, also einer Welt der Gesunden.“⁵⁸ Ihr Roman lässt sich gleichwohl als Kommentar zu Thomas Manns Thematisierung von Gesundheit und ihrer gesellschaftlichen Dimension lesen. Zehs Text übernimmt nicht nur Argumente von Naphta, von ihr als „rhetorische[r] Terrorist“⁵⁹ bezeichnet, sondern es gibt sogar Parallelstellen, die bis in die Formulierung hinein Motive und Diskurse aus Manns Roman übernehmen.⁶⁰ Das Potential, das in der Zeh'schen Inversion des Mann'schen Sanatoriumsdiskurses für dystopische Zwecke steckt, liegt in der erzählten „Unterwerfung des ganzen Lebens unter das Ziel einer Anstalt, die Vermischung aller sonst getrennten Lebensbereiche und der gemeinsame Vollzug aller Lebensverrichtungen“⁶¹. Genau die Symbolisierung dieser ‚Unterwerfung‘ unter das Prinzip der Methode ist die Funktion der Nachbarschaft in Juli Zehs Roman.

Aus dem bisher Angeführten geht noch nicht hervor, welche Vorstellung des sozialen Miteinanders aus dieser Thematisierung von Gesundheitspolitik hervorgeht. Um diesen Sachverhalt zu klären, muss, gleichsam als parallel laufende Disziplin der Medizin bzw. der Biomedizin zur Sozialhygiene, auf Immunologie und Epidemiologie eingegangen werden. Erst der Bezug auf diese beiden Disziplinen, die auf der Schwelle zwischen Biologie, Medizin und Gesellschaft angesiedelt sind, macht das Verständnis des Sozialen, das der Sozialhygiene zugrunde liegt, verständlich und damit auf den Roman anwendbar.

An einer Stelle des Romans bezeichnet Heinrich Kramer die Methode als „Immunsystem des Landes“ (CD, 201). Das Ziel staatlichen Handelns ist damit Immunität, sofern man Immunität als „Produkt eines [präparierten und trainierten, MST] Immunsystems“⁶² verstehen kann. Das „aktuell grassierende Virus [des Widerstands, MST]“ (ebd.) sei, so argumentiert Kramer weiter, „bereits identifiziert“ (ebd.) und „werde vernichtet.“ (ebd.). Die Immunologie, die dieser Argumentation Kramers zugrunde liegt, ist erzählerisch im Text die Entsprechung der Sozialhygiene. Es etabliert sich ein dichotomisches Erzählen von Gesundheit. Der Immunologie, so formuliert es Johannes Türk, ist es um „den Antagonismus zwischen dem Immunsystem und dem Erreger“⁶³ zu tun. Als solche ‚individualisiert‘ sie das Wechselverhältnis zwischen Umwelt und Individuum, wie sie die Sozialhygiene in den Blick genommen hat, und verlagert dieses Wechselverhältnis ganz in das Individuum selbst:

Der Vorgang, der zur Immunität führt, wird Immunisierung genannt. Die Immunisierung ist im betroffenen Organismus an die Tätigkeit eines besonderen Organs gebunden; man nennt es Immunorgan, Immunsystem oder auch Immunapparat. Das Immunorgan wird nur dann aktiv, wenn es durch geeignete Reize stimuliert wird. Deshalb bezeichnet man die Vorgänge, die sich dort nach der Stimulation des Immunsystems abspielen, zusammenfassend als Immunreaktion.⁶⁴

Medium dieser Individualisierung ist, wenn man so will, die Impfung: „Die Impfung bezieht sich auf einen Fall, der das kollektive Phänomen [der Fremdeinwirkungen auf

58 Ebd.

59 Ebd., S. 108.

60 Vgl. die Nennung der Parallelstellen ebd., S. 109.

61 Türk: *Die Immunität der Literatur*, S. 152.

62 Ebd., S. 161.

63 Johannes Türk: „Die ‚Zukunft‘ der Immunologie. Eine politische Form des 21. Jahrhunderts“. In: *Abwehr. Modelle – Strategien – Medien*. Hrsg. von Claus Pias, Bielefeld 2015, S. 11-16, hier S. 12.

64 Stefan H. E. Kaufmann: *Basiswissen Immunologie*. Heidelberg 2014, S. 2.

den Organismus, MST] individualisiert, sie arbeitet mit einem Kalkül, das es erlaubt, spezifische individuelle und kollektive Risiken zu definieren, diese Risiken sind differenziell.“⁶⁵

In der Nutzung von Immunologie offenbart sich das Politische des Romans. Er nutzt die Immunologie zur Beschreibung sozialer Verhältnisse.

Die andere Seite ist der Widerstand gegen dieses System, das, gleichsam leitmotivisch den Roman durchzieht: es ist das „Recht auf Krankheit“ (CD, 83-90), das heißt im Kontext des bisher Untersuchten das Recht auf Ansteckung.⁶⁶ Der Roman agiert diesen Sachverhalt in zwei unterschiedlichen Diskurssträngen aus. Da wäre zum einen das Institut der „Zentralen Partnerschaftsvermittlung“ (CD, 19, 31), die nur solche Personen zusammenführt, die immunologisch zueinander passen. Als Dystopie der Liebe sozialisiert sie das Individuelle und macht es somit administrierbar. Zum anderen durch das Recht auf Widerstand, das im Text als Recht auf Krankheit verhandelt wird.

Der Hinweis, dass dem Einzelnen quasi naturgesetzlich ein Recht auf Krankheit zukomme, ist natürlich eine sehr deutliche Anspielung auf Paul Lafargues Manifest *Recht auf Faulheit* von 1880. Das „Recht auf Faulheit“⁶⁷ wird als Weg zu den „natürlichen Instinkten“⁶⁸, die durch die Arbeitsgesellschaft verschüttet worden sind, empfohlen. In der Logik der Arbeitsgesellschaft, gegen die Lafargue anschreibt, ist das Recht auf Faulheit die Verweigerung, sich und die eigene Arbeitskraft als Ressource, die akkumuliert und optimiert werden kann, zu betrachten. Das ‚Recht auf Krankheit‘ wird analog dazu im Roman das Motiv des Widerstands und der Individualisierung eingesetzt. Für Zeh ist das „Recht auf Krankheit“ eine „rhetorische Figur“⁶⁹. Während die Methode das Recht auf Gesundheit als *Staatsprinzip* durchsetzt, ist das Recht auf Krankheit als *Individualisationsprinzip* metonymisch darauf bezogen. Gesundheit und Krankheit werden in eine Kontiguitätsbeziehung zueinander gebracht. Die Gleichzeitigkeit macht diese Beziehung zwischen Krankheit und Gesundheit als Metonymie moderner Sozial- und Selbstverhältnisse im strukturalen Sinne lesbar.

Im Roman heißt es, dass dieses Recht auf Krankheit dem „gesunden Menschenverstand aufs Radikalste widerspricht“ (CD, 83). Sie ist ein Widerspruch zur herrschenden Hegemonie. Die Bewegung (und die Denunziation Mia Holls als Mitglied dieser Bewegung) ist dann Gegenstand einer Talkshow, in der Heinrich Kramer gemeinsam mit dem Moderator Würmer spricht. Die Mitglieder dieser Bewegung werden als „Anti-Methodisten“ (CD, 84) bezeichnet, deren Grundlage „ein reaktionärer Freiheitsglaube“ (ebd.) sei. Der ‚Freiheitsglaube‘ wird insofern richtigerweise von Kramer als ‚reaktionär‘ eingestuft, weil der hier vorausgesetzte ein vormodern-liberaler ist,

65 Türk, „Die ‚Zukunft der Immunologie‘“, S. 14.

66 Geisenhanslüke hat aus diesem Grunde den Text Zeh auch als Auseinandersetzung mit der Frage gelesen, wie man den Widerstand gegen die politischen Mechanismen organisiert. Idealtypisch für Geisenhanslüke ist Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, der mit Juli Zehs Roman insofern zusammenkommt, als dass beide auch als ‚Bildungsroman‘ einer Terroristin gelesen werden könne. Vgl. Geisenhanslüke: „Die verlorene Ehre der Mia Holl“, S. 224f.

67 Paul Lafargue: *Das Recht auf Faulheit. Zurückweisung des ‚Rechts auf Arbeit‘ von 1848*. Aus dem Französischen von Ute Kruse-Ebeling. Stuttgart, 2. Aufl. 2018, S. 28.

68 Ebd.

69 Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 83.

jedenfalls kein moderner. Es geht darum, Freiheit von Immunität nicht als Eigentum zu betrachten, die dem Individuum zukommt, sondern als Prozess der Verwirklichung von Freiheit⁷⁰, die in einem Staat möglich ist.

II.

Das bisher Gesagte macht aber noch nicht klar, *in welcher Form* und *in welchem Rahmen* Zeh die Möglichkeit der Transformation einer Beziehung zum Sozialen erzählt. Bekanntlich ist der Roman Zehs aus einem Theaterstück hervorgegangen, das 2007 aus Anlass der Ruhrtriennale zur Aufführung gekommen ist. Im Konflikt zwischen dem oben geschilderten *gesellschaftlich-politischen Raum* der Methode und der sogenannten Natur etabliert der Text ein antagonistisches Narrativ, das kulturökologisch zu interpretieren ist. Der Text beginnt klassisch mit einem Blick auf eine *Landschaft* der Transformation und verortet somit die erzählte Welt in einer transformierten Gegenwart:

Rings um zusammengewachsene Städte bedeckt Wald die Hügelketten. Sendetürme zielen auf weiche Wolken, deren Bäuche schon lange nicht mehr grau sind vom schlechten Atem einer Zivilisation, die einst glaubte, ihre Anwesenheit auf diesem Planeten durch den Ausstoß gewaltiger Schmutzmengen beweisen zu müssen. Hier und da schaut das große Auge eines Sees, bewimpert von Schilfbewuchs, in den Himmel – stillgelegte Kies- und Kohlegruben, vor Jahrzehnten geflutet. Unweit der Seen beherbergen stillgelegte Fabriken Kulturzentren; ein Stück stillgelegter Autobahn gehört gemeinsam mit den Glockentürmen einiger stillgelegter Kirchen zu einem malerisch, wenn auch selten besuchten Freilichtmuseum. (CD, 11)

Gleichzeitig finden sich hier die ersten Anzeichen einer postindustriellen Ästhetik der Landschaft respektive der Natur, die im weiteren Verlauf des Romans wichtig werden wird. Die hier geschilderte Landschaft erscheint als Ausdruck jener „kulturellen und gesellschaftlichen Muster, die den Blick in die Landschaft präformieren“⁷¹. Es ist der Blick aus der Gegenwart der Transformationsgesellschaft in ihre eigene Zukunft.

Die Landschaft, heißt es bei Joachim Ritter, „gehört [...] zur Entzweigungsstruktur der modernen Gesellschaft.“⁷² In dieser ‚Entzweigungsstruktur‘, die konstitutiv zwischen Gesellschaft und Natur, zwischen Kultur und Natur unterscheidet, ist die Landschaft „Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“⁷³. Für die Moderne, ja für die postmoderne Transformationsgesellschaft ist somit der Gang in die Landschaft und der Aufenthalt in ihr konstitutiv für die Möglichkeit, sich selbst als authentisch zu erfahren. Das Erzählen ist Ausdruck jenes, wie Georg Simmel es formuliert, „eigentümlichen geistigen Proze[sses], der aus alledem [den Wahrnehmungen von Natur, MST] erst die Landschaft erzeugt.“⁷⁴

70 Vgl. hierzu Robert Pippin: *Die Verwirklichung der Freiheit. Der Idealismus als Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 1995, Kap. 4; Christoph Menke: „Hegels Theorie der Befreiung. Gesetz, Freiheit, Geschichte, Gesellschaft“. In: *Freiheit*. Hrsg. von Axel Honneth und Gunndar Hindrichs. Frankfurt/M 2013, S. 301-320.

71 Carina Jung: „Landschaft in der Literatur“. In: *Handbuch Landschaft*. Hrsg. von Olaf Kühne et al. Berlin 2019, S. 613-621, hier S. 614.

72 Joachim Ritter: „Landschaft. Zur Funktion des ästhetischen in der modernen Gesellschaft“. In: Joachim Ritter: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt/M. 1980. S. 141-190, hier S. 161.

73 Ebd., S. 150.

74 Georg Simmel: „Philosophie der Landschaft“. In: Georg Simmel: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer. Frankfurt/M. 2008, S. 42-53, hier S. 42.

Die von Simmel am Beispiel der Landschaftsmalerei ausgeführten Überlegungen lassen sich durchaus auf das Erzählen übertragen. Sein Argument, dass der Künstler „aus der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt ein Stück herausgrenzt“⁷⁵ und die ‚Herausgrenzung‘ als „Einheit faßt und formt“⁷⁶, ist die ‚Aufgabe‘ eines dichotomischen Erzählens, das gleichsam erzählökologisch Natur und Gesellschaft in eine Beziehung setzt. Die Regularien der durch die ‚Methode‘ regierten Gesellschaft erscheinen als Umwelt der Natur, als das Andere von Natur: „‚Natur‘ und ‚Umwelt‘ sind kulturell bedingte Konstrukte, an deren Konstituierung ‚schöne‘ Literatur in der Vergangenheit wesentlichen Anteil gehabt hat und die sie heute noch beeinflussen kann.“⁷⁷ Für Zapf besteht einer der wesentlichen Leistungen der Thematisierung dieses Verhältnisses darin, ethische Aspekte und Probleme dieses Verhältnisses dem Leser zu präsentieren.⁷⁸

Für den Roman *Corpus Delicti* ist diese Konstellation konstitutiv. Juli Zehs Text wird dadurch nicht zum Umweltroman.⁷⁹ Erzähltheoretisch lässt sich der Gegensatz zwischen Natur und Gesellschaft mit Zapf als „Strukturprinzip“⁸⁰ des gesamten Textes beschreiben.

Bekanntlich ist der Aufenthalt in der Landschaft ein konstitutives Element in der Beziehung zwischen Mia Holl und ihrem Bruder Moritz. Im „Rückblick“ (CD, 90), also im Modus der Erinnerung, geht es um das Überschreiten einer Grenze zwischen Natur und Gesellschaft. „Am Ende des Weges“, heißt es im Text, steht ein „Warnschild“ (ebd.), das den Gang in die Natur als Verstoß gegen „Paragraph 18 Desinfektionsordnung“ (ebd.) und damit als „Ordnungswidrigkeit zweiten Grades“ (ebd.) bestraft. Für Moritz Holl ist der Gang in die Waldlandschaft, ein Gang in „das, was er Freiheit nannte, nämlich in den unhygienischen Wald“ (ebd.).

Moritz Holl erweist sich bei genauer Lektüre als literaturhistorisch polymorphe Person. Sie ist aus verschiedenen Figuren der Literaturgeschichte und der in ihnen repräsentierten Natur beziehungsweise des Gangs in sie zusammengesetzt. Juli Zeh selbst weist auf Hermanns Hesses 1930 erschienene Erzählung *Narziß und Goldmund* hin.⁸¹ Zeh charakterisiert Goldmund als „getrieben von immer neuen Reizen“⁸². Diesen Hinweis aufnehmend, erweist sich der Text *Narziß und Goldmund* vor allem hinsichtlich der Figurenkonstellation konstitutiv. Goldmund fungiert für Narziß im Text als „Gegenpol“⁸³. Sowohl Narziß als auch Goldmunds Entwicklung führt, wie bei Mia und Fritz Holl, zunächst auseinander, dann aber doch wieder zusammen. Mia wandelt sich von einer überzeugten Vertreterin der Methode zu einer Staatsfeindin aus Sicht der Methode, Moritz von einem Profiteur des Systems, da er die Überwindung

75 Ebd., S. 45.

76 Ebd.

77 Axel Goodbody: „Literatur und Ökologie. Zur Einführung“. In: *Literatur und Ökologie*. Hrsg. von Axel Goodbody: *Literatur und Ökologie*. Amsterdam 1998, S. 11–40, hier S. 25.

78 Vgl. Hubert Zapf: „Literary Ecology and the Ethics of Texts“. In: *New Literary History*, 39, H. 4, S. 847–868.

79 Vgl. mit Bezug auf Romane und Erzählungen des 19. Jahrhunderts (Raabe, Dickens, Sinclair): Agnes Limmer: *Umwelt im Roman. Ökologisches Bewusstsein und Literatur im Zeitalter der Industrialisierung*. Göttingen 2019.

80 Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 47.

81 Vgl. Zeh: *Fragen zu Corpus Delicti*, S. 76.

82 Ebd.

83 Hermann Hesse: *Narziß und Goldmund*. In: Hermann Hesse: *Gesammelte Schriften*. Sieben Bände. Frankfurt/M. 1978, Bd. 5, S. 7–323, hier S. 24.

seiner Leukämie-Erkrankung der genetischen Erfassung der Bevölkerung verdankt, zu einem Renegaten und Selbstmörder.

Literaturhistorisch codiert ist der Gang Moritz Holls in die Natur sicherlich auch durch die *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* von Jean-Jacques Rousseau. Es geht in der Übernahme dieses Rousseau'schen Settings um die Frage, in welchen Räumen überhaupt Identität möglich ist. Rousseaus Projekt, das mit Hannah Arendt als „Rebellion des Herzens gegen die eigene gesellschaftliche Existenz“⁸⁴ bezeichnet werden kann, ist für Moritz Holl konstitutiv. Das, was Gesellschaft verweigert, findet sich in der Natur. „[I]ch bin in meiner Einsamkeit tausendmal glücklicher, als ich es unter ihnen [den Menschen, MST] sein könnte. Sie haben allen Reiz des geselligen Lebens aus meinem Herzen getilgt.“⁸⁵ Nur in der Einsamkeit des Gangs in die Natur, der in Zehs Welt das Verbotene darstellt, kann im Anschluss an Rousseau das gezeigt werden, „was die Natur aus mir machen wollte.“⁸⁶ Die insgesamt neun Spaziergänge, die das erzählende Ich unternimmt, sind der Versuch, das „wahre Selbst“⁸⁷, das unter im Bezugsrahmen gesellschaftlicher Regeln und Normen nicht zum Vorschein kommen kann, transparent werden zu lassen.

In gewisser Hinsicht erweist sich Moritz Holl im literaturhistorischen Referenzsystem, das der Roman aufmacht, als Wiedergänger Thoreaus. Thoreau lässt seine berühmte Schrift *Vom Wandern* aus dem Jahre 1851 wie folgt beginnen: „Ich will meine Stimme erheben für die Natur, für absolute Freiheit und Wildheit, im Gegensatz zur zivilisatorisch eingehegten Freiheit und Kultur; dabei betrachte ich den Menschen als Bewohner, ja als festen Bestandteil der Natur, nicht als Glied der Gesellschaft.“⁸⁸

Zugrunde liegt diesem Gang in die Natur, das zeigt die ökokritische Forschung der letzten Jahre, ein bestimmtes Verhältnis des Menschen zur Natur. Die Kultur ist das, was die Natur nicht ist. Rolf Peter Sieferle hat diese Differenz wie folgt auf den Punkt gebracht:

In all diesen [den Oppositionspaaren, MST] Verwendungen steht Natur für das Elementare, Selbstständige, Spontane, Gewachsene, Nichtverfügbare, Nichtproduzierte, während sich auf der Gegenseite des Künstliche, Technische, durch Verabredungen und Vereinbarungen Geordnete, das Gemachte und Erzwungene, das Gestaltete und Erzwungene befindet. Natur ist damit der totale Gegensatz von Kultur, und der Begriff gewinnt eine konkrete Bedeutung nur dann, wenn implizit dieser Gegensatz mitgedacht wird.⁸⁹

Für den Umgang mit Literatur hat dieser Gegensatz, von dem Sieferle spricht, weitreichende Implikationen. In der „symbolischen Inszenierung konkreter, d.h. mit

84 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 2002, S. 49.

85 Jean-Jacques Rousseau: *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*. In: Jean-Jacques Rousseau: *Schriften*. Hrsg. von Henning Ritter. Zwei Bände. Band 2, S. 637-761, hier S. 642.

86 Ebd., S. 648.

87 Fukuyama: *Identität*, S. 50.

88 Henry David Thoreau: *Vom Wandern*. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Ulrich Bossier. 2. Auflage, Stuttgart 2017, S. 7.

89 Rolf Peter Sieferle: *Rückblick auf die Natur. Eine Geschichte des Menschen und seiner Umwelt*. München 1997, S. 18. Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass der Autor Sieferle derzeit nicht unumstritten ist. Dem späteren Rolf Peter Sieferle ist anlässlich seines Buches *Finis Germania* (Berlin 2019, zuerst 2017) zu Recht die Nähe zu den Protagonisten der Neuen Rechten vorgeworfen worden. *Finis Germania* kombiniert antimodernes Denken mit Antisemitismus und Geschichtsrevisionismus. Vgl. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-151666501.html>, Zugriff 02.04.2020. Vgl. auch Markus Steinmayr: "Fradays for Yesterday. Ein Kommentar zur politischen Ökologie". Erscheint in: *Merkur*, 74, H.855, August 2020.

Naturprozessen rückgekoppelter, persönlich erlebbarer und kommunikativ situierter Selbst- und Weltbezüge⁹⁰ erscheint die „kulturelle Ausgleichsfunktion der Literatur“⁹¹ als intratextuelles Prinzip in Zehs Text.

Die Nutzung der Literatur- und der Umweltgeschichte in Zehs Text lässt sich also auf einfache Weise beschreiben. Im Text geht bei der Verschränkung von Literatur- mit Umweltgeschichte um die Verschränkung von Utopien der Natur und Dystopien der Gesellschaft. Der Zielpunkt dieser Verschränkung liegt darin, dass *Corpus Delicti* ein „Archiv von teils gegendiskursivem Wissen über das Mensch-Natur-Verhältnis“⁹² darstellt, das in dieser ‚Gegendiskursivität‘ gerade aber narratologisches Potential erzeugt. Wenn die „ökologisch orientierte Lit.- und Kulturkritik Konzepte und Repräsentationen der Natur, wie sie sich in verschiedenen historischen Momenten in bestimmten Kulturgemeinschaften entwickelt haben“⁹³, in den Mittelpunkt rückt und die „Wertvorstellungen und kulturellen Funktionen der Natur“⁹⁴ innerhalb von Texten fokussiert, dann geht diese Argumentation von zahlreichen Voraussetzungen aus, die nur scheinbar selbstverständlich sind. Sie sind vor allem politisch-gesellschaftlicher Natur, die, sofern sie thematisiert werden im Text, immer auf den politisch-gesellschaftlichen Raum verweisen. „Natur“, heißt es unter anderem deswegen bei Georg Lukács, „ist eine gesellschaftliche Kategorie.“⁹⁵ Natur und Gesellschaft sind wechselseitig aufeinander bezogen, und die Bilder von Natur prägen die Bilder, in denen eine Gesellschaft Vorstellungen ihrer selbst entwirft. Bilder der Natur sind also eminent politisch. Dass die Voraussetzungen von Natur nicht natürlich sind, sondern politisch-gesellschaftlich, zeigt deutlich die erzählerische Funktion der Naturbeschreibungen und des Naturaufenthalts in Juli Zehs Text.

Moritz und Mia Holl lassen sich im Text an einem See nieder, einem durch Thoreaus *Walden* hoch aufgeladenem symbolischen Ort der Naturerfahrung. Für Thoreau ist der Blick auf den See und die ihn umgebende Landschaft „Weideland genug für meine Phantasie.“⁹⁶ Für Moritz Holl in der Erinnerung seiner Schwester Mia ist das Ufer des Sees die Möglichkeit, im „vermutlich hochinfektiöse[n] Wasser“ (CD, 91) die Füße baumeln zu lassen. Beide, sowohl der Erzähler Thoreaus als auch Moritz Holl, kommen zusammen in ihrem Glauben an das existenzielle Versprechen von Naturerfahrung. Darüber hinaus ist die Natur ein Ort des Widerstandes gegen die Regierung bzw. den Staat. Nur in der Natur, in einem Jenseits des Staates, so lässt sich hier erneut Thoreau anführen, ist die Erfahrung einer Nicht-Regierung möglich.⁹⁷ Diese Nicht-Erfahrung von Regierung ist als Prozess der Befreiung beschreibbar.

90 Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 32f.

91 Ebd., S. 33.

92 Urte Stobbe: „Literatur und Umweltgeschichte/Environmental Studies“. In: Dürbeck/Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism*, S. 148-160, hier S.150.

93 Ursula K. Heise: „Ecocriticism/Ökokritik“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2013, S. 155-157, hier S. 156.

94 Ebd.

95 Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied 1970, S. 372.

96 Henry David Thoreau: *Walden oder Leben in den Wäldern*. Aus dem Englischen von Wilhelm Nobbe. Neudruck der Ausgabe Jena 1922. 4. Auflage Hamburg 2018, S. 138.

97 Vgl. dazu den klassischen Essay: Henry David Thoreau: „Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat“. In: Henry David Thoreau: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat und andere Essays*. Übersetzt, Nachwort und Anmerkungen von Walter E. Richartz. Zürich 1973, S. 7-37.

Für Moritz Holl ist der Raum der Natur in diesem Sinn erlebte Nicht-Regierung, Möglichkeit von Subjektivität in einem Jenseits der Gesellschaft. Topologischen Sinn erhält der Aufenthalt in der Natur durch den die Passage stets durchziehenden Bezug zur gesellschaftlichen Ordnung, die hier scheinbar nicht gilt oder gelten soll. Die sich so etablierende Beziehungslehre zwischen Moritz Holl und der Natur ist eine, die den Raum der Natur als hochfiktionalisierten Raum darstellt, in den sich die Subjektivität zurückzieht. Das Erzählen Juli Zehs überschreitet die Grenze zwischen Natur und Gesellschaft, indem es einerseits diesen Raum der Natur als Raum der Erinnerung an eine Beziehung zwischen Moritz und Mia Holl schildert, und andererseits die Literaturgeschichte nutzt, um diesen Raum zu symbolisieren.

III.

Juli Zehs Text präsentiert etwas holzschnittartig das Verhältnis von Natur und Gesellschaft. Sie nutzt hierzu den medizinischen Diskurs, den sie als Medium der Totalitarismuskritik einsetzt. Die so sich etablierende Differenz zwischen der scheinbar rein totalitär verfahrenen Gesundheitspolitik, die die ‚Natur‘ des Menschen verleugnet, und der Erfahrung von Natur, die die ‚Natur‘ des Menschen zum Ausdruck bringt, macht den dramatischen Konflikt dieses Textes aus. Er firmiert als Beitrag zur politischen Ökologie der Gegenwart.

Zehs Text ist möglicherweise Ausdrucks eines gesteigerten gesellschaftlichen Interesses, aus der Beobachtung von Natur für gesellschaftliche Prozesse (und ihrer Kritik) zu lernen. Unser modernes Verständnis von Ökologie⁹⁸ steht hier ziemlich am Ende einer langen Beziehung- und Faszinationsgeschichte.⁹⁹ Genauso ist die Frage, was man aus der Beobachtung von natürlichen Prozessen bzw. der Entdeckung gewisser ‚Naturgesetze‘ für die Planung des Sozialen lernen kann, seit Beginn der literarischen Moderne virulent. Insbesondere gilt hier der Naturalismus als Integral zwischen Naturwissenschaft und literarischer Imagination, vor allem durch Übertragung darwinistischer Erzählmuster auf die Literatur.¹⁰⁰

Die Ordnung der Natur ist demgegenüber lange durch die Schöpfung garantiert gewesen. Mit dem Niedergang des Schöpfungsnarrativs ist aber die Sehnsucht nach Ordnung nicht verschwunden. Ordnung in der Natur, ihre Hierarchie und die Position des Menschen in ihr sind dann eine lange Zeit durch eine *oeconomia naturae* herstellbar gewesen. Die Ordnung in der Natur entsteht spontan und weniger geregelt, sie ist

98 ‚Ökologie‘ definiert die Biologie wie folgt: „Ausgehend von dem griechischen Wort oikos (= Haus) verstehen wir unter Ökologie alle Interaktionen zwischen Organismen (Individuen, Populationen, Lebensgemeinschaften) und mit ihrer abiotischen und biotischen Umwelt im Hinblick auf Energie-, Stoff- und Informationsfluss.“ Wolfgang Nentwig/Sven Bacher/Roland Brandl: *Ökologie kompakt*. Heidelberg, 4. korrigierte Auflage 2017, S. XIV, zitiert nach: Evi Zemanek: „Ökologische Genres und Schreibmodi“. In: *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik-Wissenspoetik*. Hrsg. von Evi Zemanek. Göttingen 2018, S. 9-57, hier S. 10.

99 Vgl. Frank N. Egerton "Changing concepts of the Balance of Nature". In: *The Quarterly Review of Biology*, 48, H. 2, S. 322-350.

100 Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne. 1880-1900*. Berlin, New York 2009; ders.: Im „Allsein der Texte. Zur darwinistisch-monistischen Genese der literarischen Moderne um 1900“. In: *Scientia poetica* 9, 2005, S. 263-291; ders.: *Naturalismus*. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart, Weimar 2011.

aber da, wenn auch im Modus der Emergenz.¹⁰¹ Mit dem Fortschrittsimperativ, der ja eine Orientierung auf Zukunft in den Diskurs injiziert, und der langen Diskussion um die Konsequenzen der Lamarck'schen und der Darwin'schen Evolutionstheorie für die Theorie und Soziologie der sich modernisierenden Gesellschaft, wird die Frage nach dem Transfer des Wissens von der Natur auf soziale Zusammenhänge virulent. Durch das steigende Interesse an ‚Wechselwirkungen‘ zwischen System und Umwelt, denen je ein spezifisches Interesse an Komplexität eigen ist, wird nochmals der Versuch ersichtlich, aus der Beobachtung von Natur für gesellschaftliche Prozesse zu lernen.

Was aber heißt dies für unsere Gegenwart? Zweifelsohne gehört „Natur“ derzeit zu den großen, identitätsstiftenden Narrativen und Bildern, in denen wir unsere Gegenwart und ihre Zukunft verhandeln. Mit dem Narrativ der Natur hat sich ein Wandlungsnarrativ etabliert, das einerseits Veränderungen als Erschütterungen eines Natur-Mensch-Verhältnisses erzählt. Andererseits partizipiert das gegenwärtige Naturnarrativ in erheblicher Weise am Krisennarrativ der Moderne. Im Zentrum dieses Krisennarrativs steht die Auffassung, dass der Fortschritt nicht unbedingt nur Verbesserung, sondern auch Krisen hervorbringt, die ursprüngliche Lebens- und Naturverhältnisse erschüttern oder scheinbar überflüssig machen. Juli Zehs moderne Dorfgeschichte *Unter Leuten*¹⁰² wäre hier ein gelungenes Beispiel. Der Roman erzählt von den Veränderungen im Naturverhältnis der Einwohner im Medium der Diskussion um die Windkraft, die einerseits die Energie der Natur nutzt, sie aber gleichzeitig als Rückzugsraum zum Verschwinden bringt. Narrative der Natur sind, so gesehen, Narrative des Wandels.

Im politischen Denken kommen Natur und Gesellschaft im Bild des Organischen¹⁰³ zusammen. Als Beginn der Übertragungsleistung von Natur auf gesellschaftlich-politische Prozesse lässt sich die Politische Romantik bestimmen. Im Bezug auf das Organische kommen Natur und Staat zusammen. Im Anschluss an Joseph Vogls Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Ökonomie und Gouvernementalität¹⁰⁴ kann man seit Beginn der Politischen Romantik ein Zusammenkommen von Ökologie und Politik beobachten, das offensichtlich nicht ohne den Bezug auf Natur auskommt. Die Übertragungsleistung ist also immer durch sprachliche Bilder konstruiert. Vergleiche, Metaphern und Metonymien ermöglichen so den Übertritt von einem zum anderen, also von der Natur zur Kultur.¹⁰⁵ Insbesondere sind es die Überlegungen Adam Müllers, die hier einschlägig sind. In seiner berühmten Vorlesung *Elemente der Staatskunst*, die Müller 1808 und 1809 gehalten hat, heißt es:

[D]er Staat ist nicht eine bloße Manufaktur, Meierei, Assekuranzanstalt oder merkantilistische Sozietät: Er ist die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Bedürfnisse, des gesamten physischen

101 Es lassen sich hier interessante Parallelen von Ökonomie der Natur und ökonomischen Theorien der Zeit feststellen, Vgl. Rolf Peter Sieferle: *Die Krise der menschlichen Natur. Zur Geschichte eines Konzepts.* Frankfurt/M. 1989, S. 26-33; zu den ökonomischen Ordnungsvorstellungen im Anschluss an Smith u.a. vgl.: Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals.* Berlin 2009.

102 Juli Zeh: *Unter Leuten.* München 2016.

103 Vgl. Ethel Matala de Mazza: *Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik.* Freiburg/Brsq. 1999.

104 Joseph Vogl: *Der Souveränitätseffekt.* Berlin 2015, S. 29-69.

105 Vgl. Albrecht Koschorke: „Die Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und ihre disziplinären Folgen“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVj), 81, H. 1, S. 9-25.

106 Adam Müller: *Die Elemente der Staatskunst. Sechsendreißig Vorlesungen.* Ungekürzte Ausgabe. Neuausgabe der Originalausgabe 1808-1809. Berlin 1936, S. 27.

und geistigen Reichtums, des gesamten inneren und äußeren Lebens einer Nation, zu einem großen energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen.¹⁰⁶

Dieses Zitat ist oft verwandt worden, nicht immer zu seinem Besten. Oft übersehen wird, dass der Staat nicht etwa etwas Künstliches sei, sondern sich aus einem bestimmten Verständnis des Menschen und seiner Beziehung zur Natur ableitet.

Diese Frage arbeitet Müller in der dritten Vorlesung ab. Dort heißt: „Die Erde wehrt sich unaufhörlich gegen diese [Angriffe auf die Natur durch Recht, Eigentum und Politik, MST] Angriffe ihrer Kinder.“¹⁰⁷ Er schreibt sogar, dass es einen „Krie[g] des Menschen mit der Erde“¹⁰⁸ gebe, der sich in der Erfindung einer nicht naturgemäßen, sondern künstlichen „Teilung der Arbeit“¹⁰⁹ repräsentiere. Die Vermarktlichung des Gemeinwesens führt zum Verlust von Vielfalt:

Erst müßt ihr die Erde mit ihren unendlichen Klimaten und eigenthümlichen Lokalitäten in eine große gleichförmige Fläche ausgewalzt haben, erst muß alle Vorliebe der Menschen für das Nähere und Angewöhnte und für das Besondere, Erworbene ausgerottet sein, ehe diese unbedingte Gewerbefreiheit, also ehe dieses absolut freie Privatvermögen der Einzelnen möglich wäre.¹¹⁰

Das Staatswesen darf nicht Ausdruck des ‚Krieges‘ des Menschen gegen die Natur sein, es muss sich gleichsam organisch einfügen in den Kreislauf der Natur. Es ist nicht nur Ausdruck des romantischen Widerstands gegen die Modernisierung von Staat, Recht und Ökonomie. Es ist Ausdruck eines gleichsam ‚ökologischen‘ Verständnisses von Staatlichkeit, das die Frage nach der Organisation von Macht anders stellt. Der Bezug auf die Natur ist also eminent politisch.

In einem gewissen Sinne ist es also die Nutzung der Natur für nicht-natürliche Zusammenhänge, die für eine erweiterte Kulturökologie der Literatur im Anschluss an Zapf noch zu entdecken ist. Es geht um den Grenzverkehr zwischen Natur und Kultur, zwischen Staat und Gesellschaft, der insbesondere für ein literarisch vermitteltes Verständnis der Gegenwart bedeutsam sein könnte. Dies soll abschließend anhand einer exemplarischen Lektüre ausgewählter Texte demonstriert werden.

Franzens Essay *Wann hören wir auf, uns etwas vorzumachen? Gestehen wir uns ein, dass wir die Klimakatastrophe nicht verhindern können*, der 2019 erstmals im „New Yorker“ erschienen ist, nutzt beispielsweise das Narrativ der sinkenden Artenvielfalt, um es gegenüber der Fokussierung auf Klimawandel, CO₂-Ausstoß und damit Erderwärmung zu profilieren. Für Franzen ist die Fokussierung auf den Klimawandel nicht die richtige Priorität. „Was von der Natur“, schreibt er im Vorwort,

noch überdauert hatte, befand sich in größerer Bedrängnis denn je, weil alle Nationen auf Kosten der Natur das Wirtschaftswachstum vorantrieben, und als Vogelfreund frustrierte es mich, dass die öffentliche Diskussion über Umweltfragen nach wie vor so stark vom Klimawandel dominiert war. Da dieser Diskurs mir zunehmend fruchtlos vorkam, fand ich, dass wir der Natur mehr Aufmerksamkeit schenken sollten, für die ja noch immer sinnvolle und effektive Maßnahmen ergreifen ließen.¹¹¹

107 Ebd., S. 37.

108 Ebd., S. 39.

109 Ebd.

110 Adam Müller: „Von der Gewerbefreiheit“. In: Adam Müller: *Ausgewählte Abhandlungen*. Hrsg. von Jakob Baxa. Jena 1921, S. 34-39, hier S. 34.

111 Jonathan Franzen: *Wann hören wir auf, uns etwas vorzumachen? Gestehen wir uns ein, dass wir die Klimakatastrophe nicht verhindern können. Ein Essay*. Aus dem Englischen von Bettina Abarbanell. Mit einem Interview von Wieland Freund. Hamburg 2020, S. 12f. Hinfort wird Franzens Essay nach dieser Ausgabe mit der Sigle F+Seitenzahl zitiert.

Die Argumentation ist interessant. Franzen schlägt vor, sich angesichts der herrschenden Lage nicht auf das Mögliche, sondern auf das Machbare zu konzentrieren. Allein für die ‚Natur‘ ließen sich noch Maßnahmen bestimmen. Das Interessante an den Überlegungen Franzens ist das Auftreten zweier konkurrierender Narrative, die die Optionen im Umgang mit der gegenwärtigen Diskussion strukturieren; einmal die Fokussierung auf den Klimawandel oder auf die ‚Natur‘ die für ihn eine Metonymie der Artenvielfalt ist. Vielleicht ist es die Konkurrenz, in der Sprache des Dramas der Konflikt, an dem wir scheitern werden. Der Klimadiskurs ist somit, um ein Wort Theodor Storms zur Novelle zu übernehmen, „kleine Schwester des Dramas.“¹¹²

Für Franzen ist die „Klimaapokalypse“ (F, 10) unausweichbar. Ihr kann man nicht entgehen. Zu Beginn seines Vorworts inszeniert Franzen eine Form der Zeitgenossenschaft, die wiederum von der Thematisierung des Wetters in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* offensichtlich profitiert hat. Der Beginn des Musil'schen Romans lautet wie folgt:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.¹¹³

Die meteorologischen Begriffe „Isotherme“ und „Isothere“ dienen als Modell für die Herstellung von Zusammenhängen im Roman. Sie sind Muster der Wahrnehmung natürlicher Phänomene. Die Versatzstücke aus verschiedenen Wissensordnungen und Beschreibungssprachen (Meteorologie, Geographie, Astronomie und Statistik) fungieren als Medien der Durchdringung und Relativierung des im Roman Erzählten. Ähnlich beginnt Franzens Essay:

Am 3. Juni 2019, fünf Monate nach dem Ende des trockensten Jahres, das Berlin seit Beginn der Wetteraufzeichnungen erlebt hat, und fünf Monate bevor die Vereinigten Staaten ihren Ausstieg aus dem Pariser Klimaschutzabkommen einleiteten, fuhr ich mit meinem Freund Andreas Meißner, Geschäftsführer der Stiftung Naturlandschaften Brandenburg, von Berlin nach Jüterborg. (F, 7)

In Anlehnung an das Musil'sche Verfahren, das ja mit der allgemeinen Wetterlage beginnt, um dann mit der Datumsangabe zu enden, fängt Franzens mit dem an, was der Fall ist: Zunächst einmal das Datum, das ein rein zufälliges zu sein scheint, aber doch als besonders geschildert, weil es durch die Wetteraufzeichnungen des Jahres 2018 profiliert ist, dann fährt er mit einer politischen Entscheidung der Trump-Administration fort, deren Auspizien Thema des Textes sind: nämlich sinkende Artenvielfalt und die Diskussion um den Klimawandel. Allerdings geschieht nicht, wie bei Musil, ein Autounfall¹¹⁴, sondern ein Feuerwehreinsatz, der aber ähnliche Ereignisqualitäten verfügt wie der Unfall im *Mann ohne Eigenschaften*: „Als wir auf einem sandigen

¹¹² Theodor Storm: „Eine zurückgezogene Vorrede“ (1881) In: Theodor Storm: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Ernst Dieter Laage und Dieter Lohmeier. München 1988, Bd. 4, S. 408.

¹¹³ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 9.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 10.

Weg in das Naturgeschutzgebiet hineinführen, sahen wir aus dem Nadelwald vor uns eine finstere Rauchsäule aufsteigen (F, 8). Der Waldbrand ist das Menetekel. Er fungiert aber nicht als Menetekel für eine besondere, sondern eine normale Lage, in der man jederzeit mit außergewöhnlichen Ereignissen rechnen muss. Die Ausnahme des Waldbrandes ist unter den Bedingungen der Klimakrise normal geworden. Die Geschichte dieses Ereignistypus unter den Klimakrisenbedingungen der Gegenwart lässt sich nicht mehr als, um einen von Franzen hochgeschätzten Autor zu zitieren, „sich ereignete unerhörte Begebenheit“¹¹⁵ erzählen, da die „Klima-Apokalypse“ (F, 10) immer schon da gewesen sein wird.

Die Auswirkungen des Waldbrandes beschreibt Franzen ganz im Sinne einer Poetik der Tragödie, deren rhetorische Mittel Ursula K. Heinze für den narrativen Umgang¹¹⁶ als prägend identifiziert hat. Ähnlich argumentiert auch Franzen, allerdings ohne die Tragödie als Form zu nennen. Im Wald gehen „die Bäume explosionsartig“ (F, 8) in Flammen auf, die „grünen Zweige“ (ebd.) sind urplötzlich „orange“ (ebd.). „Unmittelbar“, so steigert Franzens noch den Eindruck der Tragödie, die auf den dramatischen Konflikt zusteuert, „bevor das Feuer die Schneise erreichte, kam eine Heidelerche aus dem Wald geflattert und flog im Bogen auf die Lichtung, *höchstwahrscheinlich* gab sie ihr Nest auf“ (ebd., Hervorhebung von mir).

Dass ein Vogel ‚höchstwahrscheinlich‘ und gerade nicht ‚möglicherweise‘ sein Nest verlassen muss, gerinnt bei Franzen zum Bild der Katastrophe, die momentan andauert. Ganz im Sinne der antiken Tragödie wird die herannahende, sich immer deutlicher abzeichnende Katastrophe, in der sich die Gegenwart befindet, geschildert. Sie lässt sich trotz großer Anstrengungen der Klimaschützer nicht mehr abwenden. Das Klima und seine Veränderung ist unser Schicksal.

„Unlösbare Probleme“ führt Franzen zum Ende des Interviews mit Wieland Freund aus, „sind die grundlegende *Conditio humana*“ (F, 60). So weit, so klischeehaft. Die Prognose aber, die Franzen macht, ist interessant: „Weshalb ich einen Boom der Literatur vorhersage (ebd.).“ Nun hat die ökokritische Forschung längst herausgearbeitet, dass dieser Boom spätestens seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts stetig anhält.¹¹⁷

In Storms früherer Novelle wandelt sich das Gut Immensee beispielsweise in eine „Spritfabrik“¹¹⁸, der Teich, auf dem Wasserlilien schwimmen, kann nicht mehr derselbe sein, da sein Geruch nunmehr von der ‚Spritfabrik‘ bestimmt wird. Es sind Narrative des Wandels von Umwelt und Natur, die im Realismus zu beobachten sind, und die für die Gegenwart bedeutsam sind.

Wilhelm Raabe hat mit *Pfisters Mühle*¹¹⁹ eine Novelle der Umweltzerstörung und -verschmutzung vorgelegt, die den Wandel erstmals, wenn man so sagen darf, nicht als

115 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Mit einer Einführung von Ernst Beutler, München 1999, S. 225.

116 Heinze: *Nach der Natur*, S. 11.

117 Vgl. z.B. Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, insbesondere S. 119-127.

118 Theodor Storm: *Immensee*. In: Theodor Storm: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Ernst Dieter Laage und Dieter Lohmeier. München 1988, Bd. 1, S. 295-332, hier S. 316.

119 Wilhelm Raabe, *Pfisters Mühle*. *Ein Sommerferienheft* (1883/1885). In: Wilhelm Raabe: *Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schrader, zehn Bände, hier Bd.4.

Fortschritt, sondern als nahende Katastrophe erzählt. Raabe erzählt die Geschichte der Vergiftung eines Flusses durch eine Zuckerfabrik, deren ökonomische Expansion unausweichlich unter den kapitalistischen Bedingungen der Gründerzeit ist. Die Entwicklung kann man nicht aufhalten, so die Botschaft Raabes, wohl aber gegen die Konsequenzen klagen. Raabe inszeniert hier das, was Jonathan Franzens für den gesellschaftlich-kulturellen Umgang mit Umweltproblemen empfohlen hat: „die Bewahrung funktionierender Demokratien, Rechtssysteme und Gemeinschaft.“ (F, 35f.)

Franzen hat nun selbst in seinem 2010 erschienenen Roman *Freiheit* ein realistisches Bild für die Veränderungen in der Darstellung von Natur gefunden, das von den Realisten des neunzehnten Jahrhunderts nicht unwesentlich profitiert haben dürfte. Der Roman endet damit, dass die Familie Berglund ihr angestammtes Ferienhaus, in dem viele Szenen des Romans spielen, verlassen. Sie verlassen es aber nicht einfach, lassen es umwandeln. „Nur wenige Tage nachdem die Berglunds in einem großen Miettransporter davongefahren sind“, heißt es im Roman, „kam eine Spezialfirma und errichtete rings um das Grundstück einen hohen, Katzen abhaltenden Zaun.“¹²⁰ Das alte Haus wird, wie die Erzählung am Ende, „entkernt“¹²¹. Es entsteht ein „Zufluchtsort für Eulen oder Schwalben“¹²², den niemand, „außer die Bewohner der Canterbridge-Siedlung“¹²³, betreten dürfen. Das menschengemachte „Reservat“¹²⁴ ist also eine Art Chiffre für den von Franzens präferierten Umgang mit der Natur: Das, was wir noch tun können, ist die Natur wieder sich selbst und den Menschen zu überlassen, die sie schätzen oder davon lesen. Der Mensch erscheint in Franzens bifokaler Optik als Verursacher der Umweltprobleme *und* Problemlöser zugleich.¹²⁵ In der Lektüre von Natur in der Literatur liegt möglicherweise eine ethische Kraft. Sie verbindet eine verwandelnde Wahrnehmung von Natur mit der Aufforderung, diese Bilder zu erhalten. Denn schon Ludwig Wittgenstein wusste: „Ethik und Ästhetik sind eins.“¹²⁶

120 Jonathan Franzen: *Freiheit*. Aus dem Englischen von Bettina Abarbanell und Eike Schönfeld. Reinbek bei Hamburg 2010, S. 731.

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Ebd.

124 Ebd.

125 Damit ließe sich Franzen sehr gut in den Anthropozän-Diskurs einordnen: Vgl. hier: Gabriele „Dürbeck: Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive“. In: Dürbeck/Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism*, S. 107-123.

126 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe in acht Bänden*. Frankfurt/M., 6. Auflage 1989, Bd. 1, neu durchges. von Joachim Schulte, S. 83 (6.421). Im Original steht der Satz in runden Klammern.

