

Mann, Musil, Broch. Der Erste Weltkrieg im Großroman der Zwischenkriegszeit

Tobias Gnüchtel
Universität Osnabrück

Im Jahr 2014, in dem sich der Beginn des Ersten Weltkriegs zum hundertsten Mal jährt, muss man kaum an die geschichtliche, politische und kulturelle Signifikanz eines Krieges erinnern, der unbestreitbar – in so vieler Hinsicht – eine Zäsur historischen Ausmaßes darstellt, der nicht zuletzt auch ein Bruch in entscheidenden Projekten der Moderne ist und, so könnte man sagen, auch als eine Folge und Zielpunkt von ihnen betrachtet werden kann. Es ist nicht verwunderlich, dass das als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts bezeichnete Ereignis auch für die Kunst, die Literatur und das Denken einen entscheidenden Einschnitt darstellt. Einen kleinen Ausschnitt der literarisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Weltkrieg möchte ich im Folgenden verfolgen, indem ich nachzeichne, wie sich der Erste Weltkrieg in drei Romane einschreibt, die man mit guten Argumenten als zentrale Texte der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit betrachten kann, sowohl thematisch als auch ästhetisch und programmatisch. Es handelt sich um drei Romane, die auch ganz unabhängig von der Rolle, die der Erste Weltkrieg in ihnen einnimmt, Klassiker der modernen deutschsprachigen Literatur geworden sind und für die sich der Begriff „Großroman“ anbietet, in dem mehrfachen Sinne, dass sie alle drei nicht nur monumental, enzyklopädisch und universal sind, sondern auch durch ihren Umfang schon mit diesem Anspruch auftreten. Zudem sind sie alle drei in ihren Gehalten außerordentlich philosophisch und in ihren Textverfahren – offenbar eine Signatur der Epoche – für Erzähltexte auffallend argumentativ. Es handelt sich um Thomas Manns *Der Zauberberg* (Mann 1985, im Weiteren zitiert als ZB), 1924 erschienen, Robert Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* (Musil 1978, im Weiteren MoE) dessen ers-

ter Band 1930 erschien und auf den der erste Teil des zweiten Bandes 1932 folgte sowie Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler*, deren drei Teile 1930, 1931 und 1932 veröffentlicht wurden.¹ (Broch 1994, im Weiteren SW) In allen drei Romanen spielt der Krieg bekanntlich eine entscheidende, wenn auch sehr unterschiedliche Rolle und das obwohl, oder vielleicht gerade weil er in allen dreien nicht direkt erzählt wird, sondern nur an der Peripherie der Textoberfläche und vor allen Dingen nur in einem Bruchteil der Textmasse erscheint. Dass der *Zauberberg* und der *Mann ohne Eigenschaften* den Kriegsbeginn als Schlusspunkt, als Ziel, als Finale haben, diesen aber von der Vorkriegszeit her erzählen, ließe sich dahingehend denken, dass der Krieg als ein Fanal, als ein radikaler Bruch mit dem Vorherigen wahrgenommen wird. Die Vorkriegszeit wird so aus dem Wissen um den Krieg auf diesen hin gedeutet. Auch Brochs Trilogie interpretiert die Vorkriegszeit vom Krieg her, greift aber weiter aus. Dass ihr Endpunkt als einziger der drei Romane von einem Zeitpunkt nach 1914, nämlich dem Jahr 1918 aus erzählt wird, ist eine Besonderheit, auf die noch zurückzukommen ist.

Vom Ersten Weltkrieg in der Zwischenkriegszeit erzählen, das bedeutet natürlich auch, den Krieg einerseits von seinem Ende her zu erzählen, andererseits ihn durch die Vorahnungen auf das, was auf ihn folgen wird, hindurch zu erzählen. So ist der Erste Weltkrieg in der Zwischenkriegszeit ein anderer Krieg als der Erste Weltkrieg zu Beginn oder während des Krieges und noch einmal ein anderer, wenn von ihm im Bewusstsein erzählt wird, dass das 20. Jahrhundert nur wenige Jahre später auf die nächste Katastrophe zuläuft. Bevor nun den Spuren des Krieges in den drei Romanen gefolgt wird, soll noch ein kurzer Blick auf ihre Autoren geworfen werden. Die Kriegsbiographien der Autoren sind hinlänglich bekannt und dokumentiert, wenn auch – zumindest im Falle Thomas Manns – hinsichtlich der abschließenden Bewertung des Standpunkts zum Krieg immer noch kontrovers diskutiert.² Sie sollen hier nur in aller Kürze skizziert werden:

Thomas Mann: Der Erste Weltkrieg ist bekanntlich ein einschneidender Punkt

¹ Auf die immens umfangreiche Forschungsliteratur zu allen drei Texten kann hier verständlicherweise nicht einmal cursorisch und nur mit sehr wenigen Hinweisen eingegangen werden.

² Vgl. Thomas Assheusers Angriff auf die Relativierung von Manns präfaschistischer Einstellung im Nachwort der von Hermann Kurzke vorgenommenen Neu-Edition der *Betrachtungen eines Unpolitischen* in der *Zeit* vom 12. März 2010. (Assheuser 2010)

in Manns Biographie. Seine anfängliche Kriegsbegeisterung, geäußert in *Gedanken im Kriege*, *Friedrich und die große Koalition* und *Gedanken zum Kriege*, (alle in Mann 2002) begründen das Zerwürfnis mit dem Bruder Heinrich. Mann unterbricht 1915 die schon begonnene Arbeit am Zauberberg, um die 600seitige Rechtfertigungsschrift *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Mann 2009) zu schreiben, eine seltsame, apologetische Mélange aus Philosophie, Deutschtümelei und Ästhetizismus, die zu einem Gründungsmanifest der Konservativen Revolution wird und von der sich Mann 1922 mit der berühmten Rede *Von deutscher Republik* (ebenfalls in Mann 2002), einem Bekenntnis zur Demokratie der Weimarer Republik, distanziert.³ Der Erste Weltkrieg politisiert den konservativen Ästheten und führt dazu, dass er die nationalsozialistische Bewegung, die sich doch aus ähnlichen deutschtümelnden Quellen speist, welche er selbst für seine *Betrachtungen* noch argumentativ anzapfte, von Anfang an verurteilt und angreift.

Robert Musil: Als einziger der drei hier betrachteten Autoren nimmt Robert Musil direkt am Krieg teil.⁴ Zum Kriegsbeginn erliegt auch er kurz dem Kriegstau und schreibt einen pathetischen Artikel, in dem er sich indirekt für den mangelnden Patriotismus der literarischen Avantgarde entschuldigt und deren Opposition zu bürgerlichen Wertevorstellungen er zu Vorböten der lautstarken Kriegseuphorie, die er begrüßt, umdeutet. Die ersten Kriegsjahre verbringt Musil vor allem an der österreichischen Grenze zu dem zu Kriegsbeginn neutralen Italien und er empfindet den Krieg in der ersten Zeit als eine Art Urlaub vom Leben, genießt die spektakuläre süd-tiroler Landschaft und gönnt sich eine Liebschaft mit einer Bäuerin, die er in der Novelle *Grigia* (Musil 1978, Bd. 6, S. 234-252) später literarisieren wird. Die Idylle ändert sich mit dem Kriegseintritt Italiens am 23. Mai 1915, den Musil im Fersental erlebt. Einmal wird Musil von einem italienischen Fliegerpfeil um wenige Zentimeter verfehlt, für ihn eine einschneidende, vitalisierende Erfahrung, die als „Fliegerpfeil-Ereignis“ in die Musil-Forschung eingeht und ebenfalls mehrfach von Musil literarisch bearbeitet wird.⁵ Nachdem Musil an der vierten Isonzoschlacht teilnimmt, lässt er sich in die Bozener Etappe versetzen, wo er als Redakteur der Tiroler Soldatenzei-

³ Vgl. dazu ausführlich Fechner 1990, insbes. 291ff., sowie Görtemaker 2005, S. 48-57.

⁴ Vgl. zur Kriegsbiographie Musils ausführlich Corino 2003, S. 492-592.

⁵ Es findet seine veröffentlichte Form in Musils Erzählung *Die Amsel*. (Musil 1978, Bd. 7, S. 548-562)

tung arbeitet. Retrospektiv betrachtet Musil die kurze Kriegseuphorie, das „Sommererlebnis im Jahre 1914“ (Musil 1978, Bd. 8, S. 1060) im Essay „Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit“ reflektierter und differenzierter als noch zu Kriegsbeginn: „War nicht eine österliche Weltstimmung da: verfrüht wie ein warmer Februartag, die Überzeugung, daß eine neue Zeit für den Menschen anhebt? Und auch sie war, verglichen mit dem erschütternden Dementi, das sie erlitt, nur eine Trunkenheit, eine Psychose, eine Massensuggestion, ein Blendwerk gewesen.“ (Musil 1978, Bd. 8, S. 1061) Dieses „erschütternde Dementi“ dementiert jedoch nicht nur den naiv-euphorischen Kriegsbeginn, sondern ist fundamental. So notiert Musil in den 20er Jahren rückblickend auf das Erlebnis des Ersten Weltkrieges: „Die ganze Vorstellung, welche wir von unserer Zivilisation hatten, ist zusammengebrochen.“ (Musil 1983, S. 673)

Hermann Broch: Die Kriegsbiographie Hermann Brochs ist schnell erzählt:⁶ Da er schon 1909 nach nur halbjährigen Militärdienst wegen eines Herzleidens als untauglich entlassen wurde, scheint die Meldung zum Freiwilligen im Sommer 1915 aufgrund der sicheren Ablehnung andere Gründe gehabt zu haben, als den Wunsch am Kriegsgeschehen teilzunehmen, diese lassen sich aber nicht mehr rekonstruieren. Während des Krieges leitet er ein Lazarett auf dem Fabrikgelände der Familie Broch, das die Passagen über den Leutnant Jarezki in den *Schlafwandlern* inspiriert. Anders als Mann und Musil stimmt Broch nicht in den allgemeinen Kriegsjubel ein und sieht diesen schon zu Beginn, wie Brochs Biograph Paul Michael Lützeler anmerkt „als weiteren Ausdruck der umfassenden Kulturkrise“. (Lützeler 1988, S. 62)

Doch was sind es nun für Texte, die diese Autoren, die den Krieg und den Kriegsbeginn so unterschiedlich erlebt und eingeschätzt haben, in seinem Nachklang geschrieben haben, was sind es für Romane, die im Anschluss an diesen auf so vielen Ebenen einschneidenden Krieg und am Vorabend der nächsten Katastrophe entstehen? Es sind vor allem umfangreiche Texte. Der *Zauberberg* kommt in der Erstausgabe auf 1207 Seiten, die zu Lebzeiten veröffentlichten Teile des *Mann ohne Eigenschaften* umfassen 1679 Seiten – vom gigantischen Umfang des Nachlasses ganz zu schweigen – und Brochs *Schlafwandler* addieren sich 1931-32 zu 1145 Seiten. Der

⁶ Zu Brochs Zeit im Krieg vgl. Lützeler 1988, S. 61-73.

erstaunlichste Befund ist sicherlich, dass der Erste Weltkrieg vom Seitenumfang in allen drei Texten nur wenig Raum einnimmt und im *Mann ohne Eigenschaften* sogar ganz ausbleibt. So sind – wenn auch durch und durch vom Weltkrieg geprägt – doch alle drei Romane zumindest an der Handlungsoberfläche keine „Kriegsromane“ und schon gar keine Frontliteratur wie Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* und Erich Maria Remarques *Im Westen nicht neues*. Der Krieg bleibt an der Peripherie der Texte und steht doch in ihrem Zentrum: Im *Zauberberg* sind ihm nur die letzten Seiten gewidmet, im *Mann ohne Eigenschaften* ist das Ausbleiben des Krieges, auf den von Beginn an alles zuläuft, in den Produktionsprozess selber eingedrungen: Musil konnte den Roman nie beenden, weil er zu dem Krieg, der sein Auslöser war, nicht kommen konnte. In Brochs *Schlafwandlern* schließlich desertiert Huguenuau, der Protagonist des dritten Teils, noch vor jeder Kampfhandlung, seine Geschichte ist eine Geschichte der Abwesenheit des Krieges *im* Krieg. Der Krieg ermöglicht Huguenaus Treiben in der Etappe erst, aber auch hier bleibt der Krieg außerhalb der eigentlichen Handlung.

Bellum ex machina. Wie der Krieg den Zauberberg sprengt.

Anders als beim *Mann ohne Eigenschaften* und den *Schlafwandlern* wurde die Arbeit am *Zauberberg* noch vor Beginn des Ersten Weltkriegs begonnen, die Inspiration war ein Kuraufenthalt Katja Manns in Davos. Der Weltkrieg ist dem Projekt in seiner ersten Anlage also noch nicht eingeschrieben, sein Ausbruch bietet jedoch Mann die Möglichkeit, die Geschichte des Lebensweges des unbedarften Helden Hans Castorps zu beenden. Diese Geschichte ist bekanntlich ein Bildungsroman, der an seinen großen Themen, Liebe, Krankheit, Tod und Zeit seinen Helden auf dem Berghof reifen lässt. Die Geschichte des pädagogischen Kampfes um die Seele des Protagonisten zwischen seinen Lehrern Settembrini, dem Repräsentant des aufklärerischen Rationalismus und Naphta, Repräsentant der Dialektik der Vernunft, lässt sich aber auch als eine philosophische Reflexion über die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Herausbildung eines eigenen philosophischen, kritisch-reflexiven Verstandes aus der Naivität der jugendlichen Existenz hin zur intellektuellen Mündigkeit lesen. Der Glaube an die Allmacht der Vernunft und die Einsicht ihrer Machtlosigkeit angesichts der Tiefen und Abgründe der Existenz können als Initiationsstufen und notwendige Durchgangsstationen eines eigenen kritischen Denkens interpretiert werden. Diese

Bildungsgeschichte des Geistes wird aber konterkariert durch die gesellschaftliche und topographische Randstellung der Figuren, in die sich auch Castorp manövriert; die philosophische Reflexion schneidet Castorp vom praktisch-ökonomischen Bürgertum ab. Was ihn schließlich aus dieser Randstellung, dem Schlafe auf dem Berg, wieder weckt, ist das Hereinbrechen des Krieges. Hans Castorp, gegen Ende, nach sieben Jahren „bei Denen hier oben“ (ZB, S. 747) assimiliert, in seiner Berghof-Existenz so sehr aufgegangen, dass er „ein Sicherer und Endgültiger“ geworden ist, „der längst gar nicht mehr gewusst hätte, wohin denn sonst, der den Gedanken der Rückkehr ins Flachland überhaupt nicht mehr zu fassen imstande war“, (ebd., S. 747f.) strebt eine Existenz jenseits des Berghofs weder an noch zieht er sie überhaupt in Betracht. Gleichgültig gegenüber dem Tod seines Pflegevaters Konsul Tienappel, der das letzte Band zu den Menschen des Flachlandes zerschneidet, ist er in einem zeitlosen Raum gestrandet und dies nicht nur symbolisch, sondern in der intradiegetischen Welt auch real angezeigt, durch den Verzicht auf Kalender und das fehlende Interesse Castorps, seine Taschenuhr zu reparieren. Hans Castorp ist in der Zeitlosigkeit angekommen an einem Ort, der ihm die Zeit erst bewusst gemacht hatte und der den Erzähler zu langen Reflexionen über ihr Wesen angeregt hatte. Der Krieg bricht in diese zeitlose Welt unvermittelt und für Hans Castorp vollkommen unerwartet hinein: ein kontingenter *bellum ex machina*. Genauso bricht er auch in den Text: Kurz vor Castorps siebenjährigem Jubiläum auf dem Berghof wird er vom Erzähler durch einen sofort wieder abgebrochenen und zurückgenommenen Einschnitt markiert: „Da erdröhnte –“. (Ebd, S. 750) Was erdröhnt ist ein „Donnerschlag“, gleich ein mehrfacher: „der Donnerschlag [...], von dem wir alle wissen“, „diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit“, „ein historischer Donnerschlag [...], der die Grundfesten der Erde erschütterte“. (Ebd.) Dem wortgewaltigen Erzähler des wortgewaltigen Autors gehen in Anbetracht dieses Ereignisses die Worte aus. Ein weiterer Relativsatz nennt die für den Roman entscheidende Form des Donnerschlages, der der Erste Weltkrieg ist: „der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt.“ (Ebd.) Bevor der Text nach dem Erdröhnen dieses Donnerschlages zwei Seiten lang Settembrinis Reaktion auf den Kriegsausbruch schildert, eröffnet der Text eine Klammer um diese Schilderung: „Verdutzt sitzt er im Gras und reibt sich die Augen“. (Ebd.) Die völlige Überras-

schung Castorps über den für ihn völlig unerwarteten und unvorbereiteten Kriegsausbruch wird mit Settembrinis Reaktion auf den Krieg kontrastiert, der für ihn, den durch die Presse von den Vorgängen Informierten nicht überraschend kommt. Die Klammer schließt sich: „Es waren jene Sekunden, wo der Siebenschläfer im Grase nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb...“ (Ebd, S. 752) Der Krieg ist das vollkommen kontingente Ereignis, das es braucht, um Hans Castorp aufzuwecken, die Verzauberung zu lösen, den „Zauberberg zu sprengen“. Erst eine Apokalypse kann Hans Castorp erlösen: „Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, – nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief.“ (Ebd.) Der Roman instrumentalisiert den Krieg, um ein Ende zu finden. Der Krieg, ein weiteres Mal mit der Donnerschlag-Metapher bezeichnet, diesmal als „der sprengende Donnerschlag“, lässt die auf den Berg zurückgezogenen gen Tal stürzen „und Hans stürzte mit.“ (Ebd., S. 753) Mit der wegen ihrer cinematischen Qualitäten berühmten Schlusszene setzt der Text ein letztes Mal an. Ein Panoramablick über das Schlachtfeld, auf das entindividualisierte „farblose Schwärme“ sich ergießen, zoomt langsam auf ein Regiment, unter dem sich das „einfache“ Angesicht des „Weggenossen so vieler Jährchen“ (Ebd., S. 754) – der Diminutiv setzt an dieser Stelle schon den langen Zeitraum der Entwicklungsgeschichte Castorps herab – befindet. Der Blick folgt diesen „dreitausend fiebernden Knaben“ auf ihrem Weg in die feindlichen Geschosse bis er auf dem Helden Castorp ruhen bleibt. Auf den Lippen hat er Schuberts „Lindenbaum“, der zu den Musikstücken gehört, die im berühmten Musikkapitel „Fülle des Wohllauts“ als eines von Castorps Lieblingsstücken eingeführt werden, welche er immer wieder auf dem neu erworbenen Grammophon – bezeichnender Weise als „Musiksarg“ bezeichnet – des Berghofs auflegt. Das Lindenbaumlied wird vom Erzähler als „etwas sogar besonders und exemplarisch Deutsches“ eingeführt, (ebd, S. 688) dessen Faszination auf Castorp, wie der Erzähler aufdeckt, durch die latente „Sympathie mit dem Tode“ (ebd., S. 690) des Liedes hervorgerufen wird, die auch Castorp auszeichnet. Diese nicht gerade subtile Musikauswahl für den letzten Blick auf Castorp liefert fast zu deutlich den Interpretationsschlüssel des Romanendes. Castorp verliert sich „im Getümmel“, (ebd., S. 757) der Erzähler bleibt zurück und sinniert ihm noch nach. Die Chancen, „das ar-

ge Tanzvergnügen“, das „Weltfest des Todes“ (ebd.) – zwei Metaphern, die die Vermengung von Rausch und Feierlichkeit und Tod festhalten – zu überleben sind gering. Der Erzähler blickt auf die Jahre auf dem Berghof zurück, in denen Castorp „aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs und endet mit der banger Frage, ob auch aus dem Krieg „einmal die Liebe steigen“ (ebd.) wird.

So führt die kritisch-reflexive Initiation zu einer kontemplativen Existenz in gesellschaftlicher Randstellung, die erst durch den Krieg wieder aufgehoben wird. In der Anonymität des Schlachtfeldes löst sich jedoch jede Individualität wieder auf. So erhalten wir einen Dreischritt, der von Unmündigkeit durch Bildung zu Individualisierung und Isolation führt, die nur durch ein Ereignis apokalyptischen Ausmaßes – dem Krieg – wieder beendet werden können, welcher wiederum aber jede Individuation und Mündigkeit durch den Tod wieder auslöscht: Das Individuum wird zu bloßem Menschenmaterial degradiert, dessen individuelles Bewusstsein negiert wird. Blicke der Roman vor dem Krieg stehen und endete mit Castorps ewigem Ausharren auf dem Zauberberg, man könnte ihn als eine Allegorie lesen, die einerseits die bürgerlich-humanistische Bildung und Aufklärung parodiert und ad absurdum führt, indem sie zu einer kontemplativen, unpraktischen Existenz zur Folge hat, andererseits aber auch die Konsequenzen von Bildung und philosophischer Reflexion – gesellschaftliche Randstellung und Isolation – kritisiert: alltäglich-praktische Lebenszusammenhänge und kontemplative Selbstbefragung scheinen sich auszuschließen. Der Krieg relativiert nun diese beiden Lesarten, indem die bürgerlich-humanistische Bildungsgeschichte geradezu ausgelöscht wird: Das Individuum mag sich entwickelt haben und zu höherer Erkenntnis gelangt sein, wenn es nur noch Schlachtvieh ist, was diese Bildungsgeschichte umsonst, was wiederum noch gesteigert wird durch den sehr deutlich eingebauten latenten Generalbass germanischer Todessehnsucht. Wenn diese Bildung vor allem nicht in der Lage ist, diese Katastrophe zu verhindern, wenn sie nur randständig im topographischen Abseits möglich ist und als einzige Folge dogmatische Streitereien hervorbringt, die im trotzigem Selbstmord Naphtas aus verletzter Eitelkeit enden, hat sie versagt, ist sie zweck- und nutzlos, der Donnerschlag auch das Faunal europäischer Aufklärung.

Asymptote oder Achilles und die Schildkröte. Der Krieg im Mann ohne Eigenschaften.

„Alle Linien münden in den Krieg“, (MoE, S. 1851) notiert Musil in einer Aufzeichnung zum *Mann ohne Eigenschaften*, ein Krieg, der jedoch textuell auf ewig ausbleiben wird. Damit konserviert Musil – versehentlich – das auf den Krieg zulaufende Kakanien, und man liegt nicht falsch, wenn man sich hier an Zenons Paradoxie erinnert fühlt: Je näher die erzählte Zeit dem Krieg kommt umso mehr verlangsamt sie sich, teilt sich in immer kleinere Einheiten und wie der Krieger Achilles die Schildkröte nie einholen kann, kann die Schildkröte *Mann ohne Eigenschaften* den Krieg nie erreichen und nähert sich immer mehr der Stasis an. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, das der Protagonist Ulrich in den frühesten Entwürfen zum *Mann ohne Eigenschaften* noch den Namen Achilles trägt. In den Kapiteln schließlich, an denen Musil bis zu seinem Tod 1942 arbeitet, die er immer wieder umarbeitet, zu denen er über Jahre Entwurf an Entwurf reiht, scheint die Zeit fast stehengeblieben zu sein. Es sind einerseits fast impressionistische Bilder von Gärten, Natur und Wanderungen, andererseits vor allen Dingen Gespräche, suchend, mäandernd ohne die Systematizität und Zielstrebigkeit der Argumentationen des ersten Bandes. Dabei durchzieht der Krieg, den er nie erreicht, den *Mann ohne Eigenschaften* wie ein roter Faden, der jedoch mehr einer unregelmäßigen, unterbrochenen, verstreuten und so forensisch-kriminaltechnisch zu untersuchenden Blutspur gleicht. Er ist der sprichwörtliche Elefant im Textraum, der alles motiviert, aber so gut wie nie zur Sprache kommt oder thematisiert wird. Man muss den Interpretationen nicht zustimmen, die ihn schon im Anfangskapitel, in der berühmten Beschreibung der Großwetterlage als Nachvollzug der Frontbewegungen identifizieren,⁷ die die dort angeführte statistische Zahl der jährlichen Verkehrstoten mit den im Krieg Gefallenen in Bezug setzen⁸ oder die im grauen Gesicht des Unfallverursachers die grauen Felduniformen des Krieges evoziert sehen.⁹ Aber dass diese Interpretationen zumindest möglich sind, zeigt schon den Stellenwert an, den der Krieg im Romanfragment einnimmt – ohne dies an der Textoberfläche zu tun. Der Roman beginnt bekanntlich mit der berühmten Gegenüberstellung zweier nicht mehr ineinander übersetzbarer Beschreibungen der Großwetterlage,

⁷ So bei Honold 1995, S. 80.

⁸ Ebd., S. 88.

⁹ Vgl. Mülder-Bach 2013, S. 62.

einer meteorologisch-naturwissenschaftlichen und einer lebensweltlich-literarischen. Wie die Forschung herausgearbeitet hat, entsprechen die meteorologischen Gegenbeobachtungen nicht dem „schöne[n] Augusttag des Jahres 1913“, (MoE, S. 9) der als Startpunkt des Romans fungiert, sondern viel mehr denjenigen des Sommers 1914, dem Sommer des Sommererlebnisses.¹⁰ So schreibt sich schon in den Romananfang die Besonderheit des Musil'schen Textes ein: Hier wird eine Teleologie des Krieges von der anderen Seite des Krieges erzählt. Die Logik, bzw. Unlogik der Ereignisse des letzten Friedensjahres werden schon immer aus der Perspektive dessen erzählt, was kommen wird. Nicht was kommen droht, sondern was unausweichlich kommen *wird*. Die Paradoxie und tragische Ironie von Musils Projekt ist dabei, dass das unausweichliche Ziel, das Musil bis zu seinem Tod nie aufgeben wird, nie erreicht wird, der Krieg nie eintritt und je näher die erzählte Zeit dem Kriege kommt, sich diese umso mehr verlangsamt und dem Stillstand zustrebt. So ist am Text direkt nur wenig vom Ersten Weltkrieg aufzuweisen, aber alles von ihm durchzogen, weil Leser und Erzähler wissen, dass er kommen wird. Der Plan des Protagonisten Ulrich, nach drei gescheiterten „Versuchen, ein bedeutender Mann zu werden“, (MoE, S. 35) „ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen“, (ebd., S. 47) um das rechte Leben zu suchen, erweist sich von Anfang als Utopie, da wir, die Leser sowie der Erzähler wissen, dass dieses Jahr im Krieg enden wird. Genauso steht es um die „Parallelaktion“ in deren Fänge Ulrich gerät, ein Komitee, das einen Festakt zum siebzigjährigen Thronjubiläum von Kaiser Franz Josef im Jahre 1918 vorbereiten soll, das leider mit dem dreißigjährigen Thronjubiläum des preußischen Kaisers Wilhelm II. koinzidiert. Die Handlung um diese Parallelaktion, in der ein ganzes Panorama an Figuren in die Planung der Festivitäten verwickelt ist, und ihr vergebliches Bemühen, eine leitende Idee für den Festakt zu finden, gewinnt ihre satirische Kraft und Komik vor allem im Bewusstsein dessen, dass 1918 nicht mehr viel von der Donaumonarchie übrig sein wird und dass, während eine bunt zusammengewürfelte Gruppe ein pazifistisches, „weltösterreichische[s] Jahr“ (ebd., S. 296) plant, im Hintergrund – und vom Roman nur verdeckt thematisiert – die europäische Diplomatie zielstrebig auf den Krieg zutaumelt.

¹⁰ Vgl. Kümmerl 2001, S. 298f. Eine Interpretation, die insofern problematisch ist, als sie das Faktum ignoriert, dass die meteorologische Wetterbeschreibung einen physikalisch unmöglichen Zustand beschreibt, der auch im Sommer 1914 nicht vorgeherrscht haben kann. Vgl. dazu Wolf 2011, S. 265f.

Darüber hinaus sind im Figurenensemble in und um die Parallelaktion die entscheidenden *player* um den Krieg anzuzetteln und in den Roman eintreten zu lassen schon angelegt: der Fremdkörper General Bordwehr von Stumm, der vom Kriegsminister entsand ist, ein militärisches Auge auf das Treiben der Parallelaktion zu werfen, Diotimas Gatte, der Diplomat Tuzzi, der 1913 um die explosive Lage der europäischen Kräfteverhältnisse wissen sollte und nicht zuletzt der an Walther Rathenau orientierte preußische Großindustrielle und Großschriftsteller Paul Arnheim. Doch wozu werden sie genutzt? Stumm dient als Gegenfolie, um die Bemühungen der Parallelaktion, eine leitende Idee für das Festjahr im Pluralismus der Weltanschauungen, Philosophien und Meinungen zu finden der Lächerlichkeit preiszugeben. Tuzzi bleibt – als Diplomat – blass und nutzt seine Dienststelle um Erkundigungen über Arnheim anzustellen, den er zu recht verdächtigt, mit seiner Gattin anzubändeln. Und Arnheim tut vor allen Dingen erstmal dieses: anbändeln. Dass im Hintergrund Strippen gezogen werden, Arnheim an gallizischen Ölfeldern Interesse hat und Stumm, aber auch Tuzzi darum wissen, dringt nur durch Nebensätze und Andeutungen in die Handlung vor.¹¹

Wenn der Krieg auch die Exposition und den ersten Teil des *Mann ohne Eigenschaften* im Hintergrund organisiert, wirkt alles weitere wie ein Fortschreiben vom Krieg, der jedoch durch das Voranschreiten der Erzählten Zeit immer näher kommt. Der Text wird so zur Asymptote des Krieges, womit die Erzählung des Unterganges der Donaumonarchie diese auf ewig in den letzten Augenblicken, bevor der Krieg ihr Ende einläutet, konserviert.

Der Krieg als Symptom. Wertezerverfall in den Schlafwandlern.

Auch in Brochs Trilogie läuft die Erzählung teleologisch auf den Krieg zu, jedoch sind die *Schlafwandler* mehr als der *Zauberberg* oder der *Mann ohne Eigenschaften* auch eine Genealogie des Krieges. Bricht der Krieg als kontingentes Ereignis in den *Zauberberg* ein und durchdringt er denn *Mann ohne Eigenschaften* unterschwellig, während an der Textoberfläche ganz andere Dinge passieren, laufen die

¹¹ Die Vorahnungen der zweiten Katastrophe des 20. Jahrhunderts sind fast offensichtlicher im Text anwesend, vor allem durch den germanophilen Antisemiten Hans Sepp verkörpert. Dieser empfiehlt Ulrich auf den letzten Seiten des kanonischen Teils des *Mann ohne Eigenschaften* die Schriften eines Rasseforschers Bremshuber aus „Schärding an der Laa“. (MoE, S. 1017) Nun gibt es zwar ein Schärding in Österreich, das liegt allerdings nicht an der Laa, die es nicht gibt, sondern am Inn und der nächstgrößere Ort ist, nur wenige Kilometer entfernt, Braunau.

drei Teile der Schlafwandler zielstrebig auf den Krieg zu. Die Todesmaschinerie der Schützengräben ist hier die logische Konsequenz eines Wertezersfalls, der an den Stationen 1888, 1903 und 1918 nachvollzogen wird. Der Roman rekonstruiert, wie das unbegreifliche Ereignis Weltkrieg entstehen konnte und das anhand von drei Stufen eines schleichenden Prozesses, der die Akteure als Schlafwandelnde auf den Krieg zutaumeln lässt.¹² Doch diese Rekonstruktion ist keine politische oder geschichtliche, es ist im wörtlichsten Sinne eine psycho-logische, sie zeichnet die Psychogenese des modernen Individuums nach, das sich im Krieg abschlachtet und abschlachten lässt ohne den fundamentalen Irrationalismus dieses Faktums überhaupt zu bemerken. Diese Genealogie nicht bloß des Krieges, sondern auch seiner massenpsychologischen Voraussetzungen, vollzieht der Text auf zwei verschiedenen Ebenen, einmal narrativ und einmal argumentativ. Die drei Stationen der Trilogie zeichnen an ihren Figuren drei Entwicklungsschritte nach, die von einem fortschreitenden Erodiere Handlungorientierung gebender Wertevorstellungen erzählen. Die drei Protagonisten Pasenow, Esch und Huguenau sind angesichts eines fehlenden bindenden universalen Wertezentrums in immer steigenderem Maß Schlafwandelnde, die fehlenden normativen Bindungen führen schließlich dazu, dass gewöhnliche Personen, die für sich genommen rational handeln am Schlachtfest des Irrationalismus teilnehmen. Die drei Schritte entfalten, wie die Wertsysteme, die den Handlungen einen Sinn verleihen können nach und nach wegbrechen, was für die Figuren ein umso stärkeres Klammern an die ihrem jeweiligen Milieu entsprechenden Partikularwertvorstellung zur Folge hat, gerade weil sich diese Wertvorstellungen nicht mehr rational begründen und auf ein integratives Wertzentrum beziehen lassen. Ein wenig zu deutlich – was Broch nicht ganz zu Unrecht den Thesenromanvorwurf eingebracht hat –¹³ wenn auch durch einen intradiegetischen Verfasser fiktionalisiert, erklären die in den dritten Teil *Huguenau oder die Sachlichkeit* eingeflochtenen Wertezersfall-Passagen diese Romanhandlung noch einmal theoretisch-argumentativ und liefern die Erklärung für das intradiegetische Geschehen nach, das in den Krieg münden muss, auch wenn dieser selbst nur Symptom eines größeren Zusammenhangs ist, einem „Zerfall der Werte“, dem im weiteren

¹² Und es ist sicherlich kein Zufall, dass die wohl augenblicklich meistdiskutierte jüngere historische Studie zum ersten Weltkrieg, Christopher Clarks *Die Schlafwandler*, Brochs Romantitel zitiert.

¹³ Vgl. dazu vor allem Freese/Menges. (Freese und Menges 1977)

unsere Hauptaufmerksamkeit gelten wird.

„Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit?“ (SW, S. 418) fragt der Verfasser des Wertezerfall-Essays angesichts der unbegreiflichen Gräueltaten des Weltkrieges. „[S]ie wissen nicht, warum sie sterben“ (ebd.), konstatiert er, „Bankbeam[t]e und Profitur[e]“, „bebrillte Schullehrer“, „Großstadtmen[s]chen“, „Fabrikarbeiter und andere Zivilisten“ (ebd.), sie alle gehen als Soldaten wie selbstverständlich in den Tod. „[D]ie pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft endet in einem Achselzucken“ (ebd.). Jeglicher Logik entbehrend ist der Krieg die Klimax des Irrationalen, „Phantastisches wird zur logischen Wirklichkeit“. (Ebd.) Wie ist dies möglich, wenn doch jedes Individuum meint, seine Handlungsorientierung an logischen Gesetzen zu orientieren? Die „Einzelschicksale aber sind so normal wie eh und je“, denn „für unser Einzelschicksal können wir mit Leichtigkeit einen logischen Motivenbericht liefern“, das „Gesamtgeschehen“ wird jedoch „als wahnsinnig“ (ebd, S. 419) empfunden. Dieses Paradoxon wirft die Frage nach dem kollektiven Geisteszustand auf: „Sind wir wahnsinnig, weil wir nicht wahnsinnig geworden sind?“ (Ebd.) Wie kann ein Mensch selbstverständlich „in den Schützengraben ziehen, um darin umzukommen oder um daraus wieder zu seiner gewohnten Arbeit zurückzukehren“ (ebd., S. 420), woher diese Gleichgültigkeit „gegen fremdes Leid?“ (Ebd.) Wie ist es möglich, „daß es ein einziges Individuum ist, in welchem Henker und Opfer vereint sich vorfinden“? (Ebd.) Es sind diese Fragen, die den Verfasser Dr. Bertrand Müller ausgehungert in seiner Wohnung in Berlin dazu veranlassen, diesem „Zerfall der Werte“ nachzuforschen und theoretisch, reflektierend, seinen Gründen nachzuspüren und das Wertesystem seiner Zeit einer radikalen, grundsätzlichen Kritik zu unterziehen. Von der Ornamentlosigkeit und Zweckform der zeitgenössischen Architektur¹⁴ aus, entwickelt der Verfasser einen Stilbegriff, den man heute in die Nähe von Foucaults *episteme* und Kuhns Paradigmen stellen würde. „Stil“ in diesem Sinne ist dasjenige, was determiniert, wie und was zu einem bestimmten Zeitpunkt gedacht werden kann. Er objektiviert sich in Handlungen und Denken, in der Architektur genau so wie im logischen Positivismus des Wiener Kreises und in Einsteins Relativitätstheorie. Und so

¹⁴ „Und darin scheint mir jene, fast möchte ich sagen, magische Bedeutung zu liegen, wird es bedeutsam, daß eine Epoche, die völlig dem Sterben und der Hölle verhaftet ist, in einem Stil leben muß, der kein Ornament mehr hervorzubringen vermag.“ (SW, 445)

stellt sich die zentrale Frage, „ob also die Wahrheit, als Realisat des Denkens, nicht genauso den Stil der Epoche trägt, in der sie gefunden wird und in der sie gilt, gleich allen anderen Werten dieser Epoche.“ (Ebd., S. 462) Damit ist eine erste Antwort auf die paradoxe Spaltung im Menschen gefunden: Dem Denken, das nur logisch sein kann, weil rationales Denken nun einmal logisch ist, kann die eigene Metairrationalität gar nicht bewusst werden, weil es sich an der Wahrheit orientiert, die aber selbst nicht objektiv, sondern radikal durch den „Stil“ determiniert ist. So kann logisch richtiges – schlüssiges – Denken, irrationale Folgen haben, die inhaltslose formale Logik ist nicht zu denken ohne „die inhaltlichen Axiome“ der „geltenden Kosmogonie“ (ebd., S. 472). Und die Kosmogonie, der *Denkstil* der Zeit ist ein radikal logischer, „ist von jener unheimlichen, [...] metaphysischen Rücksichtslosigkeit, ist von jener auf die Sache und nur auf die Sache gerichteten grausamen Logizität, die nicht nach rechts, nicht nach links schaut“. (Ebd., S. 496) Diese nur auf den empirischen Gegenstand an sich gerichtete Logizität hat eine radikale Partikularisierung der Welt zur Folge. Es gibt die „Logik des Soldaten“, die „des Militärs“, die „des Wirtschaftsführers“, die „des Malers“, des „Revolutionärs“, des „bürgerlichen Faiseurs“ (ebd., S. 495f.), „ein spezifisch kaufmännisches oder ein spezifisch militärisches Denken, deren jedes zur konsequenten kompromißlosen Absolutheit hinstrebt, deren jedes ein entsprechendes deduktives Plausibilitätsschema ausbildet, jedes seine ‚Theologie‘, seine ‚Privattheologie‘“. (Ebd., S. 592) Seinen Ursprung hat dieser „Zerfall der Werte“ in einer „fünfhundertjährigen Wertauflösung“ (ebd., S. 533), deren Beginn in der Renaissance liegt, wo „[d]ie beiden großen rationalen Verständigungsmittel der Moderne, die Sprache der Wissenschaft in der Mathematik und die Sprache des Geldes in der Buchhaltung [...] beide ihren Ausgangspunkt gefunden“ haben (ebd., S. 537f.). Die Folge dieser Revidierung, der Protestantismus, „diese stumme und radikale und ornamentlose Religiosität“ (ebd., S. 581) ist nicht mehr in der Lage, eine einheitliche Kosmogonie, ein Wert-Organon aufzustellen, sondern ist mit seiner „positivistische[n] Doppelbejahung weltlicher Gegebenheit und rigoroser Pflichtaskese“ (ebd., S. 705), „die reine, inhaltsentleerte und neutrale Form einer ‚Religion an sich‘, einer ‚Mystik an sich‘“ (ebd., S. 580). Sie führt beim Individuum zur Klammerung an den jeweiligen Partikularwert, der Privattheologie des eigenen Berufes, der allein Schutz vor dem Irrationalen bietet, einer Welt, die ohne ein verbindliches integratives Narra-

tiv nur noch kontingent erscheint. Orientierung gibt Pasenow im ersten Teil der Trilogie noch das Militär und ein dumpfes protestantisch-religiöses Gefühl, für den Protagonisten des zweiten Teils, Esch, das Bankgeschäft und schließlich bei Huguenau die eigene ökonomische Bereicherung. In einer Welt ohne einheitliches Wertzentrum gibt es keine Handlungsorientierung mehr, die der Lebenspraxis einen Sinn geben könnte, außer den Partikularwerten der Privattheologie. Da diese aber in einer metaphysischen Leere nicht mehr zu einer einheitlichen Weltdeutung zusammengebracht werden können, hat der Pluralismus der Werte als fortschreitende Zweckrationalisierung das Irrationale schlechthin, den Krieg zur Folge. Der Krieg offenbart so diese Zerfallsgeschichte der Werte, erst die Apokalypse bringt sie ans Tageslicht. Deswegen ist der entscheidende Zeitpunkt in den Schlafwandlern auch nicht der Kriegsausbruch 1914, sondern das Faktum, dass sich der Irrsinn des Krieges vier Jahre lang bis 1918 fortsetzt.

Mit dieser Zeitanalyse reiht sich der Roman ein in die kulturpessimistischen Teleologien der Zwischenkriegszeit von Spenglers *Untergang des Abendlandes*, Heideggers in *Sein und Zeit* entwickelter Seinsvergessenheit bis zu Husserls *Krisis der europäischen Wissenschaften*. Der Krieg wird zum Auslöser, die Vorkriegszeit auf seine geistigen Ursachen hin zu befragen, die Katastrophe wird Anlass eine Genealogie zu konstruieren, die rückblickend als Teleologie erscheint. Die Schlafwandler erzählen eine pessimistische Entwicklungsgeschichte, eine negative Teleologie, deren letztes Symptom das Fest des Irrationalismus, der Weltkrieg ist. Damit wird aber auch über die ganze Moderne das Urteil gefällt:¹⁵ Säkularisierung, Rationalisierung und Ausdifferenzierung haben dazu geführt, dass keine integrative Erzählung wie der Mythos oder die Religion mehr Sinnstiftung anbieten können. Der Krieg wird – ein vereinigender Topos aller kulturpessimistischen Theorien der Zwischenkriegszeit – zum Anlass, der Moderne die Kontingenz einer säkularisierten Welt anzulasten und eine rückwirkende Verfallsgeschichte zu (re)konstruieren, die vor allem Ausdruck der eigenen Kontingenzintoleranz ist.

Schlussbetrachtung

¹⁵ Vgl. dazu ausführlicher Martens 2006, S. 191-248.

Nach dieser Rekonstruktion der sehr unterschiedlichen Funktionen, die der Krieg in den drei Romanen einnimmt, ist abschließend noch zu betrachten, ob sich nicht auch Gemeinsamkeiten finden lassen. Ganz grundsätzlich stellt sich die Frage, warum die Zwischenkriegszeit drei so umfangreiche, ausladende und von Reflexionen gesättigte Erzählwerke produziert. Die These, dass hier die Literatur versucht, das inkommensurable Ereignis Weltkrieg gedanklich zu verarbeiten, liegt nahe und ist nicht von der Hand zu weisen. Etwas ist zu Bruch gegangen, das erzählerisch aufgefangen werden muss. Alle drei Texte lassen sich als Reflexionen über eine Veränderung der Welt lesen, deren scheinbarer Höhe- und Schlusspunkt der Krieg ist. Die Verarbeitungsstrategien und Schlussfolgerungen sind jedoch sehr unterschiedliche. Der *Zauberberg* stellt europäisch-humanistische Bildung radikal in Frage und verneint so deren Möglichkeit, die Gegenwart zu erfassen und zu beeinflussen. Durch den Krieg bekommt der Roman jedoch auch eine biographische Lesart: es braucht die Apokalypse um den konservativen Ästhetizisten zu politisieren, ihn von seinem Zauberberg zu holen, auf dem er weltfremd vor sich hin sinniert. Der *Mann ohne Eigenschaften* hingegen ist, was hier wenig zu Sprache kam, auch ein Versuch, die Kontingenz einer säkularisierten Moderne zu akzeptieren und produktiv zu machen, der Krieg eher eine Folge von Kontingenzintoleranz, produziert von konservativen Kräften, die Leitbildern wie der *Nation* und dem *Wahren* nachhängen, die schon längst aus der Zeit gefallen sind. Bei aller literarischen Verwandtschaft sind die Schlüsse die in den *Schlafwandlern* gezogen werden, denjenigen des *Mann ohne Eigenschaften* radikal entgegengesetzt. Die Trilogie ist ein Dokument der Resignation angesichts der Kontingenz der Moderne, die im Weltkrieg mündet. Der Roman sehnt sich nach einer einfachen Welt, die es nicht mehr gibt und es vielleicht auch nie gegeben hat. Der Krieg wird zum Anlass, nach dem Ursprung der Fehlentwicklung zu suchen und so konstruiert der Roman eine teleologisch-genealogische Verfallsgeschichte, um das Fehlen eines sinnstiftenden Großnarrativs zu erklären.

Bibliographie

- Assheuser, Thomas. 2010. Krieg veredelt den Menschen. *Die Zeit*, 12. März 2010.
- Broch, Hermann. 1994. *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Im Fließtext zitiert als SW, Seite.
- Corino, Karl. 2003. *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Fechner, Frank. 1990. *Thomas Mann und die Demokratie. Wandel und Kontinuität der demokratierelevanten Äußerungen des Schriftstellers*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Freese, Wolfgang und Menges, Karl. 1977. *Broch-Forschung. Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorgangs*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Görtemaker, Manfred. 2005. *Thomas Mann und die Politik*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Honold, Alexander. 1995. *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kümmel, Albert. 2001. *Das MoE-Programm. Eine Studie über geistige Organisation*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lützeler, Paul Michael. 1988. *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Mann, Thomas. 1985. *Der Zauberberg*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Im Fließtext zitiert als ZB, Seite.
- Mann, Thomas. 2002. *Essays II. 1914-1926*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Mann, Thomas. 2009. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Martens, Gunter. 2006. *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften. Rhetorische und Narratologische Aspekte von Interdiskursivität*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mülder-Bach, Inka. 2013. *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman*. München: Carl Hanser Verlag.

Musil, Robert. 1978: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag. Davon Band 1-5: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Im Fließtext zitiert als MoE, Seite.

Musil, Robert. 1983. *Tagebücher*. 2 Bde. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Wolf, Norbert Christian. 2011. *Kakaniens als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.