

Das Element der Musik in Musils "Mann ohne Eigenschaften"

Autor(en): **Ringger, Rolf Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 10

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162031>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Element der Musik in Musils «Mann ohne Eigenschaften»

ROLF URS RINGGER

Um es gleich vorwegzunehmen: in Robert Musils «Mann ohne Eigenschaften» spielt die Musik — im Gegensatz zu den mit ihm oftmals verglichenen Thomas Mann und Marcel Proust — keine tragende Rolle. Dies erstaunt auch darum, weil der Österreicher Musil, der mit seinem Opus magnum ein Panoptikum alles Menschlichen anstrebte, einen Großteil seines Lebens in Wien verbrachte, das zu jener Zeit noch mit Recht den Anspruch erheben konnte, Musikmetropole zu sein. Wenn in Musils Werk von Musik die Rede ist, dann nur beiläufig; sie bleibt gewissermaßen Akzidens.

Aufschlußreich wäre zu wissen, wie Musil selber Musik erfahren hat. Doch eine umfassende Monographie, die allenfalls Auskunft darüber zu geben vermöchte, steht noch aus. Ebenso enthält die bis in die neueste Zeit nachgeführte Bibliographie keinen Hinweis auf diese Fragestellung; das Thema: Musil und die Musik ist — offensichtlich nicht grundlos — bisher kaum gestellt worden. Wäre es nicht zu vereinfachend, die Titelfigur des Romans auch nur annähernd mit dem Autor zu vergleichen, könnte man annehmen, daß Musil der Musik gegenüber sich distanziert-ablehnend verhalten hat — eine Eigenschaft, die sich übrigens auch in der jüngeren Essayisten-Generation oftmals leicht nachweisen ließe.

Wird im «Mann ohne Eigenschaften» von Musik gesprochen, dann meistens in den Nebenfiguren —, wenn in diesem schichtartig konzipierten Werk ohne weiteres in Haupt- und Nebenkomplexe geschieden werden kann. So tritt Musik dabei in den verschiedenartigsten Beleuchtungen auf. Doch kaum wird sie um ihrer selbst willen erwähnt; sie bleibt stets Bei-Spiel, bestenfalls dient sie zur Illustration. Dabei beschäftigt sich Musil kaum mit Musik seiner Generationsgenossen — wieder im Gegensatz etwa zu Mann, bei dem sich im «Doktor Faustus» wenn auch verschleiert und transformiert Beziehungen zu Schönberg spinnen lassen, oder etwa zu Proust, in dessen «Recherche du temps perdu» die quasi-fiktive Gestalt des Georges Vinteuil ein durchgehender Kontrapunkt abgibt. Im «Mann ohne Eigenschaften» tritt Musik weniger als klingendes Medium auf —

mit Ausnahmen wie im bezeichnenderweise ausdrücklich überschriebenen «Ulrich hört Musik»-Kapitel —, sondern wird als Vehikel der Charakterisierung manipuliert.

Es ist für Musils Einstufung der Musik bezeichnend, daß sie — fast ohne Ausnahmen — immer wieder im Komplex von Ulrichs Jugendfreunden vorkommt: bei dem zwischen Malerei, Musik und Dichtung schwankenden Walter und der sich ihrem Manne verweigernden und stets mehr vom Irrsinn verformten Clarisse. Die wenigen Ausnahmen erfahren Musik in Extremsituationen: die vom Zuchthaus überschattete Agathe, der umsonst auf seine neue Freundin wartende Pädagoge Lindner, der sich des Irrsinns seiner Jugendfreundin bewußt werdende Ulrich. Im Rückblick muß auffallen, daß eine Gestalt wie Dr. Arnheim, der sich sonst in allen Sätteln der Konversation sicher fühlt, während des ganzen Romans nie mit Musik in Beziehung gesetzt wird. Musik und Katastrophensituationen scheinen somit im «Mann ohne Eigenschaften» beinahe gleichbedeutend eingesetzt zu sein.

*

Die erstmalige Erwähnung der Musik im Roman führt geradewegs in den Clarisse-Walter-Komplex: «Hie und da kam eine Welle planlos aufgewühlter Töne zu ihnen herüber. Ulrich wußte, daß sie sich Walter wochenlang verweigerte, wenn er Wagner spielte. Trotzdem spielte er Wagner; mit schlechtem Gewissen; wie ein Knabenlaster» (Buch I / Kapitel 14). Wagners Musik — «die wogende Rückenmarksmusik des sächsischen Zauberers» (I/118) —, seit ihren Anfängen als Sinnbild der Erotik par excellence gepriesen und geschmäht, wird hier mit verkehrtem Vorzeichen eingesetzt — sie ist Sexualersatz: «Es blieb von ihr nur das Lachen im Zimmer zurück. Mit ihrem Stück Brot und Käse streifte sie über die Wiesen; die Gegend war sicher, und sie brauchte keine Begleitung. Walters Zärtlichkeit sank zusammen wie ein vom Feuer zur Unzeit weggerissener Aufwurf. Er seufzte tief auf. Dann setzte er sich zögernd wieder ans Klavier und schlug einige Tasten an. Ob er es wollte oder nicht, es wurden Phantasien über Motive aus Wagneropern daraus, und in dem Geplätscher dieser zuchtlos quellenden Substanz, die er sich einst in den Zeiten des Hochmuts versagt hatte, schilften und gurgelten seine Finger durch die Tonflut. Mochte man es weithin hören! Sein Rückenmark wurde von der Narkose dieser Musik gelähmt und sein Schicksal erleichtert» (I/17).

Zugleich aber manifestiert sich — nicht umsonst wird unmittelbar vor- und nachher Nietzsche erwähnt — die Musik als Ausdruck des Krankhaften: «Sie hörte dabei ihres Gatten krankes Klavierspiel, als klänge es leibhaftig neben ihr, sein gefühlvolleres Hängenbleiben, das stockende Austreten der Töne, sobald seine Gedanken zu ihr herüber schweiften» (I/118). Musik — und Kunst überhaupt — wird als Entfremdetes dargestellt, derart,

daß sie einer verbindlichen Lebensnorm widerspricht. Im Gespräch zwischen Sigmund und Ulrich wird erstmals Clarissens mögliche Krankheit erwähnt. Dabei wird eben die Musik als Vergleich eingesetzt: «Ist Klavierspielen normal? Es ist ein ungewöhnlicher Erregungszustand, verbunden mit einem Tremor in den Hand- und Fußgelenken. Für einen Arzt gibt es nichts Normales» (II/19). Somit treibt die Musik vom Leben weg — «das sehn-süchtige Paktieren mit dem Tod, das uns ergreift, wenn wir Tristanmusik hören» (II/26) — und schafft Bezüge zum Buddenbrookschen Hanno. Dabei ist es nicht eine der möglichen Gefahren, sondern ihr innerstes Wesen, daß Musik zur Auflösung drängt: «Und Clarisse hatte gesagt: Man muß die Musik bis zu Ende spielen! Clarisse hatte gesagt: Man versteht etwas nur so lange, als man es selbst mitmacht! Clarisse hatte aber auch gesagt: Darum müssen wir selbst ins Irrenhaus!» (II/26).

Wohl nicht von ungefähr, wenn in einem der wenigen Momente, wo Musik nicht im Walter-Clarisse-Komplex vorkommt, im Zusammenhang mit dem Element des Selbsterstörerischen erwähnt wird. Es ist in einem Ulrich-Agathe-Kapitel, nachdem die Schwester in den Tagebüchern des Bruders geblättert hat: «Agathe besaß ein Klavier. Sie saß in der Dämmerung daran und spielte. Die Ungewißheit ihres Zustandes spielte mit den Tönen. Ulrich trat ein. Seine Stimme klang kalt und stumm, während er Agathe begrüßte. Sie unterbrach das Spiel. Als die Worte verklungen waren, gingen ihre Finger ein paar Schritte weiter durch das grenzenlose Land der Musik. «Bleib sitzen», befahl Ulrich, der zurückgetreten war, und zog eine Pistole aus der Tasche. «Es geschieht dir nichts.» Ganz verändert sprach er, ein fremder Mensch. Nun schlug er auf das Klavier an und schoß in die Mitte der langen schwarzen Flanke. Die Kugel durchschnitt das trockene, zarte Holz und heulte über die Saiten. Eine zweite wühlte springende Töne auf. Die Tasten begannen zu hüpfen, wie Schuß auf Schuß folgte» (II/87). Agathe am Flügel — wohl möglich, daß das ausgearbeitete Kapitel — es handelt sich nur um einen «frühen Entwurf» — anfangs die klavierspielende höhere Tochter dargestellt hätte. Somit wäre — wie oftmals bei Musil — das Schauerliche nahe dem Lächerlichen.

Die Musik zur Darstellung des Lächerlichen wird eingesetzt eben zur Charakterisierung von Agathes neuem Freund, dem Pädagogen Lindner: «In Lindners Wohnung stand ein kleines Klavier aus Frau Professor Lindners Zeiten, das zuweilen der Aufgabe diente, die Bildung und Erziehung des Sohnes Peter abzurunden, weshalb dieser schon einige Saiten daraus entfernt hatte. Lindner selbst benutzte es niemals, es sei denn, daß er hie und da ein paar weihevollere Akkorde darauf anschlug; und obgleich er schon lange vor dem Tongerät auf und ab gegangen war, hatte er sich zu seinem ungewöhnlichen Versuch erst hinreißen lassen, nachdem er sich vorsichtig davon überzeugt hatte, daß sowohl seine Wirtschafterin als auch

Peter aus dem Hause wären. Seine Stimme hatte ihm sehr wohl gefallen, sie war ein hoher, zum Gefühlsausdruck offenbar recht geeigneter Bariton; und nun hatte Lindner das Klavier nicht geschlossen, sondern stand, den Arm darauf gestützt, das Spielbein über das Standbein gekreuzt, überlegend daneben» (II/75). Was im erwähnten Ulrich-Agathe-Kapitel möglicherweise ausgefächert worden wäre, ist hier gebündelt zusammengefaßt. Der Atavismus dieses Klavierliedes — nicht umsonst, daß dieses «ursprünglich spanische Lied» in seinem erbärmlichen Wortlaut vollständig wiedergegeben wird — nimmt die Situation des ganzen Kapitels bestimmend voraus: die Leere des Hauses, das vergebliche Warten auf Agathe, der Konflikt mit dem Sohn. Das häusliche Musizieren wird gleichgestellt mit dem Verlierer Lindner.

Zum durchgehenden Hintergrund wird Musik in einem entscheidenden Abschnitt der Ulrich-Clarisse-Entwicklung. Er ist von seiner Freundin in ein Maleratelier mitgeschleppt worden und «hört Musik»: «Er war unwillig gekommen und empfand Widerstreben zwischen lauter Menschen, die verzückt und verbogen lauschten. Diese Übergänge von Lieblich, Leise, Sanft zu Düster, Heldisch und Brausend, welche die Musik binnen einer Viertelstunde ein paarmal vollzieht, — Musiker bemerken das ja nicht, weil für sie der Vorgang gleichbedeutend ist mit Musik und also mit etwas ganz und gar Ausgezeichnetem! — aber Ulrich, der in diesem Augenblick ganz und gar nicht von dem Vorurteil, daß es Musik geben müsse, gefangen war, erschienen sie als so schlecht begründete und unvermittelte Vorgänge wie das Treiben einer betrunkenen Gesellschaft, die alle Augenblicke zwischen Rührseligkeit und Prügeln abwechselt» (II/101). Dabei geht ihm das Als-Ob der Musik auf — bei der «Musik, der von allen geistigen Tätigkeiten die des Schauspielers am nächsten steht» (II/101) — und er sich — obwohl der bisherige Roman genügend andere Gelegenheiten böte — eben hier in der «Rolle des Sonderlings» (II/101) vorkommt. Damit ist der Anfang des Zusammenbruchs gegeben, so daß sich Ulrich nun vollends Clarissens Irrsinn bewußt wird: «Er hielt sie für verrückt. Von Liebe konnte keine Rede sein. Aber es gefiel ihm die Vorstellung, während ihm die Musik hinter seinem Rücken wie ein Zirkus vorkam, neben einem im Kreise sprengenden Pferd herzulaufen, auf dem Clarisse stand und mit geschwungener Gerte Ajaha schrie» (II/101).

Auffälligerweise wird im — übrigens ausgeführten — nächsten Kapitel — in dem Gerda den finanziellen Ruin ihres Vaters eröffnet: «Papa ist pleite!» — eingangs der musikalische Abend im Atelier» (II/102) erwähnt. Musik, Irrsinn, Katastrophe stehen somit als Glieder in einer Kette.

Wie das Ekzessive der Musik dargestellt wird, möchte man vermuten, daß Musil die Musik seiner Wiener Zeitgenossen wenigstens zur Kenntnis genommen hat: «Clarisse ließ den Zapfen zu Boden fallen und fragte leb-

haft: ‹Du wirst also doch wieder zu arbeiten beginnen? Man braucht heute eine Kunst mit so großen Pinselstrichen und Tonsprüngen!› Sie machte eine Armbewegung von einem Meter Spanne» (II/63). Leicht zu verstehen, daß gerade Clarisse mit dieser Argumentation auftritt, muß einem doch auffallen, wie der Anstaltsarzt der das Irrenhaus besuchenden Clarisse in Aussicht stellt, ihr ‹expressionistische Künstler zeigen zu können» (II/33). Dabei bleibt ungewiß, ob mit jenem Hinweis etwa die Werke der zweiten Wiener Schule gemeint sein könnten, denn unmittelbar vorher ist der — tatsächlich nicht wenig instruktive — ‹Pierrot lunaire» entstanden und vielerorts auch aufgeführt worden. Eine andere Bemerkung, wo vom ‹Mager-Strengen, der Metageometrie der atonalen neuen Tondichtung» (I/14) die Rede ist, würde eine solche Vermutung bestätigen. Zu untersuchen wäre nur, ob ‹atonal» hier wörtlich oder im Jargon der Verunglimpfung jener Zeit verstanden ist.

Das einzige Mal, wo je ein zu Musil zeitgenössischer Künstler namentlich erwähnt wird, sind es — wenig einleuchtenderweise, ist doch jeder vom anderen um Welten entfernt — Rilke, Picasso, Strauss. Mögen auch Strausens symphonische Dichtungen selbst zur Zeit der ‹Parallelaktion» — also unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg — als exzessiv empfunden worden sein, so lassen sie mit dem Picasso der Frühzeit kaum Vergleiche zu. Diese Gleichschaltung ist so erzwungen wie die, wo — von dem zwar in den dreißiger Jahren die Vorkriegszeit charakterisierenden Musil — ‹vom Luxus-hotel an der Autokarawanenstraße mit Golflandschaft und fließender Musik zum Auf- und Zudrehen in den Zimmern» (II/24) gesprochen wird. Es ist ein Atavismus wie die Erwähnung der ‹Tanzabende mit Beethoven und Debussy» (II/109), wobei zu erforschen bliebe, ob in Wien einzelne Musikstücke des Franzosen zu dieser Zeit schon zu Gebrauchsmusik heruntermanipuliert waren.

Im ganzen Roman zeigen sich nur drei Stellen, wo Musik nicht zur Charakterisierung benutzt wird, sondern wo an ihr Spekulation ansetzt. So — nicht umsonst ist kurz vorher von der ‹Urweisheit Platons» (II/82) die Rede — in den Gesprächen mit Meingast: ‹Die Musik, erklärte er, die Musik sei eine überseelische Erscheinung. Nicht die Kapellmeister- oder Musikautomatenmusik natürlich; und auch nicht die Musik der Erotiker, worauf eine blitzschnelle Erläuterung folgte, wie ein solcher Erotiker sei, in großem Zickzack von den Anfängen der Kunst bis zur Gegenwart; sondern die absolute Musik. ‹Absolute Musik ist plötzlich, wie ein Regenbogen, von einem Ende zum andern, in der Welt; sie ist strahlend gewölbt, ohne Vorankündigung; eine Welt auf klirrenden Flügeln, eine Welt von Eis, die wie ein Hagelschlag in der anderen schwebt.› Meingast erklärte sich ihnen einstweilen, in Eifer geraten, an Beispielen der alten, italienischen noch gesunden Musik. Er piff es ihnen vor. Er war etwas zur Seite getreten und

stand wie ein Pfahlfetisch in den Wiesen, langgliedrig die beschreibende Hand, das Wort wie eine Türkenpredigt. Das war nun längst nicht mehr bloß Kunst oder ästhetischer Meinungs-austausch, sondern Meingast piff metaphysische Beispiele, absolute Gestalten und Erscheinungen aus Tönen, die nur in der Musik vorkommen und sonst nirgends in der Welt. Er piff schwebende Kurven oder ungreifbare Bilder, aus Trauer, Zorn, Liebe, Heiterkeit, forderte das Ehepaar auf, zu prüfen, inwieweit es dem gleiche, was man im Leben unter diesem Namen verstehe, und erwartete von Clarisse und Walter, daß sie, ihre eigenen Empfindungen verfolgend, an das Ende einer abbrechenden Brücke gelangen sollten, von wo aus sie erst die absolute melodische Figur in ihrer ganzen Unfaßbarkeit davonschweben sehen würden. «Einmal aufmerksam gemacht, fühlt ihr selbst», sagte Meingast, «daß Musik nicht aus uns allen stammen kann. Sie ist das Bild ihrer selbst und eben darum nicht bloß das Bild eurer Gefühle. Also überhaupt kein Bild. Nichts, das sein Dasein erst durch das Dasein von etwas anderem empfangen würde. Sie ist einfach selbst Dasein, Sein, jede Begründung verachtend» (II/82). Eigentlich musikästhetisierend wird in Ulrichs Tagebuchblättern über die Gefühlslehre das Wesen der Melodie beschrieben: «Man denkt es sich nach dem Beispiel der Melodie. In dieser haben die Töne ihre Selbständigkeit und lassen sich einzeln erkennen, und auch ihre Nachbarschaft, ihr Beisammen, Nacheinander, und was sich sonst hören läßt, ist kein bloßer Begriff, sondern bis an den Rand voll sinnlicher Darbietung; aber obwohl sich alles das also trotz seiner Verbundenheit einzeln hören läßt, läßt es sich auch verbunden hören, denn gerade das ist die Melodie, und wird sie gehört, so ist nicht neben den Tönen, Tonabständen und Zeiten etwas Neues da, sondern mit ihnen. Die Melodie kommt nicht als eine Beigabe hinzu, sondern als eine zweite Art zu erscheinen, eine besondere Existenzform, unter der sich die Form der Einzelexistenz gerade noch ausnehmen läßt; und auch das gilt vom Gefühl im Verhältnis zu den Gedanken, Bewegungen, Empfindungen, Absichten und stummen Kräften, die sich in ihm vereinen. Auch so empfindlich, wie es eine Melodie gegen jede Veränderung an ihren Teilen ist, so daß sie gleich eine andere Gestalt annimmt oder ganz zerstört wird, so empfindlich kann ein Gefühl gegen eine Handlung oder einen hineinsprechenden Einfall sein» (II/74). Als ebenso erstaunlich für Musil als Nichtmusiker erscheint es, wie er einen musikalischen Terminus erfaßt und umsetzt: «Wer ist denn stärker: du oder ich? Herr Ingenieur Kurz oder Herr Kunsthistoriker Lang? Ein Meisterringler oder ein Kurzstreckenläufer? Ich meine, diese Sache hat doch schon sehr ihren Sinn verloren. Wir sind einzeln alle nichts. Um in deiner Sprache zu reden: Wir sind Instrumentalisten, die sich in der Ahnung zusammengefunden haben, daß sie ein wunderbares Stück spielen sollen, dessen Partitur noch nicht aufgefunden worden ist» (II/97). Es bliebe die

Aufgabe für den Philologen, herauszufinden, welche Hilfsmittel Musil dazu gedient haben. Nicht umsonst wirken diese Beispiele im Romantext erratisch; das erste und dritte haben wörtlich Entwurfscharakter.

Gewissermaßen wie ein Pendant zum anfangs erstmals erwähnten Wagner-Rausch nimmt sich die letzte Notiz von Musik im Torso des «Mann ohne Eigenschaften» aus: «Sie mußte ohne Verzug fliehen. In diesem Augenblick schwebte ein Leben voll Visionen, Halluzinationen, Engeln und noch stärkeren Gebilden, die sie sich nicht erklären konnte, um sie. «Man muß gesund genug für seine Krankheit sein», sagte sie sich, listig lächelnd, «es gibt Neurosen der Gesundheit.» Italienische Musik erklang und spielte ihr die grausame Heiterkeit des Südens vor» (II/113). Clarisse ist aus dem Sanatorium geflohen und auf dem Weg nach Rom. Nicht umsonst, daß gleich danach von Nietzsche die Rede ist. Dabei muß ungewiß bleiben — es handelt sich auch diesmal um einen «frühen Entwurf» —, ob hier auf dessen antiwagnerische Carmen-Begeisterung angespielt werden soll.

*

Die Musik blitzt im «Mann ohne Eigenschaften» in vereinzelt Momenten auf: Wagner, Krankheit, Selbstzerstörung, Lächerlichkeit, Ruin, Exzeß, Atavismus, Irrsinn. Es bleiben Einzelheiten. Dafür ist sicherlich nicht allein der Torsocharakter des Romans verantwortlich zu machen, sondern es eröffnet sich gerade an diesem untergeordneten Element das Essayistische des Werkes insgesamt.

Läge der Roman ausgearbeitet-abgeschlossen vor, so ließe sich mit mehr Bestimmtheit darauf hinweisen, daß die erst- und letztmalige Erwähnung der Musik bezeichnenderweise um das Clarisse-Wagner-Nietzsche-Motiv kreist. Dies ist die auffälligste Parallele, die sich zu Thomas Manns Musik-Erfahrung einstellt: bei beiden läßt sich der Niederschlag von Nietzsches ambivalentem Wagner-Verhältnis nachweisen. Doch Manns vordergründigste Umsetzung ins Literarische — die Leitmotivtechnik — ist bei Musil nicht einmal in Ansätzen zu finden. Ebenso wenig könnte auch keine formale Entsprechung aufgezeigt werden, wie dies etwa für die Josepchs-Romane mit der Ring-Tetralogie versucht worden ist.

Im «Mann ohne Eigenschaften» überwiegt die negative Beurteilung der Musik. Ihre Darstellung ist integriert dem ironisierend-distanzierenden Ton insgesamt. Damit steht aber — so beiläufig sie als Element dieses Romans auch erscheinen mag — Musik in Parallele zum Tenor des ganzen Werkes, zu dessen Charakterisierung letztlich alle Fäden hinführen: das sterbende Kakanien und seine kranke Gesellschaft.