

ROSMARIE ZELLER

Von den Notizen im Krieg zum literarischen Text

Textgenetische Studien zu Musils Nachlass

ABSTRACT: The article analyzes the notes that Musil made during the First World War and how he later transformed them in his texts (*Grigia*, *Die Portugiesin*, *Die Amsel*). Musil took only very sparse notes during the war that are not comparable to the numerous extant war diaries from World War I. In transforming the notes into literary texts, he quickly omitted the war, most notably in *Grigia*, where the war situation is replaced by the adventurous gold mining history. Musil was not interested in the representation of the war per se, but in the states of consciousness that the experience of war creates.

1. Einleitung

Die Musil-Forschung hat immer wieder festgestellt, dass Musil – im Gegensatz zu anderen Autoren, die am Ersten Weltkrieg teilgenommen haben, wie Ernst Jünger oder Alfred Döblin – keinen Kriegsroman geschrieben hat, obwohl er dies durchaus vorhatte. In Heft II, das er 1915 in Gebrauch nahm und dann für den Roman, der damals noch »Der Anarchist« hieß, verwerten wollte, notierte er 1918 oder 1919: »Roman: In einem II[.] Teil den Krieg behandeln. I bis zur part.[iellen] Mob.[ilmachung] geg.[en] Serbien in Österreich. Einlenken des Anarchisten in das Gemeinsame.«¹ In diesem Teil sollten offensichtlich Musils Notizen zu Beobachtungen aus dem Krieg eingebaut werden, wie aus einem im Nachlass überlieferten Blatt hervorgeht,² das eine Art Inhaltsverzeichnis zu jenen Aufzeichnungen in den Heften I und II enthält, die als Grundlage von Kriegsdarstellungen im Roman hätten dienen können.³ Das Blatt wurde bezeichnenderweise aus dem Romankomplex, zu dem es einmal gehörte, ausgeschieden, als Musil sich entschloss, den Krieg im Roman nicht darzustellen.⁴

1 KA/Transkriptionen/Heft II/52.

2 Vgl. KA/Transkriptionen/Mappe IV/2/201.

3 Das Blatt gehört zu der von Musil so genannten Kategorie »Notizen und Anfänge«, welche dem Roman dienen sollten, dann aber ausgeschieden wurden. Es wird nun von den Herausgebern dem Komplex *Ein Soldat erzählt* zugeordnet, was nicht einleuchtet. Im Komplex *Ein Soldat erzählt* geht es um die »Fliegerpfeil-Episode« und nicht um die von Musil im Krieg notierten Erlebnisse, die hier aufgelistet werden.

4 Siehe dazu die Entstehungsgeschichte des Romans in KA/Kommentare/Bd. 4 Der Mann ohne Eigenschaften – Die Vorstufen/Aus dem Nachlass Ediertes/Übersicht: Romanprojekte 1904–

Musil hat den Krieg nicht nur aus der ursprünglichen Konzeption des *Mann ohne Eigenschaften* entfernt, sondern auch aus anderen Textkomplexen, zu denen er ursprünglich gehörte, wie etwa aus dem Stoffkomplex der Novelle *Grigia*. Die Darstellung des Krieges als solchen interessiert Musil offensichtlich ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr. Er ist vielmehr Anlass für gewisse Beobachtungen der Umwelt, die möglich werden, weil der Mensch im Krieg aus den gewöhnlichen Lebenszusammenhängen herausgerissen wird, was die Voraussetzung für die besonderen Erlebnisse, die Musil interessieren, ist. Im Folgenden sollen die sogenannten Tagebuch-Einträge und die Nachlass-Mappen auf das hin untersucht werden, was Musil überhaupt im Krieg und über den Krieg notierte, und in einem zweiten Schritt soll gefragt werden, wie er diese Notizen verwertete, wie er die Erlebnisse des Krieges im Prozess der literarischen Bearbeitung transformierte. Die Texte, für die Musil Aufzeichnungen aus dem Krieg benützte, sind längst bekannt: *Grigia*, *Die Amsel*, *Die Portugiesin*, »Panama« und das »Idyllen«-Projekt, aus dem später der *Nachlaß zu Lebzeiten* wurde. Diese Texte sollen, was dank der *Klagenfurter Ausgabe* nun möglich ist, im Licht ihrer Entstehung und Transformation im Kontext des Krieges untersucht werden. Es geht hier also nicht wie in den meisten Arbeiten zum Thema »Musil und der Erste Weltkrieg« um die Frage von Musils Haltung zum und im Krieg,⁵ sondern es geht darum, welche Beobachtungen er im Krieg überhaupt notierte und wie er sie später literarisch verwertete.

2. Vorbemerkung zum Begriff der Tagebücher und der Datierungen

Da Adolf Frisé die Notizhefte und anderes Material aus dem Nachlass unter dem Titel *Tagebücher* herausgegeben hat, kann leicht der Eindruck entstehen, dass Musil regelmäßig Tagebuch geführt hat.⁶ Dazu hat er zwar mehrfach An-

1928. Musil scheint Anfang der 1920er Jahre die Idee, den Krieg ausführlich im zweiten Teil des Romans zu behandeln, aufgegeben zu haben.

- 5 Siehe etwa die informative Darstellung von Alfred Doppler: »Seinesgleichen führt zum Krieg«. Robert Musils Auseinandersetzung mit dem Krieg, in: Michael Klein, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche*. Innsbruck 2002 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 64), S. 59–68; Paul Zöchbauer: *Der Krieg in den Tagebüchern und Essays Robert Musils*. Stuttgart 1996 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 316). Zum biographischen Hintergrund siehe Karl Corino: *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek b. Hamburg 2003, S. 497–592.
- 6 Zur Frage, ob sich Musils Hefte überhaupt als Tagebücher betrachten lassen vgl. Walter Fanta: *Die Erfindung der Tonka. Eine textgenetische Lektüre des Tonka-Dossiers*, in: *Musil-Forum* 32 (2011/2012), S. 1–41, hier S. 6 f. Siehe auch Constanze Breuer: *Werk neben dem Werk. Tagebuch und Autobiographie bei Robert Musil*. Hildesheim u. a. 2009 (= Germanistische Texte und Studien, Bd. 82), S. 1–39.

läufe genommen, aber er hat nie über längere Zeit wirklich Tagebuch geführt, wenn man darunter regelmäßige, zeitnahe Einträge mit Datum versteht, wie sie uns etwa im *Kriegstagebuch* Ernst Jüngers überliefert sind, um ein Beispiel zu nennen, an dem wir die Umwandlung des Tagebuchs in einen literarischen Text nachverfolgen können.⁷ Bezeichnend dafür, wie Musil datierte Einträge gemacht hat, ist Heft 5, das mit der vorgedruckten Etikette »Diarium« versehen ist.⁸ Musil hat es offenbar am 8. August 1910 in Gebrauch genommen und von ganz wenigen Seiten abgesehen nur die rechte Seite beschrieben. Die linke Seite blieb frei für Erweiterungen und Umarbeitungen, was er auch genutzt hat, so hat er am 20. Januar 1911 Einträge auf der linken Seite gemacht. Schon die Art dieser Aufzeichnungen zeigt, dass er das Heft nicht als gewöhnliches Tagebuch geführt hat. Unter dem Datum des 14. August 1910 schreibt er in Klammern: »(es kann auch 12.–15. sein)«. ⁹ In Heft 7, welches er 1913–1914 benützte, schreibt er bezeichnenderweise als ersten Satz: »Ich will hier nicht wieder den Versuch machen, ein Tagebuch zu führen, wohl aber Dinge aufzuzeichnen, die ich nicht gerne vergessen möchte.« ¹⁰ Man würde also wohl, wenn man diese Bemerkung, welche mit den Befunden übereinstimmt, ernst nimmt, besser von Notizheften als von Tagebüchern sprechen.¹¹

-
- 7 Siehe etwa die Zusammenstellung der Kriterien für ein Tagebuch in: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin u. a. 2009, v. a. S. 85 f. Ernst Jünger schreibt: »Fast jeder Soldat führte damals ein Tagebuch. Bei mir kam vielleicht ein Trieb zum Dokumentarischen hinzu, aber nur in Bezug auf die Fixierung des eigenen Erlebnisses. Ich konnte ja auch fallen – das war sogar wahrscheinlicher. Da denkt man nicht an Literatur.« (Ein abenteuerliches Herz. Ernst-Jünger-Lesebuch. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 2011, S. 84) Siehe auch: Ernst Jünger. Kriegstagebuch 1914–1918. Hg. v. Helmut Kiesel. Stuttgart 2010, bes. das Nachwort »Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation«, S. 617–623, über die Art, wie Jünger notierte.
- 8 Teilweise haben wahrscheinlich die verschiedenen Bearbeiter des Nachlasses den Titel »Diarium« gesetzt, s. etwa Heft 7 (»Diarium 7«), was noch zusätzlich irreführend ist (vgl. KA/Transkriptionen/Heft 7/0a).
- 9 KA/Transkriptionen/Heft 5/6.
- 10 KA/Transkriptionen/Heft 7/1.
- 11 In der Musil-Forschung ist der Tagebuchbegriff für die Hefte, die er selbst nicht als Tagebücher bezeichnete, nach wie vor sehr beliebt, was wahrscheinlich auch mit dem Titel, den Frisé der Edition dieser Hefte gegeben hat, zusammenhängt. Zwar reflektieren die neueren Arbeiten durchaus den Tagebuchbegriff, halten aber seltsamerweise doch an ihm fest, auch wenn sie erkennen, dass Musil selbst nicht von Tagebüchern sprechen wollte; vgl. Beate Sommerfeld: Zwischen Augenblicksnotat und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthal, Robert Musils und Franz Kafkas. Frankfurt a. M. u. a. 2013 (= Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 5), S. 109–111. Breuer: Werk neben dem Werk (s. Anm. 6) möchte lieber den Gattungsbegriff erweitern (S. 29) als ihn in Bezug auf Musil aufgeben. Wenn man für Musils Notate am Tagebuchbegriff festhält, verbaut man sich Einsichten in den Schreibprozess, der in der vorliegenden Untersuchung vor allem interessiert.

3. Die Einträge in Heft I und II

Zunächst einige Bemerkungen zur Materiallage, auch wenn hier keine vollständige textgenetische Analyse geliefert werden kann und soll. Eine gewisse Analyse ist aber nötig, um wegen falscher Datierungen falsche Schlüsse zu vermeiden, wie sie zum Teil in der Forschung zu finden sind.¹²

In Musils Nachlass sind aus der Kriegszeit vor allem die Hefte I und II erhalten, die er selbst als »Kleines graues Notizheft« bzw. »Klein Grau I und II« bezeichnete.¹³ Der erste datierte Eintrag in Heft I stammt vom 1. Juni 1915,¹⁴ der letzte datierte vom 23. Oktober 1915. Die ersten zehn Seiten sind sehr schön mit Tinte geschrieben, also kaum im Feld entstanden. Das Datum des 23. Oktobers 1915 für den letzten Eintrag deutet darauf hin, dass er das Heft nach der Versetzung an die Isonzofront – er wurde um den 20. November herum an die Front abkommandiert – nicht mehr benutzte.¹⁵ Ab Seite 29 beginnen Reflexionen zu einem autobiographischen Romanprojekt mit dem Titel »Der Archivar«, den die Herausgeber der *Klagenfurter Ausgabe* auf 1919–1920 datieren.

Heft II beginnt mit dem Wort »Rückblicke: Alarm in Christof nach langer Ruhe«, der zweite Abschnitt beginnt mit »Einwaggonierung«, womit klar ist, dass Musil dieses Heft an der Isonzofront zu schreiben begonnen hat, mit einem Rückblick auf die Zeit kurz vor der Ankunft an der Front. Die Einträge sind mit Blaustift geschrieben und flüchtiger als die ersten in Heft I, auffällig ist auch, dass das Wort »Tod« häufiger vorkommt als in Heft I. Auf Seite 11 von Heft II fällt bereits das Stichwort »Prag«, wo sich Musil Anfang April 1916 aufhielt. Das heißt, die Aufzeichnungen von der Front umfassen in beiden Heften zusammen lediglich 38 relativ kleine Seiten.¹⁶ Die Aufzeichnungen sind meistens so dicht, dass es den Anschein hat, sie seien schon im Hinblick auf eine literarische Verwertung gemacht worden.

12 So wird das »Idyllen«-Projekt (siehe dazu unten) teilweise in den Krieg datiert. Corino: Robert Musil (s. Anm. 5), S. 1893, datiert die Gorki-Lektüre in das Jahr 1915, was auf einer falschen Datierung von Heft I/29 beruht. Musil hat zwar in dieses Heft, wie unten gezeigt wird, im Mai 1915 zu schreiben begonnen, er hat es aber nach dem 23. 10. nicht mehr benützt, sondern in Heft II geschrieben und beide Hefte dann nach dem Krieg wieder bearbeitet. Daher kommt auch die verschiedene Beurteilung von Musils schriftstellerischer Fruchtbarkeit im Krieg. Musil selbst sagt, er sei nicht fruchtbar gewesen im Krieg, während Dinklage, der öfters zitiert wird, aufgrund falscher Datierungen behauptet: »In dieser Zeit [i. e. während des Kriegs] sind die Idyllen für ein geplantes Tierbuch entstanden [...]«. (Karl Dinklage: Musils Herkunft und Lebensgeschichte, in: ders. (Hg.): Robert Musil. Leben – Werk – Wirkung. Reinbek b. Hamburg 1960, S. 187–264, hier S. 225)

13 Vgl. KA/Transkriptionen/Heft I bzw. II.

14 Musil kam nach dem 23. 5. 1915 als Adjutant von Major Graf Alberti de Poja nach Palai. Grundlage für die biographischen Angaben ist immer Corino: Robert Musil (s. Anm. 5).

15 Vgl. KA/Transkriptionen/Heft I/1–27.

16 Heft I hat die Maße 83 x 185 mm, Heft II 88 x 135 mm.

Der erste nicht datierte, vor dem 1. Juni 1915 anzusetzende Eintrag in Heft I beginnt mit dem Wort »Krieg«:

Krieg. Auf einer Bergspitze. Tal friedlich wie auf einer Sommertour. Hinter der Sperrkette der Wachen geht man wie Tourist. Fernes Duell schwerer Artillerie. In Intervallen von 20, 30 Sekunden u. mehr; erinnert an Knaben, die auf große Entfernungen einander mit Steinen bewerfen. Ohne Bestimmtheit des Erfolgs lassen sie sich immer zu noch einem Wurf verleiten.¹⁷

Der Eintrag ist durchaus typisch für Musils Wahrnehmung. Es ist zwar Krieg, aber er beschreibt die Situation als idyllisch: Er kommt sich eher wie ein Tourist auf einer Bergspitze vor, der ein friedliches Tal zu seinen Füßen sieht. Die friedliche Atmosphäre wird sogar in Bezug auf das Artillerie-Duell wieder aufgenommen, indem dieses mit einem Knabenspiel verglichen wird. In einer nächsten Notiz werden die fernen Kanonenschläge mit dem Zuschlagen eines Tennisors verglichen, also wieder ein abschwächender Vergleich, der der Kriegshandlung das Bedrohliche nimmt.¹⁸ Während die erste Passage nicht mehr zur weiteren Verwertung vorgesehen war, erscheinen die »Fernes Kanonenschläge« auf dem Manuskriptblatt,¹⁹ auf welchem die Stellen aus Heft I und II zusammengestellt sind, die der Kriegsdarstellung im *Mann ohne Eigenschaften* dienen sollten. Auffällig ist, dass Musil neben kurzen Notizen, die direkt mit dem Krieg zu tun haben, von Anfang an auch fast ethnologische Beobachtungen über die Bewohner des Tals und ihre Gewohnheiten, über Tiere, über die Natur macht und sich selbst die Rolle eines Touristen zuschreibt.²⁰ Die Beobachtungen der Kriegshandlungen zeugen von einer gewissen Distanziertheit.²¹ Er notiert denn auch mehrmals, dass er nichts empfindet, wenn er Kampfhandlungen beobachtet. So am 4. Juli 1915:

Beschießung des Werks Mte Verena durch 30 × 5 Mörser gesehn. Wo das Geschöß einschlägt steigt senkrecht eine Fontäne von Rauch und Staub auf, die oben wie eine Pinie breit wird. Man hat ein neutrales Gefühl wie beim Scheibenschießen. [...] Eine ital. Batterie schwerer Geschütze sucht mit Schrapnells unsren Mörser. Staubwolke in der Luft, kein anderer Eindruck.²²

Im September notiert er: »Die Gefechte, Toten usw., die sich vor den Stellungen abspielten[,] haben mir bisher keinen Eindruck gemacht.«²³ Am 28. Ok-

17 KA/Transkriptionen/Heft I/1.

18 Vgl. KA/Transkriptionen/Heft I/11: »Ferne Kanonenschläge: Kaum zu entscheiden, ob nicht irgendwo weit ein Tor zufiel oder auf das Holz einer Tenne geschlagen wurde. Doch ist der blasse Eindruck geschlossener, runder, leis bestimmt. Mit der Zeit unverkennbar.«

19 KA/Transkriptionen/Mappe IV/2/202.

20 Diese Beobachtungen sind bekanntlich größtenteils in *Grigia* eingegangen.

21 Kiesel: Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg (s. Anm. 7), S. 627, stellt auch bei Jünger diese Distanziertheit fest.

22 KA/Transkriptionen/Heft I/14 f. Zu dieser Stelle und den folgenden siehe auch Alexander Honold: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. München 1995 (= Musil-Studien, Bd. 25), S. 223–257.

23 KA/Transkriptionen/Heft I/22.

tober 1915 kommentiert er die Beschreibung der in Zeitungspapier eingewickelten Habseligkeiten eines Toten mit: »Eine schwere Traurigkeit strömt davon aus ...«²⁴ Aber auch hier wieder keine persönliche Formulierung wie: »Ich wurde traurig, als ich das sah« oder ähnlich. Selbst wenn er ganz nahe am Geschehen ist, drückt er keine Emotionen aus, wie sich im folgenden Beispiel zeigt: »Der kurze Knall der Gebirgsgeschütze. Ein Zögern des Schritts, als ich ihn auf wenige Schritte um einen Fels herum hörte und dachte, eine Granate hat eingeschlagen.«²⁵ Nur im Zögern des Schritts ist die Gefährlichkeit der Situation angedeutet. Dieselbe Distanziertheit findet sich auch in einer Notiz mit dem Titel: »Berlin, August, Krieg«²⁶ in Heft 17. Die Einträge sind schwer zu datieren, weil das Heft nur kleinere, undatierte Prosatexte und Einträge zu komplexen Zahlen enthält. Die vielzitierte, aber kaum analysierte Notiz beschreibt Aspekte des Verhaltens der Menschen beim Kriegsausbruch und in den Tagen danach. In der Musil-Forschung wird der Text meistens so gelesen, wie wenn Musil ihn sogleich bei Kriegsbeginn niedergeschrieben hätte. Dass dies nicht stimmen kann, zeigen Formulierungen wie »nach einer Weile«,²⁷ »In den allerersten Tagen«,²⁸ aber auch die Erzählung von Carl Einstein, wie es in den Kasernen zugehe,²⁹ eine Information, die Musil zuerst einmal erhalten haben musste. Schließlich weist auch der Schluss des Textes darauf hin, dass er einige Zeit nach Kriegsbeginn notiert worden sein muss: »Die Verlustlisten: .. tot ... tot ... tot ... so untereinandergedruckt, niederschmetternder Eindruck.«³⁰ Das ist aber auch fast die einzige Stelle, wo Musil eine emotionale Wertung einfügt, sonst gibt er sich als Beobachter, der das eigenartige Benehmen der Menschen notiert.

Erst der Fliegerpfeil von Tenna am 22. September 1915 wird einen Eindruck hinterlassen, auf den zurückzukommen ist. Am 10. Oktober findet sich wieder eine Wertung angesichts der Beschießung österreichischer Stel-

24 KA/Transkriptionen/Heft I/26.

25 KA/Transkriptionen/Heft I/21.

26 Dahinter mit Bleistift nachgetragen, vielleicht von anderer Hand 1914. Im Registerheft wird es als »Schw. Heft (Berlin 1914)« geführt (KA/Transkriptionen/Heft 37/22). Es handelt sich um eine Reinschrift in schwarzer Tinte ohne Korrekturen.

27 »Die, welche nach einer Weile erklären, das[s] sie ihr Gleichgewicht wiedergefunden haben und nichts an ihren Anschauungen zu ändern brauchen zb. Bie.« (KA/Transkriptionen/Heft 17/8)

28 »In den allerersten Tagen, als Abends [sic] auf der Straße alles um ein Extrablatt drängt, das verlesen wird[,] und eine Elektrische ganz langsam durchfahren will, der große Mensch, Ende der zwanzig, der zu schreien anfängt: Stehenbleiben, sage ich ihnen, bleiben Sie stehen!« (KA/Transkriptionen/Heft 17/10)

29 »Gegensatz und Parallele dazu, was Einstein erzählt: in den Kasernen Unordnung, Entfesselung. Mit Ausnahme des Dienstes. Zentimeterhoher Schmutz, Notlager, Trinken. Es wird wie verrückt gestohlen. Koffer erbrochen.« (KA/Transkriptionen/Heft 17/10)

30 KA/Transkription/Heft 17/10. Corino datiert sie auf eine Periode zwischen 1. und 20. 8. 1914, man könnte sie aber auch später datieren, wenn man annimmt, dass sie zum Romanprojekt gehört. Vgl. Karl Corino: Die Flucht aus dem Frieden. Robert Musil und der Erste Weltkrieg, in: Das Plateau 25 (Oktober 2014), H. 145, S. 4–17, hier S. 6.

lungen durch die Italiener, wobei überhaupt keine Menschen vorkommen, sondern die Beschießung als Naturereignis wahrgenommen wird: »Der Eindruck war der eines unheimlichen Aufruhrs der Natur. Die Felsen rauschten und dröhnten. Gefühl einer böartigen Sinnlosigkeit.«³¹ Durch den Vergleich und das inkompatible Prädikat (Felsen rauschen) wirkt der Text sehr poetisch. Wie hier und in dem Vergleich des Geschützlärms mit dem Tennentor notiert Musil sehr häufig akustische Phänomene, was insofern nicht weiter erstaunlich ist, als man sich im Krieg meistens über das Akustische orientieren musste, wie gerade auch Jüngers Aufzeichnungen bzw. seine Darstellung in *In Stahlgewittern* zeigen.³² Jünger beschreibt die akustischen Phänomene vor allem im Hinblick auf die Orientierung: Es geht meistens darum festzustellen, ob die Schüsse von feindlicher oder eigener Artillerie stammen.³³ Musil bemüht sich immer, das Akustische sprachlich sehr genau zu erfassen, ja sogar lautmalerisch nachzuahmen, was meine These unterstützt, dass die Aufzeichnungen immer schon im Hinblick auf eine literarische Verwertung gemacht werden:³⁴

Der Laut des Geschosses ist ein anschwellendes und, wenn der Schuß über einen fortgeht, wieder abschwellendes Pfeifen, in dem der ei-Laut nicht zur Bildung gelangt. Große Geschosse nicht zu hoch über der eigenen Stellung lassen den Laut zum Rauschen anschwellen, ja zu einem Dröhnen der Luft, das einen metallischen Beiklang hat.³⁵

Der Versuch lautmalerischer Wiedergabe ist im folgenden Eintrag, der sich auf die vierte Isonzoschlacht bezieht, noch deutlicher: »4 Beschiessung: Zusammenfassung: Der singende Tod singt hier. Über unsern Köpfen singt es, tief, hoch. Man unterscheidet die Batterien am Klang. tschu i ruh oh – ~~pim~~ puimm. Wenn es in der Nähe einschlägt: tsch – sch – bam. Es pfaucht ein, zweimal kurz und springt dich an.«³⁶ Der Eindruck lässt ihn nicht los, so dass er nach einem anderen Eintrag darauf zurückkommt: »Dieses Singen und Fauchen hat etwas Urwaldhaftes, man fühlt Flattern von Kolibris um

31 KA/Transkription/Heft I/25.

32 Siehe zu diesem Aspekt Julia Encke: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*. München 2006.

33 Es möge ein Beispiel für Jünger genügen: »Gegen Mittag schwoll das Artilleriefeuere zu wüstem Tanze an. Ununterbrochen flammte es um uns auf. Weißes, schwarzes und gelbes Gewölk mischte sich. [...] Dazwischen zwitscherten zu Dutzenden die Zünder mit eigenartigem, an Kanarienvögel erinnerndem Gesang.« (Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. Mit einem Nachwort v. Helmuth Kiesel. Stuttgart 2014, S. 29)

34 Daran scheint selbst Martha beteiligt zu sein. Sie schreibt in einem Brief über eine Zugfahrt, wo die Leute über den Krieg gesprochen haben: »ich habe mir einiges notiert.« (KA/Lesetexte/Bd. 18 Vorkriegs- und Kriegskorrespondenz/Martha Musil an Robert Musil, 16. 6. 1915)

35 KA/Transkriptionen/Heft I/25.

36 KA/Transkriptionen/Heft II/7. Siehe eine lautmalerische Stelle bei Jünger: »Dazwischen immer ssst-bum! ssst - - - ein Blindgänger.« (Jünger: *Kriegstagebuch* [s. Anm. 7], S. 86, s. auch S. 123)

sich und den Anspruch großer Katzen.«³⁷ Auch hier wieder der Vergleich mit Naturerscheinungen, die für Musil etwas Unzivilisiertes, Unheimliches haben, wie sich an einer Stelle in *Grigia* zeigt: »Es blieb immer etwas Grauen vor der Natur in diesem Eindruck enthalten, und man darf sich nicht darüber täuschen, daß die Natur nichts weniger als natürlich ist; sie ist erdig, kantig, giftig und unmenschlich in allem, wo ihr der Mensch nicht seinen Zwang auferlegt.« (GW II, S. 245) Die Beschießungen wird, obwohl hauptsächlich akustisch wahrgenommen, als eine Art außerzivilisatorisches Ereignis beschrieben. Wenn die Forschung in Musils Essays zum Krieg wenig Originalität feststellt,³⁸ so gilt dies nicht für seine Aufzeichnungen aus dem Krieg, die höchst originell und subjektiv, jedoch in der Darstellung von Emotionen sehr zurückhaltend sind. Diese Zurückhaltung zeigt sich auch in einer erstaunlichen brieflichen Äußerung gegenüber Hedwig Fischer, der Gattin von Samuel Fischer, von 1916: »[I]ch war am Isonzo und habe ein hübsches Stückchen Krieg mitgemacht. Jetzt stecke ich wieder in der alten Gegend, ganz vorn am Ferner, in einem namenlosen Ort und führe ein Räuberdasein voll Schmutz und Romantik. Frage aber doch schon täglich meinen Gott, wann ich wieder ich sein werde.«³⁹ In den Isonzoschlachten ging es alles andere als »hübsch« zu. Interessant ist die Äußerung auch darum, weil Musil die Entfremdung des Ichs im Krieg thematisiert.

Die Aufzeichnungen in den Heften I und II, soweit sie kriegerische Ereignisse betreffen, bedienen sich einer schon verfremdeten, poetischen Darstellungsweise, welche sich nicht für das Faktische des Ereignisses interessiert und auch nicht für oberflächliche Gefühlseindrücke, sondern nur für das, was ihn innerlich mehrt, wie Ulrich sagen würde.⁴⁰ Wie Musil dieses Material später poetisch verwertet hat, wird im Folgenden zu zeigen sein.

4. *Grigia*

Musil hat *Grigia* bekanntlich in Palai angesiedelt, wo er die Zeit von Ende Mai 1915 bis im November 1915 stationiert war und wo er seine Eintragungen in Heft I machte. In die Novelle eingegangen sind Landschaftsbeschreibung und Beobachtungen von Menschen und Tieren in einer als archaisch emp-

37 KA/Transkription/Heft II/8.

38 Siehe dazu den Beitrag von Oliver Pfohlmann in diesem Band.

39 KA/Lesetexte/Bd. 18 Vorkriegs- und Kriegskorrespondenz/Robert Musil an Hedwig Fischer, 5. 1. 1916.

40 »Er sucht sich anders zu verstehen; mit einer Neigung zu allem, was ihn innerlich mehrt, und sei es auch moralisch oder intellektuell verboten [. . .].« (MoE, S. 397) Vgl. auch die Notiz: »Ich merke mir auch selten Einzelheiten, sondern immer nur irgend einen Sinn der Sache.« (KA/Transkriptionen/Heft I/30)

fundenen Welt.⁴¹ Er hat jedoch die Kriegssituation völlig eliminiert und den Text in einer nicht näher bezeichneten Gegenwart angesiedelt, die durchaus auch jene der 1920er Jahre, in der der Text erschien, sein könnte. Den Aspekt »Abenteuer«, der in der Kriegssituation enthalten ist, hat er durch die Goldgräbergeschichte ersetzt. Durch diese Transponierung in eine friedliche, zivile Welt handelt er sich einige poetologische Probleme vor allem auf dem Feld der Motivierung ein, welche er nicht gehabt hätte, wenn sein Held ein Offizier im Krieg gewesen wäre. So ist zum Beispiel das Empfinden Homos im Wald, »daß er da, zwischen Anemonen, Vergißmeinnicht, Orchideen, Enzian und dem herrlich grünbraunen Sauerampfer, tot liegen werde« (GW II, S. 240), auf den ersten Blick unmotiviert.⁴² Im Kriegskontext, wo der Tod allgegenwärtig ist, ist es hingegen naheliegend, an den Tod zu denken, wie es Musil in Heft I vom 9. Juni 1915, das dieser Stelle zugrundeliegt, notiert. Musil beschreibt eine Art mystisches Erlebnis und macht sich zugleich klar, dass er in diesem Krieg sterben könnte: »Dachte – immerhin – daß ich da, zwischen Anemonen, Vergißmeinnicht, Orchideen, Enzian und (herrlichem grünbraunen) Sauerampfer bald liegen werde. [...] Diese persönliche Vorsicht, die in diesem Krieg bisher meine Schicksale gelenkt hat, berührt mich schon lange.«⁴³ Im Gegensatz zu den oben analysierten Beschreibungen der Kriegshandlungen ist dieser Eintrag sehr persönlich, ja intim.⁴⁴

Ein ähnliches Problem mit der Motivation ergibt sich durch die Übernahme der Episode mit einem italienischen Standschützen, der zurückgeblieben und daher von der Patrouille eingebracht worden war – und nun, als er den Zugführer mit dem Strick sieht, fürchtet, er werde aufgehängt, was nur in der Kriegssituation verständlich ist. In *Grigia* wird der Standschütze durch einen Burschen ersetzt, der Wein gestohlen hat, und als der Werkführer »zum Spaß eindrucksvoll« mit dem Strick »hin und her schwenkte«, fürchtete, aufgehängt zu werden.⁴⁵ Was in der Kriegsnotiz bitterer Ernst ist, wird im Kontext von *Grigia* Spaß und Spiel.

Es gibt eine einzige Stelle in *Grigia*, wo vom Krieg die Rede ist, nicht von einem bestimmten Krieg, sondern vom Krieg schlechthin, was im Kontext unmotiviert ist, da in *Grigia* kein Krieg herrscht. Ort und Personal werden bereits militärisch konnotiert: Der Ort ist das »Kasino« im Pfarrhof und anwesend ist unter anderem ein Major. Der Beschreibung der etwas trostlosen Stimmung, des rädernden Grammophons und der sterbenden Fliege liegt eine Notiz von Ende Juli 1915 zugrunde:

41 Für die textgenetische Analyse von *Grigia* siehe Rosmarie Zeller: Musils Arbeit am Text. Textgenetische Studie zu *Grigia*, in: Musil-Forum 32 (2011/2012), S. 41–64.

42 Das hat die Musil-Forschung auch mehrfach festgestellt. Musil hat an dieser Stelle sehr intensiv gearbeitet, siehe Zeller: Musils Arbeit am Text (s. Anm. 41), S. 59–61.

43 KA/Transkriptionen/Heft I/5 f.

44 Es geht darin auch um seine Beziehung zu Martha.

45 KA/Transkriptionen/Heft I/3 bzw. GW II, S. 241.

Ende Juli. Eine Fliege stirbt: Weltkrieg. Das Grammophon hat sich schon durch viele Abendstunden gearbeitet. Rosa wir fahrn nach Lodz, Lodz, Lodz. Und: Komm in meine Liebeslaube. Dazwischen manchmal tschechische Volkslieder und Slezak oder Caruso. In den Köpfen wolkt Traurigkeit und Tanz. Von einem der vielen langen Fliegenpapiere, die von der Decke herabhängen, ist eine Fliege heruntergefallen. Sie liegt am Rücken. In einem Lichtfleck am Wachstum. Neben einem hohen Glas mit kleinen Rosen. Sie macht Anstrengungen sich aufzurichten. Ihre sechs Beinchen legen sich manchmal spitz zusammengefaltet in die Höhe. Sie wird schwächer. Stirbt ganz einsam.⁴⁶

Musil übernimmt in den Text der *Grigia* das Grammophon samt den beiden Liedern und die sterbende Fliege. Gegenüber dieser Passage ist aber der Text der Novelle stark erweitert, er umfasst fast zwei Druckseiten, auf denen ständig von Konflikt, Gewalt, Töten, also metaphorisch – denn die Situation ist unernst – von dem die Rede ist, was den Krieg ausmacht: Die Anwesenden streiten »unnötig lebhaft über irgendeine Frage, die keinen etwas anging, beleidigten einander sogar, und am nächsten Tag gingen Kartellträger hin und her.« (GW II, S. 244) Es stellt sich heraus, dass eigentlich nichts gewesen ist. »Sie hatten es nur getan, weil sie Zeit totschiagen mußten, und wenn auch keiner von ihnen je wirklich gelebt hatte, kamen sie sich doch roh wie die Schlächter vor und waren gegeneinander erbittert.« (GW II, S. 244) Alle diese Konflikte sind nicht wirklich, nicht ernst, man schlägt nicht einander tot, sondern nur die Zeit. Die Witze »zerknallen«, aber in Gelächter, so wie die Drohung gegenüber dem Weindieb mit dem Strick nicht ernst gemeint ist, wird hier das kriegerische Gehabe unernst. Trotzdem denkt Homo an Krieg:

Homo fühlte, es war nackt jene auf alle Dinge in den Städten verteilte Wollust, die sich von Totschlag, Eifersucht, Geschäften, Automobilrennen nicht mehr unterscheiden kann, – ah, es war gar nicht mehr Wollust, es war Abenteuersucht, – nein, es war nicht Abenteuersucht, sondern ein aus dem Himmel niederfahrendes Messer, ein Würengel, Engelswahnsinn, der Krieg? (GW II, S. 244)

Darauf folgt die Beschreibung des Sterbens der Fliege, die vom Fliegenpapier gefallen ist, und Homo sagt leise vor sich hin: »Töten, und doch Gott spüren; Gott spüren, und doch töten?« (GW II, S. 245) Wollust, Krieg, Abenteuersucht, Religion, das alles gehört in Musils semantischem System zum Bereich des Irrationalen, oder wie er selbst sagt: des Nicht-Ratioïden, dem der Ingenieur Homo in der als märchenhaft gezeichneten, eigenartigen Welt von Palai begegnet. Der Krieg ist hier latent vorhanden, zugleich ist er aber nur ein Phänomen unter anderen, die von Totschlag bis Automobilrennen reichen. Diese Stelle scheint mir auch der Schlüssel zur Erklärung, warum Musil in *Grigia* die Identitätskrise Homos nicht als Kriegserlebnis eines Offiziers, der in die fremde Welt Südtirols versetzt wird, schildert: Er will dem Krieg als Krieg nicht zu viel Gewicht geben; er ist vielmehr nur eines unter anderen Erleb-

46 KA/Transkriptionen/Heft I/16.

nissen, welches dem Menschen die Begegnung mit dem Irrationalen erlaubt, dem, was von Homo Gott genannt wird, was manchmal auch mit Mystik bezeichnet wird – nicht zufällig notierte Musil, als er zum ersten Mal an den Tod denkt: »Fange überhaupt an, mystisch zu werden.«⁴⁷ Auch Homos Tod in der alten Kaverne hat einen unerwarteten Bezug zum Krieg: Im »Panama«-Projekt findet sich auf einem Blatt eine nachträgliche Bleistiftnotiz Musils, welche lautet: »Wonne unter einer zusammengestürzten Kaverne begraben zu liegen.«⁴⁸ Musil verschafft Homo einen metaphorischen Kriegstod.

Die Forschung hat schon lange darauf hingewiesen, dass Krieg und ›anderer Zustand‹ zusammenhängen.⁴⁹ Die Stelle in *Grigia* ist darum besonders aufschlussreich, weil sie zeigt, wie das ursprüngliche Erlebnis im Krieg von Musil verallgemeinert wird, indem er Homo einen Ausdruck durch einen anderen ersetzen lässt – bis hin zu »der Krieg«, um das Irrationale zu umschreiben, das letztlich nicht benannt werden kann und das in der paradoxen Situation gipfelt, dass man Gott spüren kann, indem man gegen sein Gebot ›Du sollst nicht töten‹ verstößt (vgl. GW II, S. 245). Wichtig scheint mir aber gerade am Beispiel von *Grigia* zu betonen, dass Musil alles tut, um dem Krieg nicht eine besondere Stellung in der Erzeugung eines irrationalen Zustands zuzuschreiben. Im Gegenteil: Mit den negativen Ausdrücken »Eifersucht, Totschlag, Wahnsinn« deutet er darauf hin, dass dieser Zustand der Irrationalität graduell zu sehen ist – bis hin zu ›Gott spüren‹.

Die Portugiesin ist durch ihre Lokalitäten ebenfalls mit dem Aufenthalt Musils im Südtirol verbunden. Die beiden Texte hängen durch ihre Lokalisierung im deutsch-italienischen Grenzgebiet und durch die Konstruktion einer Welt, wo Archaisches und Modernes, Exotisches und Vertrautes, Rationales und Irrationales nebeneinander existieren, zusammen. Man kann sie auch als zwei gegensätzliche Varianten derselben Grundkonstellation lesen: Wenn Homo durch das Abenteuerleben, das an den Krieg erinnert, aus seiner gewohnten Welt herausgerissen wird und in eine Krise gerät, so ist umgekehrt bei von Ketten gerade das Ende des Krieges der Anlass für eine tiefgreifende Identitätskrise. Bezeichnenderweise stirbt keiner aus dem Geschlecht der von

47 KA/Transkriptionen/Heft I/6.

48 KA/Transkriptionen/Mappe III/1,2/17.

49 Siehe etwa Arno Rufegger: »Daß Krieg wurde, werden mußte, ist die Summe all der widerstrebenden Strömungen und Einflüsse und Bewegungen, die ich zeige«. Erster Weltkrieg und literarische Moderne – am Beispiel von Robert Musil, in: Uwe Schneider, Andrea Schumann (Hg.): Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne. Wien u. a. 2000, S. 229–245, bes. S. 234 f.; Sebastian Hüsich: Der Normalzustand als Ausnahmezustand. Moderne, Langeweile und Krieg in Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in: Oliver Ruf (Hg.): Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion. Würzburg 2009 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 25), S. 199–210; Kai Evers: »Krieg ist das gleiche wie aZ«. Krieg, Gewalt und Erlösung in Robert Musils Nachkriegsschriften, in: Hans Feger, Hans-Georg Pott, Norbert Christian Wolf (Hg.): Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs in der Zwischenkriegszeit. München 2009 (= Musil-Studien, Bd. 37), S. 227–250.

Ketten im Krieg. Der Krieg in der *Portugiesin* wird nicht dargestellt. Die Wunde, die von Ketten im Krieg erlitten hat, ist weniger gefährlich als der Mückenstich nach Kriegsende. Der Krieg repräsentiert das Normale, die Ordnung, die über Generationen fort dauert. Das Irrationale in der *Portugiesin* sitzt auf der Burg, die der kranke von Ketten, um wieder gesund zu werden, am Ende zurückerobert, während in *Grigia* das Abenteuerleben, das teilweise mit dem Krieg äquivalent gesetzt wird, zum Eindringen des Irrationalen führt. Diese Ambivalenz der Wertung des Krieges als Ordnung oder als Einbruch des Irrationalen zeigt sich auch im *Mann ohne Eigenschaften*, wo Stumm von Bordwehr als Repräsentant des Militärs zugleich ein Repräsentant der Ordnung ist, während mehrmals betont wird, dass diese militärische Ordnung in Totschlag und damit in Irrationalität umschlagen kann, was am Schluss des Romans dargestellt werden sollte, wenn sich die Welt im Chaos der Kriegsausbrüche auflösen sollte.⁵⁰

5. Todesfurcht – Todesfreude

Die Begegnung mit dem Tod wird von Musil in den Heften immer wieder thematisiert. Offensichtlich wollte er dies in einem zusammenhängenden Text darstellen, wie aus Notizen in Heft II hervorgeht, in denen er sich nach dem Kriegsende Gedanken machte zu einem Projekt, das er »Tierbuch« bzw. »Idyllen« nennt. In diesem beabsichtigte er offensichtlich, die Notizen, die er in Palai gemacht hatte und von denen einige später in *Grigia* eingehen werden, zusammen mit früheren Tier-Beobachtungen, die er vor allem 1913 in Rom aufgezeichnet hatte, zu publizieren. Dazu gehört auch die Skizze »Die kleine Geisterkatze von Bozen«, welche in die *Portugiesin* eingehen wird. Auffällig ist, dass am Schluss dieser Aufzählung eine Reihe von Einträgen aus Heft I genannt wird, die nichts mit Tieren, wohl aber mit dem Tod zu tun haben: »Krankheit und Gott (Lärchenwald, Wasserfall, Gridschi)«, »Der heilige Berg (Col die Lana)«, »Lawine und Hoblicht«, »Die Proprietäten des Toten«, »Der Deserteur«, »Gott am Isonzo«.⁵¹ Von diesen Titeln sind »Lawine und Hoblicht« und »Der Deserteur« keinen Einträgen in den Heften zuzuordnen.⁵² Musil hat einmal ein Lawinenunglück erlebt, dieses ist aber

50 Siehe MoE, S. 370–380 u. 465. Zum Chaos am Ende siehe Walter Fanta: Krieg & Sex – Terror & Erlösung im Finale des *Mann ohne Eigenschaften*, in: Feger u. a. (Hg.): Terror und Erlösung (s. Anm. 49), S. 209–225. Teilweise wieder aufgenommen in: Walter Fanta: Krieg. Wahn. Sex. Liebe. Das Finale des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil. Klagenfurt 2015.

51 KA/Transkriptionen/Heft II/55.

52 Der Deserteur kommt in einem Brief von Martha an Robert Musil aus dem Juni 1915 vor (vgl. KA/Lesetexte/Bd. 18 Vorkriegs- und Kriegskorrespondenz/Martha Musil an Robert Musil, 16. 6. 1915).

nur in den Briefen dokumentiert.⁵³ Lawinen haben für ihn trotz oder wegen der Lebensgefahr eine erotische Komponente.⁵⁴

Ungefähr zur selben Zeit notiert er:

Man könnte die Tierskizzen auch zu einer einzigen Erzählung machen. Dann wäre Hauptperson ein Mann, der sich vorher auch oft in Lebensgefahr begeben hat (Im Gebirge, beim Schwimmen, Segeln, Autofahren) Aber immer war ihm das nur ein Sportreiz. Im Krieg ist es die Erweckung. Und nachhause kommt er mit einer nicht mehr einschlafenden Angst vor dem Tode, weil er nicht weiß, wie es ist. –⁵⁵

Offenbar soll dieser Mann im Krieg ähnlich wie Homo auf seiner Abenteuerreise ein Erweckungserlebnis haben, allerdings mit dem Ergebnis, dass er in der Folge von Todesfurcht geplagt wird. Diese Variante hat Musil nicht ausgeführt. In *Grigia* hat er die umgekehrte Variante gewählt, nämlich, dass Homo von seiner Todesfurcht befreit wird in dem zeitenthobenen Erlebnis einer Wiedervereinigung mit seiner Frau/Geliebten: »Von diesem Tag an war er von einer Bindung befreit, wie von einem steifen Knie oder einem schweren Rucksack. Der Bindung an das Lebendigseinwollen, dem Grauen vor dem Tode.« (GW II, S. 241)

Das Thema hat Musil offensichtlich weiter beschäftigt, denn in seinen autobiographischen Notizen, welche er 1939/40 ins Heft 33 schrieb, erscheinen die Themen nochmals, nun aber unter der Zusammenfassung »Todesfreude«: »Im Krieg selten Augenblicke der Todesfurcht. [...] Häufiger als die Augenblicke der Todesfurcht waren die der Todesfreude. S. die Beschreibung in *Grigia*. Lawine u. Hoblicht. Anmarsch zu den Isonzostellungen.«⁵⁶

Die Spannung zwischen Todesfreude und Todesfurcht lässt sich an zwei Notizen und Entwürfen Musils zeigen. In Heft I berichtet er ganz sachlich von einem Ausflug im Boot zu einem Feigenbaum: »17. 10. Im Boot hinausgerudert, angelegt, den Feigenbaum geplündert. Man muß sich bücken, um unter seine Äste zu schlüpfen. Dann steht man drinnen, sie hängen über einen und ein fremder, sinnlicher Geruch überströmt einen.«⁵⁷ In Heft II nimmt er diese Episode wieder auf und führt sie weiter aus:

53 In den Briefen von Martha, Alfred und Hermine Musil ist mehrfach von der drohenden Lawinengefahr die Rede (z. B. KA/Autographensammlung der ÖNB/Schachtel 1005/Mappe 1005/22/6, 1005/24/2, 1006/2/11 u. 1006/3/3. Zum konkreten Erlebnis vgl. Corino: Robert Musil (s. Anm. 5), S. 548 f. Das Erlebnis wird Ulrich zugeschrieben (vgl. MoE, 678).

54 Vgl. einen Brief an Bruno Fürst, in dem er schreibt: »Über Lawinen kann ich eine Viertelstunde lang reden, ohne aufzuhören; aber für heute nur so viel [...], daß die Unmöglichkeit, sich eine ausreichende Vorstellung von diesen männerverzehrenden Sphinxen zu machen, eben zu ihrem Wesen gehört [...]. Ich habe schon viele Lawinen mitgemacht und mich dabei einigemal in unmittelbarer Todesnähe befunden, aber noch immer eine beinahe erotische Neugierde für diese vielartigen Erlebnisse bewahrt [...].« (KA/Lesetexte/Bd. 19/Wiener und Berliner Korrespondenz 1919–1938/Robert Musil an Bruno Fürst, 21. 2. 1935)

55 KA/Transkriptionen/Heft II/71.

56 KA/Transkriptionen/Heft 33/86. Der Anmarsch zu den Isonzostellungen wird in Heft II/5–7 beschrieben, es ist dort mehrmals vom Tod die Rede.

57 KA/Transkriptionen/Heft I/26.

Zuvor: Rudern im blauen See. Die Weitgänger von Cima. V[ezzana] fallen in die schmale Ebene zwischen Felswand u Wasser. Ein wenig weiter und es kann einer voll ins Boot fallen und es in Splitter zerstauben. So könnte es uns auch beim Schwimmen erwischen, – wie man mit Dynamitpatronen Fische fängt. \Mit aufgerissenem Bauch blinkt man dann silbern auf der Wasseroberfläche. | Die Ebene ist gar nicht so schmal, aber ...

Man glaubt immer, daß man im Angesicht des Todes das Leben toller genießt, voller trinkt. So erzählen es die Dichter. Es ist nicht so. Man ist nur von einer Bindung befreit, wie von einem steifen Knie oder einem schweren Rucksack. Der Bindung an das Lebendigsein wollen, dem Grauen vor dem Tode. Man ist nicht mehr verstrickt. Man ist frei. Es ist Herrlichkeit.⁵⁸

Hier haben wir die Formulierungen, wie sie in *Grigia* erscheinen. Obwohl Musil in Heft II den Tod häufiger erwähnt, hat er in seinen Werken die Todesangst ebenso selten dargestellt wie – im Gegensatz etwa zu Jünger – die konkreten Verletzungen. Neben dem oben zitierten Plan, dass er die »Idyllen« einem Mann mit Todesangst unterschieben könnte, gibt es, wenn ich richtig sehe, nur noch einen solchen Text, der den Titel *Der singende Tod* trägt.⁵⁹ In diesem Text führt Musil einen Maler ein, der aber von Beruf eigentlich Ingenieur ist und der »den Zweifel und einen mutigen Unglauben liebt«. Der Mann nimmt am Krieg teil und hat zunächst keine besonderen Empfindungen. Musil hat hier offensichtlich seine eigene Erfahrung eingebracht: »Als der Krieg ausbrach, machte er die seltsame, ans Religiöse streifende Aufregung mit wie jeder andre und kam als Reserveoffizier mit seinem R[e]g[imen]t. nach Galizien. Er machte die blutigen ›Wellenbrecherschlachten‹ des Anfangs mit und erlebte nichts besonderes dabei [...].«⁶⁰ Trotzdem befindet er sich in jener Ausnahmesituation, wie sie auch für die Männer in den Novellen *Drei Frauen* typisch ist, in der die gewohnten Bindungen abfallen: »Ausgelöst war man wie ein Knöchelchen aus dem Fleisch von Intelligenz, Beruf, Kunst, Weibersehnsucht und dergleichen.«⁶¹ Der Mann wird einmal von einem Geschoss getroffen und liegt hilflos im Gras: »Shrapnels zerissen [sic] die Luft, von Granaten aufgeworfene Erde überstäubte ihn, er konnte nicht flüchten, noch Schutz suchen; eine namenlose Angst, Einsamkeit und Verachtung quälten ihn machten ihn erstarren, dann verlor er das Bewußtsein.«⁶² Er erwacht erst im Eisenbahnwagen wieder. Der Text bricht an dieser Stelle abrupt ab. Mit dem Verlust des Bewusstseins ist auch der Text zu Ende, die

58 KA/Transkriptionen/Heft II/64 f.

59 Der Ausdruck kommt bereits einmal in Heft II/7 vor. Musil schrieb zuerst: »Der singende Tod« und hat nachher korrigiert zu: »Der Tod singt hier.«

60 KA/Transkriptionen/Mappe IV/2/195. In der *Klagenfurter Ausgabe* wird der Text auf 1914–1918 datiert, zugleich wird aber gesagt, dass die Mappe »AN« Notizen aus den Jahren 1919–1923 enthält. Das scheint mir richtiger zu sein. Es gibt keinerlei Hinweise dafür, dass Musil diese Erzählung während des Kriegs aufgeschrieben hat.

61 KA/Transkriptionen/Mappe IV/2/195.

62 KA/Transkriptionen/Mappe IV/2/196.

Situation scheint nichts mehr herzugeben. Musil hat offenbar nicht gesehen, wie er die so entstandene Situation für das, was er eigentlich darstellen wollte, nämlich die Erreichung eines höheren Bewusstseinszustand, nutzen konnte. Der Situation fehlt es an semantischem Potential im Gegensatz zu jener Variante, in der die Person von der Todesfurcht befreit wird, wie zum Beispiel in *Grigia*, wo diese Erfahrung als Außerkräftsetzen des Lebens bezeichnet wird (vgl. GW II, S. 240), welche offensichtlich mehr semantisches Potential enthält. Jedenfalls hat er das ›Fliegerpfeil-Erlebnis‹ in diesem Sinn bearbeitet.

6. Das ›Fliegerpfeil-Erlebnis‹

Zwischen dem 5. und dem 22. September 1915 hat Musil nichts in Heft I eingetragen. Am 22. September notiert er das ›Fliegerpfeil-Erlebnis‹. Wie öfters beginnt er mit der akustischen Wahrnehmung des Geräusches, das der Fliegerpfeil verursacht.⁶³ Es folgt die Beschreibung, wie er neben ihm in die Erde fährt, und erst dann wird die Wirkung des Erlebnisses geschildert, obwohl er es nicht bewusst wahrgenommen hat und sich »instinktiv« verhalten hat.

Von einer Luftwelle nichts erinnerlich. Von plötzlich anschwellender Nähe nichts erinnerlich. Muß aber so gewesen sein, denn instinktiv riß ich meinen Oberleib zur Seite und machte bei feststehenden Füßen eine ziemlich tiefe Verbeugung. Dabei von Erschrecken keine Spur, auch nicht von dem rein nervösen wie Herzklopfen, das sonst bei plötzlichem Choc auch ohne Angst eintritt. – Nachher sehr angenehmes Gefühl. Befriedigung, es erlebt zu haben. Beinahe Stolz; aufgenommen in eine Gemeinschaft, Taufe. – –⁶⁴

Der Eintrag ist, wie fast alles Einträge in dem Heft, ohne Korrekturen und – wie aus dem »nichts erinnerlich« hervorgeht – hinterher in einer ruhigen Minute geschrieben. Musil hat hier zum ersten Mal die Nähe des Todes erlebt, ohne erschrocken zu sein, ja er ist stolz, »es« erlebt zu haben.

Auf dem oben erwähnten Blatt mit dem Register zu den in den Heften I und II notierten Kriegserlebnissen erscheint das Erlebnis unter dem Begriff »Fliegerpfeil«.⁶⁵ Umgekehrt hat Musil mit Rotstift auf einem Blatt⁶⁶ mit dem Titel »Der Fliegerpfeil« »Idyllen« geschrieben, also das Blatt dem »Idyllen«-Projekt zugeordnet. In diesem Fall wäre das vielleicht das Ereignis gewesen, welches dem Mann, der der Held des »Idyllen«-Projektes sein sollte, die To-

63 Dies hat auch das Interesse der Forschung geweckt, siehe etwa: Peter Berz: Der Fliegerpfeil. Ein Kriegsexperiment Musils an den Grenzen des Hörraums, in: Jochen Hörisch, Michael Wetzel (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. München 1990 (= *Literatur- und Medienanalysen*, Bd. 2), S. 265–288, und die oben zitierte Arbeit von Julia Encke (s. Anm. 32).

64 KA/Transkriptionen/Heft I/23 f.

65 KA/Transkription/Mappe IV/2/201.

66 Vgl. KA/Transkription/Mappe IV/2/197.

desfurcht eingejagt hätte. Musil hat das Erlebnis später in dem in den *Nachlaß zu Lebzeiten* eingegangenen Text *Die Amsel* verwertet, dabei wiederum die typischen Transformationen vorgenommen und den Bezug zum Krieg abgeschwächt. Bevor er den Text in die *Amsel* integriert hat, hat er verschiedene Varianten ausprobiert, in denen der Kriegskontext noch durchaus vorhanden war und mit verschiedenen Erzählformen experimentiert, wie die Blätter im Nachlass zeigen.

Es kann hier keine vollständige genetische Analyse geleistet werden, schon darum nicht, weil die einzelnen Blätter schwer zu datieren sind und ihre chronologische Reihenfolge keineswegs feststeht. Allerdings ist die grobe Chronologie von der Notiz in Heft I über das Blatt mit dem Titel »Der singende Tod« und »Ein Soldat erzählt« bis zur Aufnahme in *Die Amsel* einigermaßen klar. Es soll gezeigt werden, wie das Erlebnis in neue Kontexte gestellt und der Kontext des Krieges allmählich unwichtig wird.

Alle überlieferten Blätter, welche von den Herausgebern der *Klagenfurter Ausgabe* dem Konvolut »Ein Soldat erzählt« oder »Die Amsel« zugeordnet werden, sind nach dem Krieg entstanden, sie befinden sich in einer von Musil angelegten Mappe »AN« (Anfänge und Notizen), welche Blätter enthält, die zwischen 1919 und 1923 entstanden sind.⁶⁷ Musil hat zunächst vorgesehen, das Erlebnis in den zweiten Teil des Romans einzubauen, der damals noch »Der Anarchist« hieß, wie ein Eintrag in Heft II zeigt:

Kommt Frühjahr 1915 nach Tirol. Beginn des Empfindens für Unerträglichkeit des Zusammenlebens. Bedrückung wegen Verlust von STirol. Unterschied geg. das größere Gefühl in Deutschland. Wiederbeginn des Kriegs. Palai der blumige Tod. Tenna der Fliegerpfeil usw. Erkrankung. Schlechte Behandlung durch Ärzte (anders empfunden als in Galizien, wo keine bessere Möglichkeit) Einteilung bei Kdo. – Panama. Schwester wieder bei sich. Aber Beziehung ganz ungeschlechtlich.⁶⁸

Der Fliegerpfeil wird hier in unmittelbare Nachbarschaft mit dem Motiv »blumiger Tod«, also mit dem oben erwähnten Eintrag vom 6. Juni 1915 in Heft I, gestellt und somit dem Motiv »Nähe des Todes ohne Todesangst« zugeordnet.

Auf einem aus einem Notizblock herausgerissenen Blatt erzählt ein Ich das Erlebnis, jetzt aber sehr viel emotionaler als Musil selbst in Heft I:

Wie er sich mir näherte und perspektivisch größer wurde, war es doch zugleich als stiege ein silberner Strahl in mir auf. Als schwölle der Stachel einer Wollust im Fleische. Der Laut war so fein und einfach wie der einer Stimmgabel. Aber es war außerdem vom ersten Augenblick an etwas Unirdisches an ihm, weshalb er sich nicht beschreiben läßt.⁶⁹

67 Die *Klagenfurter Ausgabe* datiert einzelne Blätter früher, was sich aber nicht halten lässt. Generell werden die Blätter in der Ausgabe zu früh datiert.

68 KA/Transkriptionen/Heft II/52.

69 KA/Transkription/Mappe IV/2/200.

Und zum Schluß dieser wenigen Augenblicke war eine neue Vorstellung in meinem Leib, die er nie zuvor beherbergt hatte: Gott.⁷⁰

Bemerkenswert ist, dass in dieser Passage nicht mehr vom Tod die Rede ist, dafür aber von Wollust und Gott, die Musil auch an andern Stellen mit den Kriegserlebnissen assoziiert, besonders in der Kasino-Szene in *Grigia* (vgl. GW II, S. 244). Musil versucht in dieser Version, die noch näher bei seinem eigenen Erlebnis zu sein scheint, weil er darin als Vergleich auf das Gefühl anspielt, das er hatte, als er auf einer Bahre aus dem Bahnhof von Innsbruck getragen wurde, die durch den Fliegerpfeil hervorgerufene Erschütterung durch Metaphern für den Leser nachvollziehbar zu machen.⁷¹

Die Blätter der Mappe IV/2/197–198, auf die hinterher mit Bleistift »Ein Soldat erzählt« notiert wurde, sind stark korrigiert, sogar mit verschiedenen Schreibmitteln (Tinte, Bleistift, Rotstift), was einmal mehr belegt, wie intensiv Musil an der Schilderung solcher Erlebnisse arbeitete.⁷² Der Soldat schildert zuerst die Landschaft, in der sich das Ereignis abspielte und stellt fest: »In dieser für ein froheres Ereignis geschaffenen Landschaft wurde ich in die unsichtbare Kirche aufgenommen und erhielt meine Feuertaufe.« Er beschreibt, wie das Flugzeug auftaucht, wie er den dünnen singenden Laut hört, aber nicht warnt, weil er das Erlebnis festhalten will. Er beschreibt ausführlich die körperliche Wirkung des Erlebnisses: »Ich richtete mich auf, wie man aus einem Rausch, unverständlichen Leidenschaft erwacht. [...] Ich glaube, daß ich am ganzen Körper errötete. [...] Rein körperlich seelig. Und tiefer: eine persönliche Weihe empfangen zu haben.«⁷³

In der literarischen Gestaltung versucht Musil die Emotionen mit Vergleichen wiederzugeben, welche in seiner Notiz ausgespart sind. Zugleich wird mit dem Titel klar, dass es ein Erlebnis ist, das so wohl nur im Krieg möglich ist. Bei der Aufnahme in *Die Amsel* wird zwar das Erlebnis auch noch als Kriegserlebnis geschildert. Die Einleitung mit der ausführlichen Beschreibung der Landschaft, welche genau wie in *Grigia* etwas Märchenhaftes hat, nimmt dem Krieg den Schrecken. Bemerkenswert ist, dass das Ich zunächst das Nahen des Fliegerpfeils allein hört, dass aber nachher alle von dem Erlebnis ergriffen werden, sie seien alle wie eine »Gruppe von Jüngern [...] die eine Botschaft erwarten« dagestanden (GW II, S. 556). Das Erlebnis hat so gar keinen Schrecken, dass das Ich »etwas von dieser Art noch einmal deutlicher erleben!« möchte.

Das scheint mir genau der Punkt zu sein, warum für Musil die Darstellung des Krieges und der Kriegserlebnisse in der Art von Ernst Jünger oder

70 KA/Transkription/Mappe IV/2/199.

71 KA/Transkription/Mappe IV/2/199. Das bezieht sich auf die Erkrankung Musils im März 1916, wo er nach Innsbruck transferiert wurde. Vgl. Corino: Robert Musil (s. Anm. 5), S. 551.

72 Siehe Zeller: Musils Arbeit am Text (s. Anm. 41), S. 59–62, zu *Grigia*, wo Homos Erlebnis im Märchenwald auch sehr stark überarbeitet ist.

73 Ich nehme nur die erste Schicht der Handschrift.

Erich Maria Remarque nicht das primäre Ziel war. Der Krieg wird von Musil im Laufe der Bearbeitung seiner Notizen aus dem Krieg immer unwichtiger, weil die spezifische Erfahrung des zugleich Außer-sich- und Bei-sich-Seins auch durch andere Erlebnisse hervorgerufen werden kann, wie die Reihung solcher Erlebnisse in der *Amsel* zeigt. Das macht verständlich, warum Musil in der Bearbeitung seiner Texte den Krieg eliminiert bzw. jene Texte, wo er im Mittelpunkt gestanden wäre, nicht weiter bearbeitet hat.

7. »Panama«

Das »Panama«-Projekt, mit dem sich Musil nach dem Krieg 1918/1919 beschäftigte, muss hier ebenfalls kurz erwähnt werden, weil es einen anderen Aspekt der Kriegswahrnehmung durch Musil zeigt. Wie aus dem in Heft II notierten Plan für den zweiten Teil des Romans hervorgeht, sollte nicht nur der »Rausch« der Mobilmachung, die Kriegserlebnisse – »Wiederbeginn des Kriegs. Palai der blumige Tod. Tenna der Fliegerpfeil« usw. – dargestellt werden, sondern eben auch Panama. »*Panama* steht«, wie Walter Fanta schreibt, »für die Korruption und Schieberei der Versorgungsoffiziere, für den Nepotismus und die tägliche Mißwirtschaft innerhalb der Logistik der österreichisch-ungarischen Armee.«⁷⁴ Erhalten geblieben sind von diesem Projekt lediglich ein paar Blätter eines Dramenentwurfs, welche bald als »Panama«, bald als »Der kleine Napoleon« bezeichnet werden. Die meistens Szenen sind stark satirisch und erinnern zum Teil an Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. Sie spielen im Generalhauptkommando der Front in Südtirol. In der Tat hat Musil bereits am 29. Juni 1915 in Heft I notiert:

Unordnung beim General-Armee-Kommando vierzig periodische Meldungen im Monat. Bis hoch hinauf keine Stelle, die diese Meldungen verarbeitet, man verlangt in x Zusammenstellungen das gleiche.

Staboffiziere wie Oberstleutnant Th. Die Kompagnien zerrissen. Die Proviantur zur Proviantur des General-Armee-Kommandos gemacht. Eine vierte Kompagnie wird aufgestellt und das Bataillonskommando erfährt zufällig durch ein durchlaufen-des Dienststück davon. Hauptmann von R. wird von seiner Kompagnie weg nach Sommo kommandiert. Beförderungen werden vollzogen ohne Wissen des Bataillonskommandos.⁷⁵

Was Musil hier offenbar interessierte, ist das, was er im *Mann ohne Eigenschaften* als die Widersprüche der kakanischen Bürokratie darstellen wird:

74 Walter Fanta: Das Österreichische in den Texten von Robert Musil, in: Annette Daigger, Peter Henninger (Hg.): Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers. Bern u. a. 2008 (= Musiliana, Bd. 14), S. 13–33, hier S. 22. Doppler: »Seinesgleichen führt zum Krieg« (s. Anm. 5), S. 63, spricht von »Packerlei«.

75 KA/Lesetexte/Bd. 16 Frühe Hefte/I. Klein Grau/29. Juni 1915. Der Originaltext ist stark abgekürzt, weshalb hier ausnahmsweise der Lesetext wiedergegeben wird.

fehlende Hierarchien und ungeklärte Zuständigkeiten, die Tendenz, alles auf die lange Bank zu schieben und nichts zu erledigen. Dies wird an verschiedenen Episoden vorgeführt, die illustrieren, wie Zuständigkeiten verwischt werden, Schuld auf andere abgeschoben wird, Abläufe so gestaltet werden, dass am Ende niemand schuld ist, bzw. »niemand [...] verantwortlich gemacht werden« kann, wie es einmal heißt.⁷⁶ In anderen Szenen wird das widersprüchliche Verhalten der Menschen vorgeführt, je nachdem, ob es sie persönlich angeht oder die Allgemeinheit betrifft. Im Prinzip ist man gegen Panama, aber wenn es einem persönlich hilft, drückt man die Augen zu und beansprucht gewisse Vorteile.⁷⁷ Musil führt hier das widersprüchliche Verhalten der Menschen vor, wie er es später im *Mann ohne Eigenschaften* den von Rübbern zusammengeschlagenen Ulrich reflektieren lässt (vgl. MoE, S. 26–28).

Der größte Teil des »Panama«-Stoffes sollte aber wohl dem Thema »Ordnung – Unordnung« und strategischen Überlegungen gelten. Das Drama beginnt damit, dass ein Akt gesucht wird, der verlegt wurde und der nichts weniger als ein zu unterschreibendes Todesurteil enthält. Den Akt findet Marietta, die Gattin von B., nachdem ihn ein aktiver Major mit sechs Offizieren vergeblich gesucht hat, wie man zufällig ein vierblättriges Kleeblatt findet.⁷⁸ Die Anordnungen, wie man Akten abzulegen hat, werden nicht ausgeführt. Es dürfte klar sein, dass solche Überlegungen das Vorbild für jene Szenen sind, in denen Ulrich erklärt, wie er die Vorschläge für die Parallelaktion archiviert (vgl. MoE, S. 224–227 u. 271 f.).

Musil konnte die »Panama«-Thematik aufgeben, als er auf den Einfall der Parallelaktion kam. Die Parallelaktion erlaubte ihm, alles das darzustellen, was ihn an Panama interessierte. Die Erfindung der Parallelaktion hat zudem den Vorteil, dass Musil nicht auf den Kriegsbereich beschränkt war, um Phänomene der bestehenden Hierarchien und Ordnungen, die im Alltag aber umgangen werden, darzustellen, sondern zu Beispielen aus dem Bereich des »Zivilverstandes«, wie General Stumm von Bordwehr sagen würde, greifen kann. Damit kann er erst darstellen, worum es ihm letztlich auch im »Panama«-Text geht, nämlich nicht um eine Satire über den Krieg, wie sie Karl Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* realisiert hat, sondern um die Darstellung der »Widersprüche [], der Inkonsequenz und Unvollkommenheit des Lebens«, wie es im *Mann ohne Eigenschaften* einmal heißt, welche dazu führt, dass man »Klöster zu Kasernen« macht, aber den Kasernen wiederum Feldgeistliche zuteilt (MoE, S. 27), dass man von Frieden spricht und zugleich aufrüstet. Es geht ihm ferner auch um die Darstellung der Tatsache, dass in der modernen Welt letztlich niemand mehr das Ganze beherrscht, dass das Ergebnis nicht voraussehbar ist, oder wie es General Stumm ausdrückt: Jeder

76 KA/Transkriptionen/Mappe III/1,2/15.

77 So wird die Frau von B., welche wie viele Soldaten an Tuberkulose erkrankt ist, besser behandelt als diese (vgl. KA/Transkriptionen/Mappe III/1,2/13).

78 Vgl. KA/Transkriptionen/Mappe III/1,2/19.

bringt vor, »was er [...] für das Richtige hält, und zum Schluß ergibt sich etwas daraus, das keiner ganz gewollt hat« (MoE, S. 777).

8. Schluss

Wenn man Musils Kriegsnotizen und seine »Panama«-Entwürfe liest, wird deutlich, dass es ihm – mit Ausnahme des Textes in der *Tiroler Soldaten-Zeitung, Aus der Geschichte eines Regiments*⁷⁹ – im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nie darum ging, Kampfhandlungen, den Krieg an sich bzw. die Grausamkeit des Krieges darzustellen. Er scheint bei der literarischen Arbeit schon ziemlich bald erkannt zu haben, dass der Krieg zwar eine außerordentliche Situation ist, aber eine, die ihn nur insofern interessiert, als deren Wirkung auch in anderen Lebensumständen auftreten kann, wie er es auch dargestellt hat: als Abenteuer oder, wenn man an von Ketten denkt, als Krankheit oder mystisches Erlebnis. Treffend bemerkt Kai Evers, Musil vermeide »jegliche Darstellung eines Gemeinschaft stiftende[n] Fronterlebnisses. Musils berühmte Fliegerpfeil-Episode erweist sich als atypische Darstellung der Gewalterfahrung im Nachkriegsdiskurs«, weil das Ereignis nicht als kollektives sondern als individuelles, ja intimes Erlebnis beschrieben werde.⁸⁰ Schon bei der Arbeit an *Grigia* hat Musil die Hinweise auf den Krieg eliminiert bzw. transformiert. Je mehr literarische Werke über den Krieg publiziert wurden, bereits 1919 waren Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* erschienen, 1920 Alfred Döblins *Wallenstein* und Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*, muss es Musil klar geworden sein, dass der Krieg in vielen Varianten – als Massenphänomen, als tragisches Erlebnis Einzelner, satirisch und pathetisch – schon dargestellt war und dass ihn letztlich am Krieg nicht der Krieg interessiert, sondern das, was er im Individuum bewirkt, die Verhaltensweisen – wenn man an das »Panama«-Projekt denkt –, die er hervorbringt. Der Verlust der Hierarchien, die Auflösung der Werte der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts, die Begegnung mit dem Irrationalen, die Reflexion über den Zufall, die Erfahrung intensiven Lebens und auf der anderen Seite der Sinnlosigkeit, existentielle Krisen, dies alles konnte Musil auch am Beispiel des zivilen Lebens darstellen, dafür hat er Kakanien und die Parallelaktion erfunden. Kakanien wollte er zwar am Ende im Krieg untergehen lassen, zugleich hat er aber von ihm behauptet, es sei der »fortgeschrittenste Staat« (MoE, S. 35) und damit ein Abbild der modernen Welt, jener, die erst durch die Krise des Ersten Weltkriegs entstand.

79 Vgl. KA/Lesetexte/Bd. 11 Publizistik/Kriegspublizistik 1916–1918.

80 Evers: »Krieg ist das gleiche wie aZ« (s. Anm. 49), S. 241 f. Vgl. eine ähnliche Beobachtung von Mathias Meyer: *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*. München 2010 (= Ethik – Text – Kultur, Bd. 4), S. 238. Siehe auch die in eine ähnliche Richtung gehenden Beobachtungen von Helmuth Kiesel in diesem Band.