

PROSAGEDICHT ODER SATIRE ? Zum poetischen Stil des "Nachlaß zu Lebzeiten"

von Hans Zeller, Freiburg/Schweiz

Viele Stücke besonders der ersten Abteilung des "Nachlaß zu Lebzeiten" zeigen sprachliche Verfahren in einer Weise, die das Prosagedicht kennzeichnen. Das Prosagedicht wird hier verstanden als eine seit der Mitte des letzten Jahrhunderts zuerst in der französischen Literatur, vor allem mit Baudelaire auftauchende Gattung der modernen Poesie, die sich durch erhöhte Regularität, durch die konzentrierte und konsequente Verwendung poetischer Mittel von der Prosa und durch das Fehlen des Verses vom Gedicht abhebt. Prosagedicht und Gedicht gemeinsam sind jene Verwendungsweise poetischer Mittel.

Im Gegensatz zu den von Adolf Frisé besorgten Ausgaben begünstigen die Originalausgaben diese Rezeptionsart durch die Druckanordnung, auf Veranlassung Musils. Beim Korrekturlesen sprach er gegenüber dem Verleger den Wunsch aus, mit jedem Stück eine neue Seite zu beginnen; dies sei "unbedingt geboten", es sei auch "allgemein so üblich, wenn es sich um dichterische kleine Prosa handelt."¹ Der Titel der Abteilung, "Bilder", betont die Gleichzeitigkeit, mit der die Elemente dieser Stücke jeweils gelten. Es fällt nicht schwer, etwa "Das Fliegenpapier" trotz der Entwicklung im Text so zu verstehen, oder die drei Teile von "Schafe, anders gesehen" wie drei Teile eines Gedichts zu lesen, oder "Sarkophagdeckel" als Spiegelung eines fiktiven Kunstwerks wie in Rilkes "Neuen Gedichten", so daß man sich wundert, keines dieser Stücke in der Anthologie "Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts" von Ulrich Fülleborn (1976) zu finden, neben solchen z.B. von Kafka, Brecht, Eich.

Wenn für die Einzelanalyse die "Hasenkatastrophe" gewählt wird, fällt die Wahl auf einen Text, den man als "satirische Parabel" bezeichnet hat.² Der satirische Aspekt wird nachher zur Sprache kommen. Der Erzählcharakter des Stücks ist offensichtlich, der Ereignisablauf enthält sogar eine deutliche Spannung, indem sich der Leser mit dem Erzähler fragt, ob der Terrier den aufgestöberten Hasen einholen werde.

Zuerst soll auf die sprachlichen Verfahren³ hingewiesen werden, die geeignet erscheinen, den Text als Poesie im Gegensatz zu Prosa erscheinen zu lassen.

HASENKATASTROPHE

(Definitive Fassung, "Nachlaß zu Lebzeiten", 1936, I. Teil: "Bilder")⁴

(1) Die Dame war gewiß erst am gestrigen Tag aus der Glasscheibe eines großen Geschäfts herausgetreten; niedlich war ihr Puppengesichtchen; man hätte mit einem Löffelchen darin umrühren mögen, um es in Bewegung zu sehn. (2) Aber man trug selbst Schuhe mit honigglatten, wachswabendicken Sohlen zur Schau, und Beinkleider, wie mit Lineal und weißer Kreide entworfen. (3) Man entzückte sich höchstens am Wind. (4) Er preßte das Kleid an die

Dame und machte ein jämmerliches kleines Gerippe aus ihr, ein dummes Gesichtchen mit einem ganz kleinen Mund. (5) Dem Zuschauer machte er natürlich ein kühnes Gesicht.

(6) Kleine Hasen leben ahnungslos neben den weißen Bügelfalten und den teetassendünnen Rücken. (7) Schwarzgrün wie Lorbeer dehnt sich der Heroismus der Insel um sie. (8) Möwenscharen nisten in den Mulden der Heide wie Beete voll weißer Schneeglöckchen, die der Wind bewegt. (9) Der kleine, weiße, langhaarige Terrier der kleinen, mit einem Pelzkragen geschmückten weißen Dame stöbert durch das Kraut, die Nase fingerbreit über der Erde; weit und breit ist auf dieser Insel kein anderer Hund zu wittern, nichts ist da als die ungeheure Romantik vieler kleiner, unbekannter, die Insel durchkreuzender Fährten. (10) Riesengroß wird der Hund in dieser Einsamkeit, ein Held. (11) Aufgeregt, messerscharf gibt er Laut, die Zähne blecken wie die eines Seeungeheuers. (12) Vergebens spitzt die Dame das Mündchen, um zu pfeifen; der Wind reißt ihr das kleine Schällchen, das sie hervorbringen möchte, von den Lippen.

(13) Mit solch einem stichligen Fox habe ich schon Gletscherwege gemacht; wir Menschen glatt auf den Skiern, er blutend, bis zum Bauch einbrechend, vom Eis zerschnitten, und dennoch voll wilder, nie ermattender Seligkeit. (14) Jetzt hat dieser hier etwas aufgespürt; die Beine galoppieren wie Hölzchen, der Laut wird ein Schluchzen. (15) Merkwürdig ist an diesem Augenblick, wie sehr solche flach auf dem Meer schwebende Insel an die großen Kare und Tafeln im Hochgebirge erinnert. (16) Die schädelgelben, vom Wind geglätteten Dünen sind wie Felsenkränze aufgesetzt. (17) Zwischen ihnen und dem Himmel ist die Leere der unvollendeten Schöpfung. (18) Licht leuchtet nicht über dies und das, sondern schwemmt wie aus einem versehentlich umgestoßenen Eimer über alles. (19) Man ist jedesmal erstaunt, daß Tiere diese Einsamkeit bewohnen. (20) Sie gewinnen etwas Geheimnisvolles; ihre kleinen weichwolligen und -fedrigen Brüste bergen den Funken des Lebens. (21) Es ist ein kleiner Hase, den der Fox vor sich hertreibt. (22) Ich denke: eine kleine, wetterharte Bergart, nie wird er ihn erreichen. (23) Eine Erinnerung aus der Geographiestunde wird lebendig: Insel – eigentlich stehen wir da auf der Kuppe eines hohen Meerbergs? (24) Wir, zehn bis fünfzehn lungernd zusehende Badegäste in farbigen Tollhausjacken, wie sie die Mode vorschreibt. (25) Ich ändere meine Gedanken noch einmal ab und sage mir, das Gemeinsame wäre nur die unmenschliche Verlassenheit: Verstört wie ein Pferd, das den Reiter abgeworfen hat, ist die Erde überall dort, wo der Mensch in der Minderheit bleibt; ja, gar nicht gesund, sondern wahrhaft geisteskrank erweist sich die Natur im Hochgebirge und auf kleinen Inseln. (26) Aber zu unserem Erstaunen hat sich die Entfernung zwischen dem Hund und dem Hasen verringert; der Fox holt auf, man hat so etwas noch nie gesehen, ein Hund, der den Hasen einholt! (27) Das wird der erste große Triumph der Hundewelt! (28) Begeisterung beflügelt den Verfolger, sein Atem jauchzt in Stößen, es ist keine Frage mehr, daß er binnen wenigen Sekunden seine Beute eingeholt haben wird. (29) Da schlägt der Hase den Haken. (30) Und da erkenne ich an etwas Weichem, weil der harte Riß diesem Haken fehlt, es ist kein Hase, es ist nur ein Häschen, ein Hasenkind.

(31) Ich fühle mein Herz; der Hund hat beigedreht; er hat nicht mehr als fünfzehn Schritte verloren; in wenigen Augenblicken ist die Hasenkatastrophe da. (32) Das Kind hört den Verfolger hinter dem Schweifchen, es ist müde. (33) Ich will dazwischenspringen, aber es dauert so lange, bis der Wille hinter den Bügelfalten in die glatten Sohlen fährt; oder vielleicht war der Widerstand schon im Kopf. (34) Zwanzig Schritte vor mir – ich müßte phantasiert haben, wenn das Häschen nicht verzagt stehenblieb und seinen Nacken dem Verfolger hinhielt. (35) Der schlug seine Zähne hinein, schleuderte es ein paarmal hin und her, dann warf er es auf die Seite und grub sein Maul zwei-, dreimal in Brust und Bauch.

(36) Ich sah auf. (36a) Lachende, erhitzte Gesichter standen umher. (37) Es war plötzlich wie vier Uhr morgens geworden nach durchtanzter Nacht. (38) Der erste von uns, der aus dem Bluttausch erwachte, war der kleine Fox. (39) Er ließ ab, schielte mißtrauisch zur Seite, zog sich zurück; nach wenigen Schritten fiel er in kurzen, eingezogenen Galopp, als erwarte er, daß ihm ein Stein nachfliegen werde. (40) Wir andern aber waren bewegungslos und verlegen. (41) Eine schale Atmosphäre menschenfresserischer Worte umgab uns, wie "Kampf ums Dasein" oder "Grausamkeit der Natur". (42) Solche Gedanken sind wie die Untiefen eines Meeresbodens, aus ungeheurer Tiefe emporgestiegen und seicht. (43) Am liebsten wäre ich zurückgegangen und hätte die sinnlose kleine Dame geschlagen. (44) Das war eine aufrichtige Empfindung, aber keine gute, und so schwieg ich und fiel damit in das allgemeine, unsichere, sich nun bildende Schweigen ein. (45) Endlich nahm ein hochgewachsener, behaglicher Herr aber den Hasen in beide Hände, zeigte seine Wunden den Hinzutretenden und trug die dem Hund abgejagte Leiche wie einen kleinen Sarg in die Küche des nahen Hotels. (46) Dieser Mann stieg als erster aus dem Unergründlichen und hatte den festen Boden Europas unter den Füßen.

HASENKATASTROPHE

(Erste Druckfassung, "Prager Tagblatt" vom 24. X.1923, 1. Absatz)⁵

(I) Die Dame war gewiß erst am gestrigen Tag aus der Glasscheibe eines großen Geschäfts herausgetreten, niedlich war ihr Puppengesichtchen; ich meine zuweilen, man müßte erst tüchtig mit dem Stiefelabsatz in solch einem Gesicht herumrühren dürfen, bevor ein wenig Originalität hineinkäme. (II) Aber man trägt Schuhe mit seifenglatten Büffelledersohlen und Beinkleider, die wie mit dem Lineal und weißer Kreide entworfen sind. (III) Man entzückte sich am Wind. (IV) Er preßte das Kleid an die Dame und machte ein jämmerliches kleines Gerippe aus ihr, ein dummes Gesicht mit einem ganz kleinen Mund. (V) Dem Zuschauer machte er natürlich ein kühnes Gesicht. (VI) Geradenwegs von Gott kam dieser Wind, besessen noch von den sieben Schöpfungstagen, als Gott blies, um die Erde zu kühlen, und niemand noch wußte, was dabei herauskommen würde.

* * *

Im ersten Abschnitt finden sich gehäuft jene Mittel, die poetische Sprache signalisieren. So gleich zu Beginn: "gestrig" ist ein Bezugswort (shifter), das seine referentielle Funktion nicht erfüllen kann, weil die Bezugsgröße ("heute") nicht bekannt ist (im Gegensatz zur Verwendung des Ausdrucks z.B. in einem Brief). Ebenso bildet der bestimmte Artikel "Die Dame" eine Pseudodetermination⁶: Der bestimmte Verweis am Textanfang bezeichnet (noch) Unbestimmtes. Es wird ein System leerer Bezüge geschaffen nach einem die lexikalisierte Semantik verletzenden Sprachgebrauch.

Im folgenden stellt sich für jeden Satz des ersten Abschnitts einzeln die Frage der Kohärenz. Nach dem Lexikon drückt die Konjunktion 'aber' ein Verhältnis des Gegensatzes oder des Zugeständnisses zwischen zwei Syntagmen aus. Der Leser kann sich fragen, ob Satz (2) mit Satz (1) tatsächlich auf solche Weise verknüpft sei. Wenn der Leser sich durch die lexikalische Norm aufgefordert sieht, eine logische Koordination dieser Art zu konstruieren, kann er sie darin finden, daß die urteilende Instanz, die sich in Satz (2) und (3) mit dem unpersönlichen "man" solidari-

siert, sich das Recht zu der in Aussicht genommenen Maßregelung der Dame mindestens teilweise abspricht, weil sie an sich selbst Zeichen dessen erkennt, was sie gegen das unpersönliche, unbewegliche Puppengesicht aufbringt: "man" ist selbst modisch gekleidet.

Die Frage der Kohärenz stellt sich auch beim dritten Satz. Kohärenz ist ausgedrückt durch "höchstens", welches ja – wegen der beiden folgenden Sätze – nicht in altertümlicher Wendung heißt: "Man entzückte sich im höchsten Maße am Wind." Soll Kohärenz hergestellt werden, kann der Leser einen Gedanken ergänzend voraussetzen: "Nichts bot einige Zerstreuung. Man entzückte sich höchstens am Wind." Die Kohärenz in Satz (4) ist durch die pronominale Verknüpfung nur scheinbar, nur grammatikalisch ausgedrückt. Einen logischen Zusammenhang müßte der Leser selbst herstellen, z.B. indem er sich fragt, ob das Entzücken von "man" nicht jedermanns Vergnügen sei, sondern vielleicht nur das jener urteilenden Instanz, die darin Genugtuung findet, daß der Wind die gewünschte Mißhandlung übernimmt. Im Satz (5) wird der Leser, weil er Kohärenz voraussetzt, den "Zuschauer" wegen des bestimmten Artikels, der ihn als eine bekannte Größe bezeichnet, mit dem "man" der vorhergehenden Sätze identifizieren. (Weiter muß er am Anfang des dritten Absatzes diesen Zuschauer überraschend mit einem Ich-Erzähler identifizieren, überraschend auch weil die Erzählinstanz im zweiten Abschnitt völlig zurückgetreten ist.) Satz (5) rückt die vorhergehenden Sätze in ein unerwartetes Licht. Die Erzählinstanz, die die Dame ein "niedliches Puppengesicht", "ein jämmerliches kleines Gerippe" mit einem "dumme(n) Gesichtchen" gescholten hat, gibt plötzlich ihre Subjektivität, ihre Ungerechtigkeit und das Bewußtsein davon zu und gibt sich dem Leser als unglaublichen Beobachter zu erkennen, dessen Urteile in Frage zu stellen sind. Indem diese Information aber der Selbsterkenntnis und Selbstkritik des Beobachters zu verdanken ist, stellt er sich als urteilsfähige Instanz dar, die von sich selbst Distanz nimmt. Durch seine Ironie gewinnt er beim Leser vielleicht sogar mehr, als er durch subjektive Heftigkeit verloren hat. Die Wirkung ist widersprüchlich, jedenfalls ambivalent.

Nicht nur im Bereich der Kohärenz (Koordination) des Textes, sondern auch in dem der Prädikation werden in der ersten Hälfte des Stücks die Mittel poetischer Sprache eingesetzt. Musil wird auf dem Feld der Vergleiche und Metaphern eine besondere Originalität zugeschrieben. Man meint dabei Wendungen wie die in (44): "ich (. . .) fiel (. . .) in das allgemeine (. . .) Schweigen ein", die Desautomatisierung einer zur *figure d'usage* gewordenen Metapher. (Nur Hörbares läßt man 'einfallen' im Sinn von 'einstimmen': 'ins allgemeine Gelächter einfallen', 'dann fielen die Geigen ein'.) Desautomatisierungen dieser Art sind bekanntlich in Musils reflektierender Prosa wie im "Mann ohne Eigenschaften" so häufig wie wirkungsvoll. Mit den "schädelgelben Dünen" (16) wenden wir uns dagegen zu jenen Metaphern, die u.a. in der ersten Texthälfte die Sprache des Prosagedichts konstituieren. 'Schädel' hat nicht das Merkmal 'gelb' (vgl. 'schwefelgelb', 'goldgelb'). Von der Sonne gebleichte Knochen heißen allenfalls 'vergilbt' in Analogie zu 'vergilbtem' Papier. Auf denotativer Ebene ist die Metapher also nicht verständlich. Ebenso wenig die Metapher in (7), die den Heroismus semantisch inkompatibel als "schwarzgrün" bezeichnet, denn Heroismus ist als Abstraktum nicht sichtbar, kann also nicht Farbträger sein. Die Inkompatibilität läßt sich auf konnotativer Ebene auflösen. Die Konnotation wird sogar im unmittelbaren Kontext geliefert: der Heroismus bezieht seine Farbe von dem die Heldenstirn kränzenden Lorbeer. Solcher "Heroismus der Insel" dehnt sich "um sie" – nicht um die Insel selbst, sondern um "kleine Hasen" (auch um Bügelfalten und Röcke?), wobei die Insel ihren

„Heroismus“ entweder aus ihrer „Einsamkeit“ (10, 19) und der „Leere der unvollendeten Schöpfung“ (17) bezieht oder, wie der unmittelbare Zusammenhang mit Satz (6) vorgibt, aus dem Verhalten der auf ihr lebenden „kleine(n) Hasen“, einer Tierart, der man sonst Furchtsamkeit zuschreibt. Daß sie „ahnungslos“ sind, offenbar in bezug auf die drohenden Gefahren, macht diese Prädikation Heroismus auch logisch widersprüchlich bzw. den pronominalen Bezug von „sie“ (7) auf die vorangehenden Substantive logisch unmöglich. Auch „Heroismus“ scheint eine Metapher, deren Bedeutung wie bei „schädelgelb“ und „schwarzgrün“ auf konnotativer Ebene zu suchen ist und in der Isotopie ‚Tod‘ gefunden werden kann. Sie wird gestützt durch das Wortfeld von „Gerippe“ (3), „ahnungslos“ (6), den Tod und die Wunden des Hasen.

Dieses Merkmal hochgradig poetischer Sprache, das Überwiegen der Konnotationen über die denotative Bedeutung, findet sich auch in den Metaphern und Vergleichen der Sätze (2) und (6). Teetassen sind allerdings besonders dünn – als Tassen, eignen sich aber nicht dazu, die besondere Dünnhheit der Stoffe der Röcke von Badegästen zu bezeichnen. Auch die Starrheit und Digkeit dieser Tassen steht im Gegensatz zu der skelettierenden Beweglichkeit solcher Röcke. Die weiterführenden Konnotationen dazu liefern Satz (4) und besonders Satz (1), der die Rockträgerin als Modepuppe bezeichnet, in deren „Puppengesichtchen“ der Beobachter wie in einer Teetasse „mit einem Löffelchen (. . .) umrühren“ möchte, „um es in Bewegung zu sehn“. Man darf wohl an eine sogenannte Teepuppe denken, d.h. einen Teewärmer, der oben aus einer Puppe mit hübschem Porzellangesicht bestand, unten aber aus einer Wollhülle, die mit Tüll überzogen war und über die Teekanne gestülpt wurde.⁷ Die Zerbrechlichkeit und Starrheit (Mangel an Bewegung) der Metapher ‚teetassendünn‘ bezieht sich also nicht auf die dadurch grammatisch prädierten Röcke, sondern (konnotativ) auf die Dame selbst.

Hochgradige Inkompatibilität begegnet auch in (2) „honigglatte(n) (. . .) Sohlen“. Der Bildung nach (Substantiv und Adjektiv) kann das Kompositum nicht als kopulative Zusammensetzung wie ‚bittersüß‘, ‚taubstumm‘ verstanden werden, abgesehen davon, daß zudem eine Bedeutung ‚honiggelb und glatt‘ anzusetzen und auf die Schuhe (statt die Sohlen) zu beziehen wäre, was ebenfalls unmöglich ist, weil die Schuhe besonders genannt sind. Als Determinativkompositum bestimmt es die Oberflächenbeschaffenheit ‚glatt‘ durch ‚nach Art des Honigs‘, dieses besonders klebrigen Stoffs. Die Unverträglichkeit ist zum Paradox gesteigert, fast ein Oxymoron.⁸ Zudem können die Sohlen modischer Schuhe ‚honigglatte‘ oder ‚wachswabendick‘, aber kaum beides zugleich sein. Die Unverträglichkeit wird durch die Isotopie ‚Bienenkultur‘ verdeckt. Die Bedeutungen ‚Honig‘/‚glatte Schuhe‘ gehören jedenfalls zur Isotopie ‚(süßes) Puppengesicht‘ und ‚Modetorheit‘. Die zweite setzt sich in ebenfalls widersprüchlicher Weise fort in den Prädikaten der Beinkleider: „wie mit dem Lineal und weißer Kreide entworfen“ (2). Bezogen auf den Herstellungsprozeß, paßt nur die Kreide (des Schneiders), bezogen auf das Produkt, bezeichnet das Lineal die tadellose Linie der Bügelfalten – sie werden in (6) und (33) wieder erwähnt –, die Kreide aber nicht als Material, sondern nur als Farbe die Hose, die jedoch bereits durch das Adjektiv, also redundant bezeichnet ist. Auch solche Redundanz ist eine poetische Devianz.⁹

Die Metaphern und Vergleiche dieses Textes dienen also nicht dazu, Unvertrautes dem Leser näher zu bringen, sondern im Gegenteil dazu, scheinbar Bekanntes abzurücken, fremd zu machen. Die gleiche Funktion haben die festgestellten Inkohärenzen. Sie verbieten eine banale Lektüre des Textes als Erzählung und veranlassen den Leser zu besonderen Anstrengungen, Be-

deutungen zu finden und Informationen zu erlangen, die die Mitteilungssprache nicht vermitteln, nicht transportieren kann, Bedeutungen, die nicht im Lexikon eingeschrieben sind, sondern vom Kontext gesteuert werden und vom Leser zu erzeugen sind.

Für die Leserlenkung ist der Werkanfang von besonderer Bedeutung. Es ist interessant, festzustellen, daß Musil im ersten Absatz der zuerst publizierten Fassung die gleichen Strategien in etwas anderer Weise einsetzt, um den Leser durch die Illisibilité zu besonderer Aktivität der Bedeutungsfindung zu veranlassen. Freilich fehlt in (II) die Inkompatibilität von 'honigglatt', und die Kohärenz mit (I) ergibt sich durch die Isotopie 'Schuhwerk'. (Also: Gern würde man das Gesichtchen mit dem Stiefelabsatz traktieren, 'aber' man trägt dafür ungeeignete glatte, modische Schuhe.) In (III) fehlt das für die Kohärenz so problematische Wort "höchstens". Aber es ist so üblich wie unstatthaft, Varianten in dieser Weise zu lesen, in direktem Vergleich der Stellen. Da die Bedeutung allgemein vom Kontext bestimmt wird, muß die Variante zum invarianten Text in Beziehung gesetzt werden.

So erweisen sich die "seifenglatten Büffelledersohlen" als inkompatibel, denn Büffelleder – wenn man es überhaupt zu Sohlen verarbeitet – wäre besonders genarbt. Während der erste Absatz in der definitiven Fassung das "erzählende" Präteritum durchhält, schweift die erste Fassung schon im I. Satz in ein Präsens aus, das der Reflexion des Beobachters dient ("ich meine zuweilen") und den Ereigniszusammenhang unterbricht, eine Erscheinung, die sich in den folgenden Abschnitten des definitiven Textes mehrfach feststellen läßt. Übrigens ist die Kohärenz der Präteritalsätze (IV) bis (VI) nicht besser als in der letzten Fassung, sie ist nur nicht durch Konjunktion und Adverb noch unterstrichen.

Am Ende des Absatzes wird der thematische Zusammenhang 'Wind' von Satz (III) bis (V) in einem weitem, nachher unterdrückten Satz weitergeführt, der auf zwei gegensätzlichen Registern spielt, mit Pathos und mit Ironie. Das bewundernde Sprechen vom schöpferischen Hauch Gottes und die zynische Abwertung des Schöpfungswunders bilden eine nicht semantische, sondern stilistische und inhaltliche (logische) Inkompatibilität, die sich nicht wie jene auf einer anderen, z.B. konnotativen Ebene auflösen läßt, die aber dem Leser sagt, daß er sozusagen mit allem rechnen müsse.

Solche Leserlenkung ist destruktiv nur in bezug auf die gewohnte Weise, den Text, auch den Text Wirklichkeit zu lesen. Konstruktiv ist sie, indem sie den Leser antreibt und anleitet, ihn nach neuen Regeln zu lesen, die nicht vorgegeben sind, sondern sich erst durch die Lektüre zu erkennen geben. Indem die verschiedenen Verfahren der Erschwerung der Nachricht die Aufmerksamkeit vom Referenzobjekt abziehen, lenken sie sie auf die Nachricht selbst, auf deren Sprache, deren Komposition, auf die Frage, wie das Werk "gemacht" sei, um einen Ausdruck der Russischen Formalisten zu verwenden. Das bewirken im ersten Absatz beider Fassungen Inkohärenzen, semantische und logische Inkompatibilitäten. Sie lassen sich z.T. auf konnotativer Ebene auflösen und lenken dadurch die Aufmerksamkeit auf verschiedene Isotopien, auf die Verknüpfung der Teile nach dem metaphorischen statt nach dem metonymischen Prinzip (R. Jakobson).

Diese Verfahren setzen sich im zweiten und dritten Absatz fort. In (8) werden die Möwen-

scharen nach Farbe, Gestalt, Konfiguration und Bewegung mit Beeten windbewegter "weißer Schneeglöckchen" verglichen. Neben der Inkompatibilität "Schneeglöckchen" wird durch Redundanz, einen Spezialfall der Inkompatibilität ⁹, der Wert "weiß" hervorgehoben. Der Beobachter ist mit der "weißen Dame" (9) verknüpft nicht nur durch seine Modetheil (1, 2) und den Wind (4, 5), sondern auch durch seine "weißen" Beinkleider (2, 6), ebenso mit den Möwen bzw. den Schneeglöckchen (8). Am auffälligsten ist die offenbar nur verfremdende Übereinstimmung der drei Merkmale des Terriers und der Dame: klein – weiß – langhaarig, klein – pelzkragengeschmückt – weiß. So ist auch der Hund hier "klein", als "Held" in der Isotopie 'Heroismus' "riesengroß" (10) (nämlich wie er sich, nach der Auffassung des Beobachters, selbst sieht). In diesem Abschnitt gibt es ein semantisches Feld 'Vegetation', das aus eigentlichen und uneigentlichen Ausdrücken besteht, sachlich nicht Zusammengehörendes verbindend: "schwarzgrün – Lorbeer – Heide – Beete voll (. . .) Schneeglöckchen – Kraut".

Im dritten Absatz gipfeln die Ähnlichkeitsbeziehungen in der Ineinsetzung von Meeresinsel und Hochgebirge. Sie beginnt mit der motivierten Erinnerung des Erzählers an Gletscherfahrten, wird in (15) thematisiert als "merkwürdig(e)" Ähnlichkeit und steigert sich in (22, 23) zur Identität: Der Flachlandhase wird zur "Bergart", die Insel zum "Meerberg". An der vierten Stelle wird die Ähnlichkeit auf die Übereinstimmung ihrer "geisteskrank(en) Natur" reduziert (25). Nach jeder dieser vier Stellen folgt ein Passus über das aktuelle Geschehen auf der Insel (14, 21, 24, 26), so daß der Diskurs viermal zwischen Assoziation und Beobachtung hin und her wechselt.

* * *

In den ersten drei Abschnitten, die nach ihren sprachlichen Verfahren die Merkmale eines Prosagedichts zeigen, war auf verschiedene Weise das Kompositionsprinzip zu erkennen, daß auf einer Ebene verbunden wird, was sich auf einer oder mehreren anderen widerspricht. Inkohärente Sätze werden durch Konjunktionen oder logische Adverbien koordiniert; pronominal Bezüge erweisen sich als nicht realisierbar; semantische Felder umfassen einmal Zusammengehöriges, einmal in jeder Hinsicht Disparates. Die semantische Inkompatibilität erreicht ihre konzentrierteste Form in den Komposita "honigglatt", "Schneeglöckchen" und "Meerberg". Das Prinzip gilt auch für den Text als Ganzes, für seine Fügung als Prosagedicht (Absätze 1 – 3) und Satire (Absätze 3 – 5). Auch damit wird Gegensätzliches vereinigt. Wie die poetischen Elemente die Autoreflexivität, so betonen die satirischen den referentiellen Charakter des Prosastücks, der auf die äußere (reale oder fiktive) Wirklichkeit verweist. Bei dem mehrfachen Wechsel im dritten Absatz kann die Lektüre mehr den einen oder mehr den andern Gesichtspunkt betonen, z.B. bei den zeitlichen Angaben in (15) und (14): "diese(r) Augenblick" ist ein shifter ohne realisierbare referentielle Funktion, weil von keinem Augenblick die Rede gewesen ist, der in Frage kommen könnte. In (14) dagegen kehrt der Diskurs mit dreifacher referentieller Wendung zum Geschehen auf der Insel zurück: "dieser" "hier": der Hund der Dame auf der Insel im Gegensatz zum Fox auf dem Gletscher, "jetzt" im Gegensatz zu damals. "Aber" (26) bezieht sich auf die Versicherung in (22): "nie wird er ihn erreichen". Liest man den Text referentiell, d.h. als Erzählzusammenhang, so wird man an dieser Stelle festhalten, daß der Beobachter sich arg getäuscht hat, daß er die Wirklichkeit völlig verkennt, wenn er den Hasen als eine "kleine, wetterharte Bergart" bezeichnet (22) oder die Verfolgung eines Hasen durch einen Jagdhund als

ein "noch nie gesehen(es)" Ereignis kommentiert: "ein Hund, der den Hasen einholt!" (26, 27). Trotz seiner Fehlprognose geriert er sich weiterhin als Kenner (30).

Wenn der Text bei der einen, der "poetischen" Lektüre Erkenntnisse vermittelt, die die Wirklichkeit neu und anders zeigen, als die Mitteilungssprache sie darstellt, so bringt der Leser bei der andern, der referentiellen Lektüre sein Wissen über die Wirklichkeit ein und wird diesen Beobachter und Ich-Erzähler kritisieren. Aber auch textintern und selbst abgesehen von seinen Identifizierungen und Prognosen rufen sein Pathos, seine Übertreibungen die Kritik des Lesers hervor. Er spricht von der "dem Hund abgejagten Leiche" (45) – der Hund hat den Hasen liegen lassen (39). Der Beobachter ist einerseits "erstaunt, daß Tiere diese Einsamkeit bewohnen" (19, vgl. 10), andererseits sieht er die Insel von "vielen (. . .) Fährten" durchkreuzt (9). Von dem im Titel angekündigten Ereignis erwartet der Leser, daß es eine ganze Population, wenn nicht die Art überhaupt betreffe. Wenn dann einer dieser Hasen, die sich von allen größeren Tieren am raschesten vermehren, im Maul eines Hundes und in der Hotelküche landet, bezeichnet es der Erzähler als "die Hasenkatastrophe" (31). Solche Sentimentalität identifiziert sich bald mit dem Hasen (30, 32), bald mit dem Hund (9, 10 von "weit und breit" bis "ein Held") und richtet doch "hinter den Bügelfalten" nichts aus (33). Sie verrät sich als Anthropomorphismus in der Phase von der "wilden, nie ermattenden Seligkeit" des Hundes, dessen Pfoten und Bauch "vom Eis zerschnitten" werden (13). So mißtraut der Leser den großen Worten über "die Leere der unvollendeten Schöpfung" (17), über das "Geheimnisvolle", "den Funken des Lebens" (20). Von "schalen" Phrasen und "Untiefen" spricht sogar der Erzähler selbst (41, 42), womit sich im letzten Absatz eine Wendung des ersten wiederholt (5, s.o.).

Wenn ich den Geist näher bestimmen soll, in welchem der Ich-Erzähler inmitten der "zehn bis fünfzehn lungernd zusehende(n) Badegäste in farbigen Tollhausjacken" (24) das Geschehen erlebt, glaube ich den "Geist des Sports"¹⁰ zu erkennen, wie ihn Musil zwischen 1925 und 1931 satirisch beschrieben hat etwa in den Aufsätzen "Durch die Brille des Sports", "Der Praterpreis" und "Als Papa Tennis lernte".¹¹ Musil sagte einmal, er "sammele" Ausdrücke der "Sportsprachen" (W II 798). Schon die Sprache unseres Textes zeigt, daß der Ich-Erzähler das Geschehen "durch die Brille des Sports", Hund und Hase als aktive Sportler sieht: der Hase erscheint als "eine kleine, wetterharte Bergart" (22) – "die Entfernung (. . .) hat sich verringert" – "zu unserem Erstaunen" – "der Fox holt auf" – "noch nie gesehen" (26) – "Das wird der erste große Triumph der Hundewelt!" (27) – "Begeisterung beflügelt den Verfolger" – "sein Atem jauchzt" – "keine Frage mehr" – "binnen wenigen Sekunden" (28) – "eingeholt" (28, 26) – "Da . . . Und da . . ." (29 – 30) – "nicht mehr als fünfzehn Schritte verloren" – "in wenigen Augenblicken" (31) – der Hund "fiel in kurzen, eingezogenen Galopp" (39). Schon im voraus hieß er "ein Held" (22), es ist von "Heroismus" und "Lorbeer" die Rede (7). "Aufgeregt, messerscharf gibt er Laut" (11).

Sport entsteht für Musil nicht durch körperliche Leistung, sondern "aus dem Zusehen" (W II 691). "Wahrscheinlich ist (. . .) das Zuschauen von einem Sitzplatz aus, während andere sich plagen, die wichtigste Definition der heutigen Sportsiebe (. . .). Man nennt, die sich plagen, die Heroen" (W II 795). "Tausende (. . .) geraten in die Leidenschaft, die sich die Ausübenden ersparen. So entsteht der Geist des Sports", den Musil als den "Geist des Jahrhunderts" bezeichnet (W II 691, 689).

Die Leidenschaft der Badegäste besteht in dem "Bluttausch", aus dem sie "plötzlich" "wie (. . .) nach durchtanzter Nacht" erwachen (38, 37). Alle Aktivität der Figuren in der Handlungsgegenwart dieses Stücks ist bloß reaktives Handeln. Die Reaktion der Dame auf den Hund bleibt erfolglos, ja bleibt im Versuch stecken (12). Der Beobachter und Erzähler spürt sogar nur den Impuls zur Reaktion: zweimal zur Mißhandlung der Dame und zur Rettung des Hasen (1, 43; 33). Zur Ausführung und zum Ziel gelangt nur die Reaktion des "behaglichen Herrn", der als erster den "Untiefen" des "Unergründlichen" entsteigt und "den festen Boden Europas unter den Füßen" hat. Auch er, die am wenigsten negativ dargestellte Person des Stücks, steht in ironischem Licht. Etwas wie Schuldgefühl zeigt bloß der Hund (39). Die beiden Tiere sind, im "Geist des Sports", die "Heroen", "die sich plagen".

Die Gesellschaftskritik in der "Hasenkatastrophe" bezieht sich außer dem sozialen Phänomen des Sports auf die der Mode und der Sprache.

Die Analyse des Stücks konnte hier nicht zu Ende geführt werden; zumal die sprachliche Analyse wäre zu systematisieren. Völlig außer Betracht blieb der Zusammenhang mit dem übrigen Werk Musils, aus dem sich z.B. bei manchen Motiven eine genauere Bedeutung ergäbe. Es sollte aber gezeigt werden, daß der eine Text die Merkmale des Prosagedichts wie der Satire zugleich aufweist, daß z.T. dieselbe Passage beide Aspekte vereinigt, indem z.B. die logischen und semantischen Widersprüche in (15) bis (25) als indirekte Charakteristik des Ich-Erzählers Teil der Satire bilden, hingegen als Bezeichnung der Realität, welche deren Andersartigkeit oder mindestens ihre Unbegreiflichkeit vermittelt, zum Prosagedicht gehören. Die Gegensätze der Gattungen Prosagedicht und Satire vereinigen sich in diesem Stück. Das entspricht Musils Geist der Utopie: der "anderen" Sehweise korreliert die Kritik am Bestehenden. Musils "Vorbemerkung" zum "Nachlaß zu Lebzeiten" spricht von der "Spottrede" der Abteilungen "Unfreundliche Betrachtungen" und "Geschichten, die keine sind" und bezeichnet deren Stücke geradezu als "kleine Satiren" (W II 474f.). H. Arntzen bezieht dies teilweise auch auf die vierzehn Stücke der "Bilder": er stellt in den ersten fünf dieser Texte "eine deutliche satirische Tendenz" fest, während die nächsten fünf (unter ihnen "Hasenkatastrophe") "von Aspekten der Thematik des 'anderen Zustands' bestimmt" sind; "in den vier letzten Arbeiten der Gruppe 'Bilder' (. . .) begegnen sich Satire und Momente des 'anderen Zustands'."¹² M.L. Roth zeigt, daß die "Hasenkatastrophe" mit ihrer ersten erhaltenen Fassung von 1923 in zeitlicher und stilistischer Hinsicht zwischen den im allgemeinen von 1913 bis 1922 entstandenen Stücken der "Bilder" und den später, nämlich seit 1923 geschriebenen "Unfreundlichen Betrachtungen" steht.¹³

ANMERKUNGEN

(1) R. Musil: Briefe 1901 — 1942. Hg. v. A. Frisé. Reinbek bei Hamburg 1981, Bd. I, S. 677, Brief an S. Menzel vom 27. November 1935. Musil kannte Baudelaires "Petits Poèmes en prose": R. Musil: Tagebücher. Hg. v. A. Frisé. Reinbek bei Hamburg 1976 (zitiert als T), Bd. I, S. 12, Bd. II, S. 896.

- (2) Heinz J. Halm: Satirische Parabeln. R. Musils Tiergeschichten im "Nachlaß zu Lebzeiten": Das Fliegenpapier, Die Affeninsel, Hasenkatastrophe. In: Sprachkunst 6 (1975) 75 – 86.
- (3) Die beschreibenden Kategorien und Begriffe folgen größtenteils Jean Cohen: *La structure du langage poétique*. Paris: Flammarion 1966.
- (4) R. Musil: *Gesammelte Werke*. Hg. v. A. Frisé. Prosa und Stücke (usw.). Reinbek bei Hamburg 1978 (zitiert als W II), S. 486 – 488.
- (5) W II (s. A. 4), S. 572 – 574.
- (6) Terminus in Anlehnung an Cohens (s. A.3) Kategorie "détermination", S. 137 – 163.
- (7) Den Hinweis darauf verdanke ich Herrn Dr. Roman Roček, Wien. Teepuppen waren in Wien und im übrigen Österreich zwischen den zwei Weltkriegen in Gebrauch. (Das Lexem steht nicht in den deutschen Wörterbüchern.)
- (8) Man könnte allerdings eine Konnotation finden in der (pejorativen) Wendung 'glatt wie Honig durch die Kehle rinnen', wobei 'glatt' soviel heißt wie 'wirkungslos, ohne Widerstand, ohne Hindernis'. Für diesen Hinweis habe ich Herrn Prof. Dr. Walter Weiß, Salzburg, zu danken.
- (9) Cohen (s. A. 3) S. 141 – 155.
- (10) W II (s. A. 4) S. 691.
- (11) W II, S. 792 – 799, 685 – 691. Siehe dazu Uwe Baur: Sport und subjektive Bewegungserfahrung bei Musil. In: U. Baur, E. Castex (Hg.): *Robert Musil. Untersuchungen*. Königstein/Ts. 1980, S. 99 – 112.
- (12) Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*. München 1980, S. 143.
- (13) Marie-Louise Roth: *R. Musil. Les Oeuvres pré-posthumes. Biographie et écriture*. Paris: Recherches 1980, S. 168, 173, 176 – 177. – Nicht mehr Bezug nehmen konnte ich auf den während der Ausarbeitung dieses Referats erschienenen Sammelband, hg. von Norbert Groeben: *Rezeption und Interpretation. Ein interdisziplinärer Versuch am Beispiel der "Hasenkatastrophe" von Robert Musil*. Tübingen 1981 (= Empirische Literaturwissenschaft, 5).