BERÜHRUNGSFURCHT

Die Auseinandersetzung mit der Masse bei Musil und Canetti

Stefan Howald, Zürich

1. Wenn wir den Begriff Masse vorerst in einem ganz banalen Sinn verwenden, als Ansammlung, als größere Menge von Leuten, die gemeinsam handeln, dann taucht eine solche Masse bei Musil im 'Törleß' ein einziges Mal auf. Beineberg und Reiting sind nach dem Fehlschlag eines Hypnoseexperimentes an Basini, dem Objekt ihrer Quälereien, diesem überdrüssig geworden und wollen ihn der Klasse ausliefern:

> *"Törless sah, wie Beineberg und Reiting zu einzelnen hingingen, und wie sich dort um sie herum Gruppen bildeten, in denen eifrig geflüstert wurde. (...) Erst lächelte man, dann wurden einige ernst, und böse Blicke glitten an Basini vorbei, endlich brütete es wie ein dunkles, heisses, von finsteren Gelüsten schwangeres Schweigen über der Klasse." (GW 6, 129f.)*

Der Vorgang der Massenbildung wird aus der Perspektive von Törless, von aussen also, beschrieben. Die Beschreibung beschränkt sich auf zwei Aspekte. Erstens wird das Schrittweise des Prozesses betont. Die Initiative geht von einzelnen aus; daraus entstehen verschiedene Gruppen, die sich wiederum zu einem die ganze Klasse umfassenden Schweigen vereinheitlichen. Zweitens ist die Beschreibung aufs Mienenspiel und eine Gefühlslage reduziert. Den eigentlichen Ablauf der Massenbildung erleben wir nicht mit, wir sehen nur, immer von aussen, die Wirkung dieser Bildung. Sie kulminiert in einer Stimmung, die sogar die Klasse übersteigt. Ein fremdes Subjekt scheint eingedrungen.

Wenig später entlädt sich diese Stimmung in Handlung. Die Klasse hat, angeführt von Beineberg und Reiting, Basini umringt. Reiting liest aus Briefen von Basinis Mutter vor:

"Unflätiges Lachen, zügellose Scherze flattern aus der Masse auf. Reiting will weiterlesen. Plötzlich stösst einer Basini. Ein anderer, auf den er dabei fällt, stösst ihn halb im Scherze, halb in Entrüstung zurück. Ein dritter gibt ihn weiter. Und plötzlich fliegt Basini, nackt, mit von der Angst aufgerissenem Munde, wie ein wirbelnder Ball, unter Lachen, Jubelrufen, Zugreifen aller im Saale umher, - von einer Seite zur andern, - stösst sich Wunden an den scharfen Ecken der Bänke, fällt in die Knie, die er sich blutig reisst, - und stürzt endlich blutig, bestaubt, mit tierischen, verglasten Augen zusammen, während augenblicklich Schweigen eintritt und alles vordrängt, um ihn am Boden liegen zu sehen." (GW 6, 130)

Das Handeln beginnt abrupt, ohne ersichtliche konkrete Motivation. Es beginnt mit einzelnen Tätern; sie sind zwar nicht namentlich identifiziert, aber doch vorerst unterschieden, hervorgehoben von den andern. Dann erfolgt ein erneuter Bruch, durch das wiederholte "und plötzlich" akzentuiert. Auf einen Schlag, oder auf einen Stoss, werden die Täter ununterscheidbar. Musil wechselt zugleich die Perspektive und beschreibt die Masse nur noch in ihrem Opfer. Beineberg und Reiting, die Bildung und Einsatz zu Beginn dirigierten, werden überflutet und gehen in der gemeinsamen Aktion aller auf. Nur Törless steht daneben, aber nicht weil er sich aus eigenem Willen der Masse entziehen könnte, sondern weil er durch die Angst davor, dass sie ihn ebenso bestrafen könnte, wie gelähmt ist.

Es gibt im 'Törless' einige weitere Szenen, in denen eine Masse zwar nicht handelt, aber zumindest anwesend ist. In der ersten Stelle horcht Törless im Schlafsaal auf das "Atmen der Zöglinge, die nach der Arbeit des Unterrichtes, des Turnens und des Laufens im Freien ihren gesunden, tierischen Schlaf gefunden hatten." (84) Am nächsten Abend sitzt Törless im Klassenraum und ist wie hypnotisiert "von der tierischen Wärme, die von dieser Masse von Menschen ausging" (88). Beidemale geht es um körperliche Empfindungen, die von der Masse ausgehen. Ja: die Masse geht ganz in Wärme, Geruch auf. Sie ist diese Wärme, dieser Geruch. Und beidemale wird diese Empfindung verknüpft mit dem Wort "tierisch". So wird später auch

Basini beschrieben werden, der nach der Züchtigung durch die Klasse zusammenstürzt, wie schon zitiert, "mit tierischen, verglasten Augen". Von früher aus gesehen ist diese Stelle gefährdet: Sie überführt das Opfer in jenen Zustand, der eigentlich der Masse selbst gilt. Es ist dies eine Ambivalenz, die sich auch bei Törless zeigt, der ja seine psychischen Quälereien an Basini mitleidlos diesem selbst als Schuld zuschreibt.

Wenn wir den Wortfeldern der Wärme, des Geruchs, des Tierischen weiter nachgehen, dann stossen wir auf eine noch frühere Stelle. Als Törless nach der Verabschiedung von seinen Eltern mit den Kameraden durchs Dorf geht, beobachtet er mit plötzlichem Interesse die "Weiber, in Kitteln und groben Hemden, mit breiten, beschmutzten, Füssen und nackten, braunen Armen." Und weiter heisst es:

> *"Und als ob all dies sogar unter einer ganz anderen, tierischen, drückenden Atmosphäre sich abspielte, floss aus dem Flur der Häuser eine träge, schwere Luft, die Törless begierig einatmete." (17)*

Wieder der Geruch, wieder die Körperlichkeit, wieder das Tierische. Doch kommen hier zwei entscheidende Bedeutungsnuancen hinzu: Diese Masse von Weibern, die einen tierischen Dunst ausströmt, ist erstens in der sozialen Hierarchie klar und deutlich ganz unten angesiedelt, und sie ist zweitens das obskure Objekt von Törless' Begierde.

Womit wir bei Bozena wären. Bozena, die slawische Prostituierte, verkörpert für Törless die Lockungen der sozial niedrigen Schichten wie der sozial tabuisierten Sexualität.

> *"Es reizte ihn (also Törless, sh), nackt, von allem entblösst, in rasendem Laufe zu diesem Weibe zu flüchten." (30)*

Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Törless lockt der in die Form der Sexualität gekleidete Klassenverrat. Das Lockende

ist, wie es sich so trifft, zugleich auch das Bedrohliche. Im Schluss des 'Törless' ist diese lockende Bedrohung schon in die eigene Sphäre eingedrungen. Törless' Mutter fragt diesen: "Was willst du, mein Kind?" "Nichts, Mama, ich dachte nur eben etwas." Und er prüfte den leise parfümierten Geruch, der aus der Taille seiner Mutter aufstieg." (140)

Das Massenhafte ist also, vornehmlich in Form des sexuellen Reizes, im 'Törless' ständig präsent, aber nicht explizit, sondern gleichsam untergründig. Als Handelnde tritt die Masse nur in einer einzigen Szene auf; die hat zwar Konsequenzen für die Fabel des Romans - Basini stellt sich nach den Quälereien der Institutsleitung - , aber nicht für die Weiterführung der Themen und die Hauptfigur des Romans.

Das wirft ein Licht sowohl auf Musils Verarbeitungs- wie seine Erkenntnisleistung. Zum einen werden Musils eigene Internatserfahrungen nur in charakteristischer Auswahl präsentiert. Das Internat wird im Roman als solches kaum fassbar, sondern nur in den Auswirkungen auf einige wenige Zöglinge. Musil macht aus seinen Erfahrungen ein Kammerspiel, im Wortsinn, wie die Rote Kammer auf dem Dachboden zeigt. Zum andern bleibt dadurch die Erkenntnisleistung beschränkt. In der Sekundärliteratur wird der 'Törless' sehr oft als vorweggenommene Darstellung faschistischer Herrschaftspraktiken interpretiert. Musil selbst hat dieser Interpretation vorgearbeitet, als er 1937 zum 'Törless' meinte: "Reising, Beineburg: die heutigen Diktatoren in nucleo. Auch die Auffassung der "Masse" als zu zwingendes Wesen." (Tb I, 914) Wie umstritten auch immer der Begriff Faschismus ist, so gehört doch seine Massenwirksamkeit untrennbar hinzu. Von der Auseinandersetzung damit kann ich im 'Törless' allerdings kaum etwas erkennen. Die Massenszene ist, wie gezeigt, von aussen geschildert und trägt nichts zur Erkenntnis der Mechanismen eines Massenverhaltens bei; die Räsonnements von Beineberg und Reiting über die zu zwingende Masse sind sehr allgemein gehalten; ihre Versuche scheitern zudem im Roman.

Über die Masse also klärt uns der 'Törless' nicht auf, sondern in ihm verkörpert sich das Syndrom einer lockenden Gefahr der sexualisierten Masse.

2. Mit der Masse ist Musil wieder beim Ausbruch des 1. Weltkrieges konfrontiert. Es steht ausser Zweifel, dass die meisten europäischen Schriftsteller diesen Ausbruch als neues, beglückendes Einheitserlebnis empfunden haben. Diese Einheit konnte freilich in verschiedener Form und in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen empfunden werden. Da ist zum einen das unmittelbare Massenerlebnis bei Kriegsaus- bruch, die Verschwisterungsszenen auf den Strassen, die an die Front einrückenden Soldaten. Elias Canetti hat, um vorzugreifen, davon starke Eindrücke empfangen. Bei Musil finden wir davon nur wenig. Es gibt eine Tagebuchaufzeichnung "Berlin, August, Krieg" (Tb I, 298f.). Sie berichtet zwar in zwei, drei Details von eigener Erfahrung und Mitgerissenheit, aber das meiste ist der Presse entnommen, aus zweiter Hand, und bereits steht im Zentrum die Reaktion der Intellektuellen auf die Ereignisse. Musils Einheitserlebnis, das er auch später noch verteidigen wird, ist paradoxerweise immer schon durch den Kulturbereich überformt und damit gezähmt. In seinem Aufsatz 'Europäertum, Krieg, Deutschtum' vom September 1914 spricht er von einem Ausbruch des Hasses und des Neides gegen die Mittelmächte und preist dagegen die Erkenntnis, wie schön und brüderlich der Krieg sein könne. Das sind ideologische Versatzstücke, übernommen in einem Klima der konformen intellektuellen Aggressivität. Das neue Einheitsgefühl muss dabei auf dem Hintergrund der bisherigen Trennung von Intellektuellen und Volk gesehen werden. Was vorher sich mühsam eigenständig, aber funktionslos zu behaupten hatte, kann sich nun einordnen in die nationale Einheit. Musil suchte immerhin den Anschluss vor sich selbst zu rechtfertigen, indem er den kriegerischen Geist mit dem literarischen gleichschaltet. Der Versuch, die Eigenständigkeit der Literatur zu retten, muss aber mit einer Forcierung ihrer irrationalen und aktivistischen Elemente erkauft werden.

Bemerkenswerterweise gibt es aus dem 1. Weltkrieg selbst, den Musil doch als Soldat miterlebte, kaum Aufzeichnungen, die soziale Erfahrungen dieser Zeit verarbeiten; eine Ausnahme macht eine Notiz über eine Zugsfahrt während einer militärischen Verlegung (Tb I, 323). Es gibt zwar das wichtige Erlebnis mit dem Fliegerpfeil, das in die 'Amsel' eingearbeitet worden ist. Aber dieses Erlebnis reisst die beteiligten Männer gerade auseinander; Aeins fühlt sich als Erwählter, das Einheitserlebnis stiftet keinen sozialen Zusammenhang.

Nach dem 1. Weltkrieg erfolgt zwar eine Politisierung, oder sagen wir es vorsichtiger: es lässt sich bei Musil ein gesteigertes Interesse an sozialen Fragen feststellen. Diese Entwicklung bleibt aber charakteristisch beschränkt. Der 'Rat geistiger Arbeiter', von Kurt Hiller begründet und in Österreich von Robert Müller propagiert, kann Musil zwar kurzfristig zu seinen Mitgliedern zählen. Aber erstens vertritt dieser Rat ein ziemlich geistesaristokratisches Programm, und zweitens beteiligt sich Musil nie an konkreter Arbeit. Das soziale Problem erscheint ihm zu diesem Zeitpunkt wie in den 2oer Jahren vor allem als Problem der Bildung der Massen. Doch seine Überlegungen dazu bleiben immer bei der Bestandsaufnahme stecken - etwa der Metapher, dass die geistige Reizleitungsfähigkeit der Gesellschaft nicht mehr ausreicht -, ohne dass solche Fragestellungen wirklich produktiv gewendet würden.

3. Überraschenderweise treffen wir im 'Mann ohne Eigenschaften' dennoch gleich auf den ersten Seiten auf einen Menschenauflauf. Um einen Autounfall sammeln sich die Passanten wie die Bienen um ein Flugloch. Diese Masse von Leuten benimmt sich widersprüchlich. Es wird ihre Einheitlichkeit betont und zugleich ihre Verschiedenheit. Einheitlich gibt sie dem Fahrer des Unfallwagens recht und dem Fussgänger die Schuld am Unfall. Die Ratschläge der einzelnen und ihre Hilfsbemühungen sind allerdings vielfältig verschieden und teilweise einander entgegengesetzt. Doch sie sind auch gar nicht ernst gemeint, sondern sollen nur die Zeit vertreiben bis zum Eintreffen

sachkundiger Hilfe. Einheitlich haben also die Mitglieder dieser Menge ihre Verantwortlichkeit arbeitsteilig delegiert. Was sich unterschiedlich gibt, dient nur der Herstellung einer Stimmung, in der sich diese Arbeitsteilung hemmungslos rechtfertigen lässt.

Zwar dient das Einleitungskapitel auch der Entzauberung der einzelnen Persönlichkeit und ihres angeblich unverwechselbaren Erlebens. Doch die Masse ist dazu keine Alternative, im Gegenteil. Ihre Konformität, die ja allenfalls einen Ersatz für die verlorengegangene Individualität darstellen könnte, bleibt in der Darstellung leer.

Deshalb wendet sich die Romanhandlung im folgenden doch wieder den entzauberten Persönlichkeiten zu. Als Reflexionsthema bleibt die Masse aber durchgehend präsent, in der quasi soziologischen Beschreibung einer überamerikanischen Stadt, in Erörterungen zum Genie, zum Durchschnittsmensch, zur Ausnahmemoral.

Womit der Roman sich so in vielfältiger Abstossung beschäftigt, erhält freilich keinen Raum, sich selbst zu entfalten. Im MoE gibt es kaum eine Öffentlichkeit. Der Roman handelt in privaten Gebäuden, bei Ulrich, im Palais des Grafen Leinsdorf, bei Clarisse und Walter, im Hause Fischel, bei Diotima. Diotimas Salon ist gar eine Parodie auf die bürgerliche Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts. An öffentlichen Gebäuden betreten wir die Hofburg, ein Polizeigebäude. Also die Festungen des Adels. Oder die des Geistes wie in der Hofbibliothek. Kauft dagegen je eine der Figuren in einem Geschäft etwas ein? Sucht je eine ein Restaurant, ein Café auf? Von einer Fabrik ganz zu schweigen. Strassen dienen dem Flanieren wie einst im Paris des 19. Jahrhunderts: der Autoverkehr, den Musil für das Handlungsjahr 1913 mit Zahlen von 1927 übertreibt, ist mit dem Einleitungskapitel abgetan.

Wo die Öffentlichkeit fehlt, haben Massen kaum Platz, sich zu entfalten. Ein einziges Mal wird eine eigentliche Massenszene geschildert und zwar im Kapitel 120, "Die Parallelaktion erregt Aufruhr".

Die Stelle steht, nicht zufällig, im Zusammenhang mit Ulrichs Jugendfreund Walter. Anlässlich des Klavierspiels von Clarisse und Walter hat Musil ganz zu Beginn des Romans Nietzsches Wort über Beethovens Jubellied der Freude zitiert, wonach die Millionen schauervoll in den Staub sänken und die feindlichen Abgrenzungen zerbrächen (GW 1, 48). Die Stelle diente der Entlarvung der beiden Musizierenden und ihrer Unfähigkeit, solche schrankenlose Einheit nur schon unter sich zu praktizieren.

Gegen Ende des ersten Buches macht sich nun Walter auf, die Einheit in anderer Form zu finden: in der Demonstration gegen die Parallelaktion. Diese Demonstration schildert er Clarisse zuvor als etwas höchst Gefährliches. Er verbietet ihr, mitzukommen und will sie vor der Hysterie der Menge schützen. Das sind aus dem Kontext entsprungene Übertreibungen und Verschiebungen. Wo Walter von Clarisses vermuteter Hysterie beunruhigt ist, schiebt sich ihm die Demonstration davor. Walter beginnt sich dann zu imaginieren, er stürze aus dem Haus und auf die Strasse. Dort beruhigen ihn die freundlichen Gesichter der Leute. Kindheitserinnerungen knüpfen sich in seine Vorstellung hinein. Zwei Motive sind dabei bedeutsam; es ist erstens, wie überraschend, die Frage nach dem sozialen Status von Walter, und es ist zweitens die von Clarisse abgewehrte Sexualität Walters, die wiederkehrt. Walter schliesst sich in seinem Tagtraum Menschen ohne Kragen an, die aus einer Fabrik kommen, "ersichtlich keine Bourgeois". Zugleich erinnert er sich schmerzhaft an Vorwürfe Clarissens über seine bourgeoise Haltung. Aus den Kindheitserinnerungen blinkt zudem das glitschige Fruchtbarkeitssymbol Fisch hervor.

Was hier in traumhafter Logik sich abspielt, sucht Walter wenig später zu verwirklichen. Er flüchtet vor Clarisse in die Demonstration. In ihr fühlt er sich sogleich in einen Vorzustand versetzt, ein altes, tieferes Zusammengehörigkeitsgefühl umfasst ihn (GW II, 625). Nun ist die Demonstration vorerst aus der Perspektive von Walter beschrieben und zugleich als dessen Flucht aus Ehe und Arbeitsproblemen kenntlich gemacht. Wenn also von einem Vorzustand gesprochen wird, dann hat das einen ganz präzisen individualpsychologischen Sinn für Walter: ein Zustand vor der zunehmenden Entzweiung mit Clarisse. Das propagierte Einheitsgefühl sollte also vom Leser mit etlichem Misstrauen betrachtet werden, und von der Leserin nicht weniger.

Dennoch lässt sich so etwas wie eine die Figurenperspektive übersteigende Beschreibung der Geschehnisse abziehen. Musil forciert dabei vorerst die Ziellosigkeit der Masse. Auf seine Fragen nach dem Grund der Demonstration bekommt Walter die unterschiedlichsten und teilweise einander diametral entgegengesetzten Antworten. Das ist eine deutliche Parallele zum Massenauflauf im ersten Kapitel. Nun kann man eine Demonstration so nur beschreiben, wenn man nie an einer teilgenommen hat; oder, das Argument etwas weniger krud gewendet, wenn man Demonstrationen unterschiedslos mit beliebigen andern, spontanen Massenaufläufen zusammenfallen lassen will. Tatsächlich hat Musil 1931 in den Tagebüchern eine "Strassenszene" notiert (Tb 1, 821), die eine parallele Struktur aufweist. Sie bezog sich offenbar auf einen Unfall. Im Roman wie im Tagebuch verwendet Musil dabei Begriffe aus der Naturwissenschaft: ein Merkzeichen, das sich magnetisch ausrichtet, eine kristallene Form, deren Flächen unter dem Druck einer Flüssigkeit nachgeben (GW II, 625); eine mangelhafte Feldbindung (Tb I, 821). Das sind mehr als Metaphern; sie dominieren auch die Struktur des folgenden Erklärungsversuchs. Denn Musil beschreibt eine Stimmung, eine Bereitschaft, die in der Luft liegt und von aussen wie die Flüssigkeit auf die Menschen einwirkt. Vor diesem Hintergrund einer naturwissenschaftlich strukturierten

Gefühlspsychologie skizziert er einige Momente des Ablaufens der Massenbewegung: das Überfluten des Verstandes durch das Un-Vernünftige, Emotionale, die Hoffnung auf einen früheren Zustand, die Existenz eines Kerns, um den die Masse kristallisiert, die Entladung der Masse im Schrei. Dann unternimmt er explizit einen erneuten Anlauf zur Klärung der Frage, warum sich denn eine solche Masse bilde. Die Erklärung wird, wie so oft bei Musil, an dieser Stelle vertagt. Vom allgemeinen Fall kommt er nämlich sogleich auf Walter zu sprechen, der sich aus Angst vor der Auseinandersetzung mit Clarisse noch tiefer in die Reihen der Demonstranten hineindrückt.

Das freilich kann keine Erklärung für alle Teilnehmer der Demonstration sein. Eine solche verweigert Musil in explizit essayistischer Form, aber er gibt eine in der Fabel der Ereignisse. Sie erfolgt aus veränderter Perspektive. Ulrich beobachtet nämlich die Demonstration aus dem Palais des Grafen Leinsdorf. Für ihn erscheint der Demonstrationszug nun in Natur- und Biologiemetaphern: als Fluss und als Muskel, der sich ballt und in einem stummen Schrei entlädt. Während das erste Bild durchaus konventionell ist, sieht die Demonstration als Muskel wunderlich genug aus. Vor allem für den Beobachter drinnen, das in diesem Fall ein Aussen ist, der das Sehen vom Hören lösen kann.

Ulrich ist jedoch nicht der unbeteiligte Beobachter, als der er sich zu geben sucht, im Gegenteil: Auch ihn wehen wie die Teilnehmer der Demonstration atavistische Vorstellungen an, durchaus lebensgeschichtliche allerdings, nämlich aus seiner Militärzeit: "Mit einer Kompagnie Soldaten würde man diesen Platz leerfegen" (GW II, 629), denkt er und äussert unverhohlene Verachtung für die Menge. Sie erscheint ihm als Hühnervolk, zwischen das der Hund fahren sollte. Nur wenig später erinnert er sich in sogleich wieder abgeschwächter Selbstkritik daran, wie er sich selbst ebenfalls wie ein grosser Hund über die kleine Hündin Gerda hergemacht hat. Und weitere Metaphern sprechen: an früherer Stelle ist ihm Diotima als grosses

Huhn erschienen, das den armen kleinen Wurm Ulrich aufzupicken droht. Die Masse ist also auch hier verknüpft in soziale und geschlechtliche Bedrohungsbilder. Ulrich scheint nicht allzu weit entfernt von Törless.

Gegen die Bedrohung kann Ulrich sich allerdings eine Theorie zurechtlegen. Die ganze Demonstration erscheint ihm plötzlich als grosse Komödie. Und wie eine selbsterfüllende Prophezeiung erlebt er eine Inversion, die die Bühne der Demonstration und die des Zimmers, in dem er steht, durcheinanderstülpt, so dass er sich plötzlich in einem verborgenen zweiten Raum fühlt (GW II, 632). Die Perspektive ist dabei unmissverständlich klargemacht. Ulrich erlebt bloss eine Inversion, es ist keine Inversion der Romanwirklichkeit. Resultat der Konfrontation mit der Masse ist schliesslich der Entschluss, "sich auszuschliessen oder das Leben, das man verträglich zwischen den anderen führt, zu verlassen" (GW II, 632). Doch solche Entschlüsse erfahren wie immer bei Ulrich vorerst noch einen Aufschub.

Ein anderer übrigens ist an der Masse auf andere Weise gescheitert: Graf Leinsdorf. Er wollte ja eine allerhöchste Willenskundgebung aus der Tiefe des Volkes aufsteigen lassen. Dieses Konzept einer hegemonialen Strategie von oben, also einer Organisierung von Selbsttätigkeit im Dienste der Herrschenden, geht an der Spontaneität der Masse zuschanden. Vorläufig zumindest. General Stumm von Bordwehr und Sektionschef Tuzzi werden später den Schaden wieder richten - in der nationalen Kriegsbegeisterung.

4. Ulrich seinerseits begibt sich vorübergehend auf den strikt in die Zweisamkeit eingesponnenen Versuch der Geschwisterliebe. Musil hat sich freilich in den 3oer Jahren unter dem Eindruck des Faschismus wieder vermehrt mit sozialen Fragen beschäftigt. Seine Notizen zum Faschismus thematisieren die Masse zumeist mit. "Kommende Zeit der grossen Massen sucht ihre Formen" (Tb I, 908) heißt es beispielsweise 1938. Die Utopie der induktiven Gesinnung ist ein honoriger Versuch, die

Konsequenz daraus zu ziehen. Er ist aber nicht eben weit gediehen, und Musil muss selbst zugestehen, dass er dafür wohl nicht ganz mit dem richtigen theoretischen Rüstzeug ausgestattet ist. Denn trotz der Einsicht in die Notwendigkeit einer stärkeren Kollektivierung des Gesellschaftsprozesses steht noch immer die "Exterritorialität des Geistes" (Tb I, 905) im Vordergrund seines Denkens. Zu diesem sozialpsychologischen Motiv des Geistesarbeiters, der sich nur schwer mit der Depravierung seiner Existenz abfinden kann, kommt ein individualpsychologisches hinzu. Musil hat sich immer als Einzelgänger, als Aussenseiter verstanden und verhalten, der auch körperlich Distanz und Grenzen wahrte. Die Geste Walther Rathenaus, Musil den Arm um die Schulter zu legen, hat ihm Musil nie verziehen. Aus diesem Kernerlebnis ist die Figur Arnheims entstanden, des Grossschriftstellers, der sich allen anzunähern weiss und so Grosserfolg hat. Musil hat sich in seinen Tagebüchern schon beinahe monomanisch mit dem literarischen Massenerfolg auseinandergesetzt. Seine Bemerkungen zu einer Massenpsychologie (Tb I, 517; 576f.; 841; 905; Tb II, 1173) sind zumeist Bemerkungen zur Massenwirkung von Literatur. In dieser Einengung fliessen sozial- und individualpsychologische Komponente zusammen. Berührungsfurcht scheint mir in beiden ein wichtiges Motiv.

5. Nun stammt der Begriff Berührungsfurcht bekanntlich von Elias Canetti. Mit ihm eröffnet dieser seine Studie 'Masse und Macht'. Berührungsfurcht ist für Canetti ein anthropologischer Grundzug des Menschen. Aber es gibt eine Rettung aus ihr, und es ist gerade die Masse, und nur die Masse, die sie ermöglicht. In der Masse vermag der Mensch nach Canetti seine Berührungsfurcht aufzuheben; nach dem Aufgehen in der Masse strebt er deshalb beständig.

Dieser Ausgangspunkt konstruiert erneut den Antagonismus von Bedrohung und Lockung, den wir schon bei Musil sahen. Canettis besondere Stellung in der deutschsprachigen Literatur besteht darin, dass er sich erstens diesem Antagonismus bewusst stellt und ihn zweitens nicht vorschnell auf die eine oder andere

Seite auflöst. In ersterem unterscheidet er sich von Musil, bei dem die Masse ihr Werk eher untergründig verrichtet; in zweiterem von Hermann Broch, um einen weiteren Fixstern der deutschsprachigen Literatur zu nennen, der die beunruhigende Masse in eine Metaphysik einzubinden und dadurch zu zähmen sucht. Canettis unvoreingenommener Versuch ist in vielem erhellend, für mich aber im grossen dennoch gescheitert. Das möchte ich im folgenden kurz begründen.

6. Canetti hat in seinen autobiographischen Aufzeichnungen verschiedene zentrale Massenerlebnisse geschildert. Darin ist bereits eine Differenz zu Musil bezeichnet. Canetti nimmt Massenszenen bewusst und eindringlich wahr, ja, er sucht sie geradezu. Am Anfang steht für ihn der Ausbruch des 1. Weltkriegs. Canetti lebte damals nach drei Jahren Manchester in Wien und wurde als 9jähriger mit englischer Gouvernante und englischer Literatur aufgezogen. Anlässlich der österreichischen Kriegserklärung geriet er in eine Menge, die zuerst die österreichische und dann die deutsche Nationalhymne sang. Zu dieser bekannten Melodie intonierte der kleine Canetti, wie selbstverständlich, den englischen Text von "God save the King":

> *"Plötzlich sah ich wutverzerrte Gesichter um mich, und Arme und Hände, die auf mich losschlugen. Selbst meine Brüder, auch der Kleinste, Georg, bekamen etwas von den Schlägen ab, die mir, dem Neunjährigen galten. Bevor die Mutter, die ein wenig von uns weggedrängt worden war, es gewahr wurde, schlugen alle durcheinander auf uns los. Aber was mich viel mehr beeindruckte, waren die hassverzerrten Gesichter. ... Ich begriff nicht ganz, was ich getan hatte, um so unauslöschlicher war dieses erste Erlebnis einer feindlichen Masse." (Gerettete Zunge, 107)*

Die Perspektive auf die Gesichter und Arme und Hände, die wild und ununterscheidbar von oben auf die Opfer einschlagen, ist die des rein körpermässig kleinen Kindes. Sie wird uns aber im Roman 'Die Blendung' in anderer Form wieder begegnen.

Canetti ist allerdings nicht bei dieser Negativerfahrung stehengeblieben. Die Nachkriegszeit, insbesondere die Inflation in Frankfurt, hat er vielmehr als vielfältige Massenszenen wahrgenommen. Besonders eindringlich wirkte auf ihn die Demonstration anlässlich der Beerdigung des ermordeten Walther Rathenau (Fackel im Ohr, 52). Wenn wir den Vergleich zu Musil herstellen: Was diesem persönliches und geistiges Ärgernis wird, nämlich die Person und Lebensform von Walther Rathenau, wird für Canetti zum Katalysator eines unauslöschlichen positiven Erlebnisses. Interessanterweise greift Canetti bei der Beschreibung des Demonstrationszugs ebenfalls auf physikalische Begriffe zurück (Fackel im Ohr, 78f.).

Diese Erlebnisse sind zwar mächtig, aber sie brauchen für eine gleichzeitig immer auch von Büchern umstellte Existenz zusätzlich einen theoretischen Anstoss. Canetti findet ihn bei Freud, bei dessen Studie "Massenpsychologie und IchAnalyse", die er 1925 liest. Dieses Werk wird für Canetti zum produktiven Skandalon. Wenn Freud aus der Erfahrung des 1. Weltkriegs heraus den Todestrieb konstruierte, setzt Canetti dem den Massentrieb entgegen (Fackel im Ohr, 118, 142ff.). Noch in der schärfsten Abstossung nimmt Canetti also die Struktur von Freuds Theoriebildung auf.

Canetti hat sich die praktische Erfahrung des so konstruierten Massentriebs noch einmal erfüllt: am 15. Juli 1927. Damals demonstrierten Arbeitermassen in Wien gegen ein Skandalurteil; der Justizpalast brannte, der Polizeipräsident liess in die Menge schiessen, es gab neunzig Tote. Canetti war an diesem Tag selbst Teil der Masse. Vieles seiner Erfahrung ist in seine Werke eingegangen. In der späteren Nacherzählung in der Autobiographie möchte ich nur auf einen Punkt aufmerksam machen. Karl Kraus liess nach der Metzelei in Wien Plakate aushängen, auf denen er den Polizeipräsidenten zum Rücktritt aufforderte. Canettis Fazit: "Seine (also Krausens, sh) Plakate waren das einzige, was einen in diesen Tagen aufrecht erhielt." (Fackel im Ohr, 232) Canetti war für einen Tag Mit-

glied einer Masse gewesen, dann trat er wieder aus ihr aus. Mitglied einer Massenbewegung war er nicht. Deren Anstrengungen, das Ereignis kollektiv zu verarbeiten, praktikable Antworten darauf zu entwickeln, in die Zukunft hinein zu verlängern, kennt er nicht. Davon rührt meiner Meinung nach seine Verarbeitungsform her, die das mit grosser Intensität erlebte einmalige Ereignis zum zentralen Gegenstand macht. Auch die einzige "Bewegung", der Canetti je anhing, die Vorlesungen von Karl Kraus, werden als Kette von punktuell jäh aufblitzenden Ereignissen wahrgenommen, die immer das Gleiche zelebrieren.

7. In der 'Blendung' gibt es zwei eigentliche Massenszenen. Beide spielen sich um die Pfandleihanstalt, das Theresianum, ab, die eine darin, die andere davor. In der ersten kämpfen vorerst die vier Hauptfiguren miteinander um das, was beinahe alles in diesem Roman umtreibt: nämlich Geld. Daraus entsteht ein grosser Menschenauflauf. Der wird vorerst bloss akustisch beschrieben, wie ja die 'Blendung' überhaupt praktisch nur aus Monologen und Dialogen, die wiederum verkappte Monologe sind, besteht. Worte, Satzfragmente, Meinungen, vielstimmig und unidentifizierbar, verknoten sich zu einem Geflecht und münden schliesslich in die Aufforderung zur Brandstiftung am Theresianum. Die Polizei ist es dann, die vorerst stellvertretend die Gewalt in ihre Hände nimmt.

Die zweite Szene geht dann freilich weiter. Fischerle, der Krüppel, welcher der Polizei entkommen ist, wird vor dem Theresianum von der Menge empfangen und "das Glück, etwas zusammen zu wollen, fuhr in sie" (Blendung, 353). Das Glück mündet in den Todeswunsch, die Masse sucht ihr Opfer. Schließlich entlädt sie sich über einer andern Verkrüppelten, die sie zu Tode prügelt.

Die kindliche Perspektive von 1914 hat sich hier in die eines Krüppels verwandelt, der ebenfalls von unten her der Masse ausgesetzt ist, allerdings diese Perspektive bereits in Kniffe und Abwehrhaltungen umsetzen kann. Die Masse selbst ist in

eindeutiger Reduktion auf den äusserlichen Ablauf geschildert. Sie findet sich plötzlich zusammen, zu einem beliebigen Anlass, sie schlägt plötzlich zu und braucht ein Opfer, gleich welches. Es gibt in der akustischen Vergegenwärtigung der Masse Realitätspartikel, die Gründe für die Bereitschaft zum Zuschlagen und Verarbeitungsformen sozialer Erfahrungen andeuten. Aber die Auseinanderfaltung in zwei Szenen bekommt der Darstellung nicht gut. Akustische Vergegenwärtigung und Handlung werden voneinander getrennt, so dass letztere zum jähen, unmotivierten Ereignis wird.

Wenn sie auch sonst nicht mehr direkt in Erscheinung tritt, so ist die Masse doch der Gravitationspunkt des Romans. Dies in anderer, expliziterer Weise als bei Musil. Die Hauptfigur, der Sinologe Peter Kien, bezieht sich von vornherein negativ auf die Masse. Er verachtet sie (Blendung, 43); nachdem er seine Haushälterin geheiratet hat, die nun das Massenhafte und seine Bedrohung verkörpert, versucht er sich mithilfe chinesischer Philosophen von ihr abzusetzen (Blendung, 95). Dagegen ist die Masse für Peters Bruder Georges zumindest teilweise ein Vorbild. Georges, der Psychiater, konstatiert wie sein Schöpfer Canetti die Existenz eines Massentriebs, der durchaus auch positive Züge annehmen kann (Blendung, 446). Diese positive Bewertung wird jedoch nicht bloss durch Georges eigenes Scheitern in der Beziehung zu seinem Bruder zurückgenommen. Sie wird vor allem desavouiert durch das Figurenensemble des Romans insgesamt. Dieses, das doch die Masse in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen verkörpern soll, ist krass einseitig angelegt. Das ist kein moralistischer Einwand, sondern einer gegen die Erklärungsreichweite von Canettis Roman. Durch das Verfahren der akustischen Maske bleiben die Figuren zudem auf eine Grundanlage reduziert, in einem engen Kreis eingeschlossen: Hart gestanzte Zahnräder in einem geschlossenen Mechanismus.

8. Ein ähnlicher Mechanismus zeigt sich in 'Masse und Macht', Canettis theoretischem Hauptwerk, an dem er 35 Jahre lang

gearbeitet hat. Angesichts seiner Reichhaltigkeit kann ich nicht auf Details eingehen, sondern muss mich darauf beschränken, eine Kritik an Canettis Methodologie zu skizzieren. Dagmar Barnouw hat in ihrer Canetti-Monographie zu Recht die Offenheit von Canetti in bezug auf eine Wertung der Masse betont. Aber es leuchtet mir nicht ein, warum sie deshalb auch von einer Offenheit der Struktur des Werks spricht. Dieses ist für mich im Gegenteil ein strikt systematisierendes.

Canetti unterscheidet grundsätzlich zwischen Hetz-, Flucht-, Verbots- und Umkehrungsmassen, denen ihrerseits Meuten zugrundeliegen, und zwar Jagd-, Kriegs-, Klage- und Vermehrungsmeuten. Diese 4 Kategorien werden nun weiter differenziert, beispielsweise in offene und geschlossene, in rhythmische und stockende, in langsame und rasche Massen undsoweiter (Masse und Macht, 19). Diese Kategorien werden in der Folge in Massenerscheinungen aus allen Kulturen und allen Zeiten belegt. Gegen die differenzierte konkrete Interpretation setzt sich dabei ein klassifikatorisches Interesse durch. Dieses kehrt letztlich die Blickrichtung vom konkreten Objekt weg hin zum System. Alle Mythen, Geschichtsepisoden werden reduktionistisch auf die ihnen angeblich zugrundeliegenden Mechanismen zurückgeführt. Das Verfahren ist so reduktionistisch wie ein Strukturalismus, oder ein dogmatischer Marxismus, oder eine gewalttätige Theorie des Begehrens.

Ich möchte das bloss an einem einzigen Beispiel illustrieren. In seiner Autobiographie schildert Canetti nochmals detailliert die Ereignisse des 15. Juli 1927 und ihre Bedeutung für die eigene Theoriebildung und bemerkt dazu: "Seither weiss ich ganz genau, ich müsste kein Wort darüber lesen, wie es beim Sturm auf die Bastille zuging." (Fackel im Ohr, 231) In diesem analogisierenden Verfahren werden historische Erfahrungen und Kontexte stillgestellt. Das hängt meiner Meinung nach mit der der eigenen Faszination entsprungenen Konzentration auf den eigentlichen Akt der Massenszene zusammen, welche die Konstituierung der Masse, in Bewegungen, in Apparaten, weitgehend

ausblendet. An Institutionen analysiert Canetti nur die Kirche, und diese bezeichnenderweise nur unter dem Aspekt, wie sie das Verhältnis von Entladung und Erstarrung der Masse organisiert. Seine Nacherzählungen historischer Machthaber, welche die Masse für ihre Zwecke nutzbar machen, sprechen dagegen nur vom Einzelnen gegenüber der Masse und nicht von den vielfältigen Vermittlungsmechanismen, mit denen sich ein System der Macht aufbaut und erhält.

Am Beispiel des Faschismus, auf dessen Analyse 'Masse und Macht' in notwendiger Konsequenz zuläuft, wird das besonders deutlich. Der Faschismus erscheint bei Canetti vor allem als Werk Hitlers. Die Bedingungen und vielfältigen Hilfestellungen - die sozial und ökonomisch brisante Situation, die Unterstützung durch die Industrie, durch geistige Strömungen der konservativen Revolution, die komplexen Zuarbeitungen der Intelligenz, etwa der Universitäten, der Ärzte, der Juristen usw., die Fehler der Linken - erscheinen dem systematisierenden Blick als nebensächlich.

Hitler kann als Machthaber aber zugleich verallgemeinert werden. Faschismus ist deshalb jederzeit und überall möglich. So moralisch verdienstvoll diese warnende Position ist, so ist sie doch politisch hilflos, weil sie mit der historischen Spezifik auch die möglichen Gegenmassnahmen ausblendet. In Canettis Konzept der Masse gibt es denn auch keinerlei Brüche und Widersprüche. Widerstand gegen die jederzeit mögliche Wiederkehr des Faschismus scheint unmöglich. Die offene Neugier vor der Masse ist in die Konstruktion einer ehernen Gesetzmässigkeit umgeschlagen.

Nachbemerkung

Als ich den vorstehenden Text am 5. Internationalen Musil-Sommerseminar in Klagenfurt vortrug, gab es in der Diskussion eine bemerkenswerte Reaktion: Mir wurde ein "subtiles Ressen-

timent gegen Musil" unterstellt. Ich sei, so wurde diese Kritik konkretisiert, Musils Werk mit unangemessenen Kategorien begegnet. Wenn ich beschrieben hatte, wie Musils Darstellung von Massenbewegungen charakteristisch beschränkt bleibt, wurde mir unterstellt, ich hätte von ihm eine Soziologie der Massen gefordert. Wenn ich beiläufig erwähnt hatte, dass Musil keine Fabrik beschreibt, wurde mir unterstellt, ich hätte seinen - oder womöglich jeden - Roman auf die Darstellung von Fabriken verpflichten wollen.

Diese Reaktion nahm die blosse Beschreibung von Defiziten schon für das Urteil, es handle sich um ein defizitäres Werk. Dabei versuche ich deutlich zu machen, dass Musils Analyse ein Defizit vor allem gemessen an seinem eigenen Anspruch ist. Und gemessen an Interpretationen, die ihn auch in seinen sozialen Erkenntnisleistungen hochstilisieren.

Das heisst nun nicht, dass ich mich selbst jeder Wertung enthalte. Tatsächlich erlaube ich mir, Musil an der Realität zu messen, und ich erlaube mir Kritik an Musil. Beides ist für die Musil-Forschung noch immer ungewöhnlich.

Wenn es mir bei Musil und bei Canettis Roman und Autobiografie auf eine möglichst genaue und konkrete Lektüre von Textstellen ankam, so habe ich mich bei Canettis Monumentalstudie 'Masse und Macht' vor allem mit dessen methodologischem Ansatz auseinandergesetzt, was notgedrungen zu Verkürzungen führte. Nach den umwälzenden Massenbewegungen in Osteuropa und dem Golfkrieg mit seinen Massenmobilisierungen und Massenschlächtereien, scheint mir eine Re-Lektüre von Studie wie Wirklichkeit mit genauem Blick auf historisch-konkrete Abläufe nutzbringend.