

Sonderdruck aus:

Reisen, Entdecken, Utopien

Jahrbuch für Internationale Germanistik
Reihe A · Band 48

1998

Verlag Peter Lang

Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Paris · Wien

Tropische Welten

Anthropologie, Epistemologie, Sprach- und Dichtungstheorie in Robert Müllers «Tropen»

Von Christian Begemann (Würzburg)

Der 1915 erschienene Roman «Tropen» von Robert Müller, der, lange aus dem literaturwissenschaftlichen Bewußtsein verschwunden, seit einiger Zeit als einer der anspruchsvollsten und gewichtigsten Autoren des expressionistischen Jahrzehnts wiederentdeckt wird, darf als ein wahrhaft 'denkwürdiges' Amalgam von Literatur und Theorie gelten. In seinem Nachruf auf Müller nach dessen Selbstmord im August 1924 hat Robert Musil das Buch seiner «geistige[n] Kraft» wegen als «eine[s] der besten der neuen Literatur überhaupt» bezeichnet.¹ Vom «Mann ohne Eigenschaften» her gesehen, verdankt sich diese Faszination wohl nicht zuletzt gerade einem Verfahren, das Essayismus und Narration zur Deckung bringt und derart eine literarische Form konstituiert, die Müller in bezug auf Otto Flake einmal als «Denkroman» bezeichnet hat. «Unser Geschlecht hat gemerkt, daß es an einer Grenze steht», heißt es dort in bemerkenswerter Nähe zu Musils späterer Poetologie des Romans im «Mann ohne Eigenschaften»,² «wo ein neuer Abschnitt der Seele beginnt, wo Geschichte, also auch Geschichten, nicht mehr mit lesebuchtartigen Verläufen Ausdruck werden.» Vor einem «ganz ehrlichen Denken» erscheine «aller alte Roman verlogen. Wahrheit in der denkenden Analyse und radikale Reinheit, die zu einer Lebensverhältnistheorie wie der von Einstein führt [...] sind der innere Wert des modernen Romans».³ Bereits der «Tropen»-Roman realisiert auf seine Weise, was Müller sechs Jahre später grundsätzlich formulieren wird.

Der Roman stellt den Versuch einer anthropologischen Selbsterkundung dar und bedient sich dazu des Reiseschemas, das bekanntlich seit je im Dienste der Grenzerfahrung und Grenzerweiterung des Subjekts, der Selbsterfahrung im Medium der Fremderfahrung steht. Ein nahezu beispielloser theoretischer Weg durch Anthropologie, Epistemologie, Sprach- und Dichtungstheorie beginnt, wenn Mitglieder der alten Welt eine Reise in der neuen Welt, im südamerikanischen Urwald, antreten und dabei in dialektischer Umkehr dem Allerältesten begegnen, dessen Erfahrung in der modernisierten alten Welt Europas verlorengegangen ist. Lediglich die Exposition des Romans bemüht noch, spielerisch und ironisch, die Mittel des exotistischen Abenteuerromans, doch bereits wenige Seiten nach dem Beginn des Buches wird deutlich, daß

die Fahrt ein ganz anderes Ziel hat als die vorgebliche Schatzsuche. Tatsächlich nämlich sind die Tropen, wie im Roman selbst dargelegt wird, nur ein «Tropus», ein «Gleichnis» innerer Zustände. «Ah, was Tropen», bemerkt der Ich-Erzähler, der von der Reise nicht nur berichtet, sondern unentwegt auch über ihren Status räsoniert, «ah, was Tropen [...] die Tropen bin ich!» (244) So wird die geographische zu einer anthropologischen Reise in onto- wie phylogenetisch frühe Lebensphasen. Mit Recht hat man daher Müllers Anliegen als ein «Philosophieren im Affektbereich» bezeichnet.⁴ Freilich ist der Anspruch dieser Selbsterkundung ein grundsätzlicher: «Wozu reist dieses Geschlecht? Um den Menschen in sich zu erreisen» (118). Es gehe darum, den «Menschen nicht als Haut, sondern als System zu erzählen. Ihn just aus [seinen] Partikeln heraus aufzuhauen [!]» (208). In dieser Hinsicht berührt sich Müllers Roman, allerdings in ganz eigener Weise, durchaus mit dem expressionistischen Projekt einer «Literatur der Existenz»,⁵ und genau dieser grundsätzliche Ansatz hebt ihn zugleich ab von jenem dominanten Interesse an Individualpsychologie, das die Literatur der Jahrhundertwende kennzeichnet – und zumal die ‘Wiener Moderne’, an deren Ende Müller zu schreiben beginnt.

Der tropische Fluß, den die Schatzsucher in Richtung seiner Quelle, seines Ursprungs befahren, spiegelt nicht nur bildlich die erzählerische Darstellung eines nicht abreißenden Bewußtseins-, genauer: eines Theoriestroms, er ist auch ein Tropus der Rückkehr zu den Ursprüngen der Menschheit aus dem Wasser: einer Rückkehr sowohl in die «Vorzeit von Millionen Wesen» (17), in die Urgeschichte des Lebens in Form von Zellenbündeln überhaupt, als auch in die Anfänge der individuellen Genese im Mutterleib. Überdeutlich weisen darauf die «knorpeligen Zellenstöcke» und «Fötusse» hin, die der Erzähler in den Wasserpflanzen im Strom zu sehen meint (17). Ihr Anblick löst eine alsbald auch prägnant formulierbare Urerinnerung aus: «[D]ie Tropen waren in mir vorweggenommen, irgend einmal in grauer Vorzeit mußte ich sie erlebt haben, als ich noch in meiner Mutter Schoß im lauen Klima, von Nahrung umbrandet und umspült, lag» (77). Die ontogenetische Weiterentwicklung aus diesem Zustand heraus gibt Anlaß, das menschliche Ich als «eine vielfach verbesserte Tropenlandschaft» zu begreifen (19). Komplettiert wird das selbstanalytische Setting schließlich durch die Begegnung mit einem Indianerstamm, der die Anfänge der menschlichen Kulturgeschichte in Differenz zum modernen Bewußtsein der Protagonisten repräsentiert. Derart entsteht, wie nicht ohne Ironie formuliert wird, «ein kurzer Abriß gattungshafter Erfahrungen» (115). Schon diese Formulierung besagt, daß hier weniger ein ethnologisches Interesse am Anderen leitend ist als eines an den Möglichkeiten der Gattung überhaupt.

Die Regression, die das Unternehmen unzweideutig darstellt, die Reise «nach rückwärts in unser eigenes Gedächtnis» (115), dient der Archäologie solcher Möglichkeiten zu einem durchaus aktuellen Zweck: Die aus einem

weit verbreiteten 'Unbehagen in der Kultur' heraus als defizitär erfahrene intellektuelle und technische Hochkultur der Moderne soll wieder um jene Fähigkeiten bereichert werden, die ihr im Laufe ihrer Genese abhanden gekommen sind. War (und ist) der Urzustand des Menschen vom Körper bestimmt, den Sinnen, dem Instinkt, einem unmittelbaren Streben nach Lust und der «Pace», wie der Erzähler – offenbar in Anlehnung an Johannes V. Jensens Erzählung «Wälder» – ein natürliches inneres Lebenstempo und einen -rhythmus nennt (32 f., 87 f., 111),⁶ so hat die Moderne dagegen Gehirn und Bewußtsein eingetauscht. Mit Hilfe eines in der europäischen Geschichtsphilosophie hinlänglich erprobten triadischen Schemas entwerfen die Protagonisten den Gedanken einer Vermittlung und Überbietung beider Entwicklungsstufen. Auf dem Weg einer Synthese der Kulturen wird die Entstehung eines «neuen Menschen» angezielt, der sich das entfremdete Eigene wieder angeeignet hat, ohne seine entwicklungsgeschichtlich neuen Kompetenzen dafür preiszugeben. «Und die Pace ist gut. Haben wir sie verloren, so wollen wir sie uns wieder holen. Wir reisen. [...] Und nun holen wir uns wieder, was wir für unser Gehirn eingetauscht hatten, aber wir geben den Tausch nicht auf. Wir behalten, was wir besitzen. Denn unser Gehirn ist unser Messer, eine feine Klinge der Beobachtung, die wir nicht vom Leibe geben» (112). Anthropologie ist in Müllers Roman nicht lediglich Bestandsaufnahme vermeintlich invarianter Strukturen des Menschen. Sie wird vielmehr auf eine Zeitachse aufgetragen, die aus der Urzeit in die Zukunft weist. Die Anthropologie des Vergangenen und Gegenwärtigen wird erweitert um eine Dimension des Zukünftigen, in der die bisherigen Fähigkeiten, Anlagen und Möglichkeiten vereint und damit zugleich gesteigert sein sollen. Punktuell und in Ansätzen scheint dieser «zukünftige Mensch» (28, 68 ff., 243 u. ö.) allerdings schon realisiert zu sein: in Jack Slim nämlich, dem aus der Verbindung der verschiedensten Rassen hervorgegangenen Alter ego des Ich-Erzählers.

Müllers anthropologische Programmatik führt nahezu zwangsläufig zur Einbeziehung epistemologischer Fragen. Das menschliche Erkenntnisvermögen muß einerseits als Teil der anthropologischen Ausstattung ins Blickfeld kommen, andererseits im Zuge der Reflexion auf die Möglichkeiten der anthropologischen Erkenntnis selbst, die der Roman anstrebt. Auf beiden Ebenen allerdings ist Erkenntnis ein buchstäblich recht 'eigenwilliger' Akt, ein weniger rezeptiver als vielmehr produktiver Vorgang. Die 'tropische' Verbildlichung von Innenwelten *durch* den Roman findet *im* Roman ihre genaue Entsprechung, wenn Realität überhaupt zum bloßen «Tropus» erklärt wird (184), als objektive Größe mithin geleugnet und zum Produkt der Subjekte zu werden scheint. «Weltbilder», so heißt es, «die früher bombenfest Gemeingut waren», haben «abgewirtschaftet» (117), und mit dieser Feststellung nimmt der Roman Bezug auf die Erkenntnis- und Subjektkrise der Jahrhundertwende. Die empiristische Annahme etwa, «alles Erkennbare sei bereits als Masse vorhanden,

und die Analyse sei nur die rüstige Pickel, die den Abbau betreibt», wird als die «selbstverständliche Ansicht» referiert und verworfen (116). Dagegen wird behauptet, «der Natur etwas ab[zu]beobachten, heiß[e] ihr etwas zu[zu]-schöpfen. Sehen und Produzieren ist das Gleiche» (203). Sätze wie «Beobachtung [...] ist Postulat» und «Forschung ist Konstruktion» (116f.) weisen in dieselbe Richtung. Die Erkundung der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten im Roman führt dabei in letzter Konsequenz zur Auflösung des Begriffs einer verbindlichen Realität. Ersetzt wird er durch den des «Phantoplasmas»: «'Ach nein, Phantoplasmen?' machte Slim, besann sich aber sofort und sagte: 'Phantoplasmen, doch, das ist gut. Ich verstehe, Phantasie, Plastik'» (137).

Was damit gemeint ist, umkreisen die Romanhelden in immer neuen Anläufen.⁷ Das Phantoplasma ist einerseits das kulturspezifische und darum variable System der Organisation, Strukturierung und Begründung von Wahrnehmungen; es ist «das Bild gewordene System der zureichenden Erklärungen» (109). Darum sei es «in Paris anders als am Urwaldfluß, heute anders, als es vor Jahrtausenden war» (118). Erläutert wird diese Differenz besonders anhand der Dimensionenlehre des Erzählers: Die großzügig auf fünf erweiterten Dimensionen – Linie, Fläche, Raum, Zeit und Bewußtsein (64f.) – seien auf den verschiedenen Kulturstufen unterschiedlich entwickelt und konstituierten folglich gänzlich abweichende Formen der Wahrnehmung. Die Frühkultur der Indianer bewege sich lediglich in der Fläche, sei «stationär», da sie keine Zeit und keinen Entwicklungsgedanken kenne (123 ff.), und verfüge über ein Bewußtsein, das noch nicht wie beim modernen Menschen «im Gehirn vergesellschaftet» sei, sondern «als Provinzialismus in den einzelnen Gliedern sitzt» (69). Die Dimensionen werden ihres objektiven Status entkleidet und erscheinen als kulturell konventionalisierte subjektive Erkenntnisformen. Daher entstehen beispielsweise in «Kulturen ohne Psychologie des Ichs und seiner Objekte» andere Phantoplasmen als in der Moderne – und mit ihnen auch andere Erkenntnistheorien. «Dies beweist, daß durch unsere Analyse, unsere Skepsis und unsere Aufklärung nicht Dinge entdeckt wurden, die früher übersehen waren, sondern daß die Beobachtung selbst Ungeheuerliches hervorbrachte. Der Gedanke des Fortschrittes als des Abbaues einer goldenen Mine ist das Geschöpf einer fortschreitenden Kultur, einer Seele mit einer Bewegung und einer Dimension mehr» (117).

Andererseits kommen hier auch in ganz maßgeblicher Weise das Einzelindividuum und seine 'phantoplasmatische' Kraft ins Spiel, etwa wenn Wachzustand und Traum auf die gleiche Ebene gestellt werden (196). Die moderne, die aufklärerische Derealisation des Traums wird rückgängig gemacht, dieser selbst rehabilitiert als gleichberechtigte Sphäre neben der vermeintlichen Wirklichkeit. «Es gibt», verkündet Jack Slim, «viel mehr Tatsachen, als deren hingenommen werden. Es gibt Wachtatsachen und Traumtatsachen. Und was ich nun behaupte, ist dies: daß beide für das Individuum konstitutiv sind»

(196). Trotz der Rede von den «Tatsachen» ist es unverkennbar, daß diese Kategorie sich auflöst. In der Konsequenz der erkenntnistheoretischen Spekulationen des Romans gibt es nicht mehr eine *einzig*e gültige Realität, es gibt nur noch verschiedene «Phantoplasmen» nebeneinander. Auch der Versuch, diese auf einen gemeinsamen Seinsgrund, ein «*undimensional Gestaltetes*» zurückzuführen (132), das die verschiedenen Phantoplasmen als seine Realisierungsmöglichkeiten aus sich entlasse, kann nichts an deren Konkurrenz und Austauschbarkeit ändern. Das obsessive Interesse, das die Protagonisten solchen pseudoidealistischen Konstruktionen entgegenbringen, ist leicht erklärlich: Wie die Bildlichkeit der «Tropen» mit der breiten Beschreibung des Stroms und der Wiedererkennung des Subjekts in ihm unmißverständlich belegt, steht dahinter der narzißtische Wunsch, die Welt dem Ich anzugliedern und damit verfügbar zu machen. Die Phantoplasmatheorie steht daher in mancher Hinsicht selbst ganz in der Tradition der gesellschaftlichen Moderne, wie Müller sie sieht.

Wie sein Begriff schon zeigt, liegt dem Phantoplasma das bildliche Vermögen der Phantasie zugrunde, die sich 'plastisch' veräußerlicht. Obschon «auf dem Prinzip der Spiegelung» beruhend, sei die Phantasie «der Träger aller Gestaltungs- und Schöpferkraft. Sie beobachtet und reflektiert und holt scheinbar aus dem Felsen des Bestehenden die Goldader der Erkenntnis; in Wirklichkeit härtet sie diesen Felsen, das Phantoplasma, erst mittels Erfahrung» (121). Ihre Formen und Prinzipien nämlich sind aller Erscheinung vorgängig. «Das Wissen von Formen und Dingen» sei «vor der Wahrnehmung da» (131 f.), und nichts sei für den Menschen existent, «das nicht in ihm da wäre» (185). Man mag in derartigen Formulierungen eine Anknüpfung an traditionelle transzendentalphilosophische Bestimmungen der Einbildungskraft – etwa bei Kant – sehen, zugleich aber auch deren gezielte Subversion. Denn Phantasie ist hier ein auch individuelles, aus sich selbst heraus produktives, und mehr noch: sie ist ein künstlerisches Vermögen. Sehen wird dabei mit dem Vorgang identisch, in dem sich das Subjekt ein Bild der Welt macht. «[I]ch denke das Leben», behauptet Jack Slim in der Absicht, einen naiven Realismus zu widerlegen, «erschaffe es nach meinem Denken. Euch ist gesagt, Ihr sollt Euch kein Bildnis machen [...] – dies war der Apfel der Erkenntnis, der Euch verweigert wurde, eben dies. Ich aber mache mir dies Bildnis und die Realität prangt» (139). Nimmt man die Behauptung hinzu, «daß die Beobachtung ein Dichter ist, der sein Buch aus dem eigenen Kopfe abschreibt» (117), so wird endgültig deutlich, daß Erkenntnis in ästhetischen Kategorien gedacht wird. Sie gehorcht – um in dieser Terminologie zu bleiben – nicht dem Prinzip der Mimesis, einer inneren Nachahmung der Natur, einer Ein-Bildung von Äußerem, sondern dem Prinzip der Poiesis. Welterkenntnis und Kunstschöpfung kommen zur Deckung. «Alles Gegebene», so erfahren wir denn auch, sei «immer nur eine poetische Methode, ein Tropus» (184) –

man könnte auch, um den Bezug zum zeitgenössischen Kontext zu verdeutlichen, sagen: eine Expression, eine Ver-Äußerung von Innerem.

Poesie aber ist Sprache. Die analytische Herleitung der Erkenntnis und ihres Korrelats, des Phantoplasmas, erreicht bei der Phantasie lediglich eine Zwischenstation, die nun ihrerseits auf die Sprache zurückgeführt wird. «Unter Sprache verstehe ich jetzt das gesamte bildliche Ausdrucksvermögen», bemerkt Slim (136) und subsumiert damit nicht nur beispielsweise die Malerei einem Begriff von Sprache, sondern begreift implizit auch die Phantasie (als Bildspenderin des Ausdrucks) selbst als sprachförmig und sprachlich geprägt. Phantasie, Gedanken, Phantoplasmen – ‘Welten’ mithin – sind derart nicht außerhalb der Sprache gegeben, sondern nur in ihr existent, wie der Ich-Erzähler mit einem Gestus betont, als wollte er Nietzsches sprachkritische Überlegungen aus der Abhandlung «Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralische Sinne» ins Positive, ja ins Emphatische einer Art Unabhängigkeitserklärung der Sprache ummünzen. Auch das anthropologische Projekt des Romans wird in seiner sprachlichen Dimension reflektiert, ereignet sich doch die Selbsterkundung des Ich-Erzählers programmatisch nur ‘in den Tropen’ – in Sprache und Schrift mithin. «Wir sind die Geschöpfe der Sprache, die Windhunde des Begriffes; wir sehen die Welt mit Worten und durchdringen die Wahrheit im System der Laute» (192, vgl. 123, 228). Daß die Sprache ein «System» ist, mag an Saussures Begriff der langue erinnern. Als solche dürfte sie hier den erwähnten übersubjektiven, kulturspezifischen und historischen Charakter der Phantoplasmen begründen. Auf deutsch, so wird etwa in diesem Sinne bemerkt, sehe die Welt bereits ganz anders aus als auf französisch oder englisch (136). Welterfahrung ist abhängig von Sprachsphären. Der Roman unterscheidet jedoch nicht dezidiert zwischen langue und parole, zwischen Sprache als System und individuellen Redeakten. Es ist, unter *Einschluß* der letzteren, Sprache schlechthin, die als Medium einer Welterfassung gilt, die immer *Weltsetzung* ist. «Geben Sie mir Kredit», fordert Slim, «Nein, geben Sie der Sprache Kredit. Ich schaffe Neues, vollständig Neues, mit keinem anderen Mittel als dem der Sprache» (139). Von Anfang an läßt der Erzähler keinen Zweifel, daß es auch die subjektiven und individuellen Verwendungsweisen der Sprache sein sollen, die der Realität antizipatorisch vorhergehen und diese allererst erzeugen: «[I]ch schildere einen Mann», so heißt es, «der inmitten gesegneter, abenteuerlicher Umstände, wie er sich einbildet, das Buch schreibt, das er erst erleben wird. Dieser Mann war ich. Ich war mit visionärer Kraft meiner eigenen Zukunft vorangeeilt. Ich fuhr als Schreibtisch einen Strom hinauf und vermengte in der Geschwindigkeit ein wenig die Zeit» (24, 179).

Schon diese Skizze macht deutlich, daß der Roman immer auch von sich selbst spricht. Fällt Wirklichkeit unter die Kategorie der Dichtung, so sind umgekehrt Künstler «Maschinen zur Erzeugung neuer [...] Phantoplasmen»

(137). Auch Müllers Roman versteht sich als ein solches, als eine virtuelle, eine Sprach-Welt, die überdies jedoch den grundsätzlichen Anspruch erhebt, zugleich ihre eigenen Produktionsbedingungen offenzulegen. Die zentrale anthropologische und epistemologische Kategorie des Romans, der Begriff des Phantoplasmas, wird so zugleich zu einer poetologischen. Dieser selbst-reflexiven Wendung dienen nicht nur die ausgedehnten Gedankenexperimente und Debatten der Helden, sondern auch das Motiv des Buchs im Buch, das im Zitat schon angeklungen ist. Vom Beginn seiner Reise an trägt sich der Erzähler mit verschiedenen Buchprojekten, die allesamt auf den «Tropen»-Roman selbst zulaufen, seine textuelle Verfaßtheit unterstreichen sowie den sprachlichen Charakter all dessen, was in ihm ausgebreitet wird. Erst dort allerdings, wo der Erzähler auch seinen Reisegefährten Slim einen Roman mit dem Titel «Tropen» entwerfen läßt (199 ff.), der ironischerweise deutliche Züge von Müllers eigenem Roman trägt, steigert sich das Motiv vom Buch im Buch zur Technik einer 'mise en abyme'.⁸ Hier, so möchte man spekulieren, gewinnt die Phantoplasmatheorie noch einmal in besonderer Weise Relevanz für den Roman selbst. Denn wenn das vorliegende Buch von einer seiner Figuren geschrieben sein soll, dann verwischen und vertauschen sich die Kategorien von Fiktion und Realität in einer Weise, die an den beschriebenen Status des Phantoplasmas denken läßt. Der reale Autor wird mit seiner Figur identisch, rückt ins Innere seines Werks und wird zu dessen eigenem Produkt, während umgekehrt die fiktive Figur als angeblicher Urheber des Textes ins Außen des Romans überwechselt. Die sprachliche Erfindung setzt sich gewissermaßen als ein Phantoplasma real.

Zweifellos haftet Müllers Roman etwas Verstiegenes an. Zu seinen Qualitäten gehört allerdings, daß er auch das noch zum Gegenstand seiner Überlegungen macht. Die, wie man gesehen hat, in alle Bereiche ausstrahlende Phantoplasmatheorie etwa wird in den «Tropen» nicht nur mit leiser Ironie behandelt, sie wird an exponierten Stellen des Romans auch durchbrochen und in Zweifel gezogen. Es sind drei mysteriöse Todesfälle, Morde wohl, die sich als widerständige «Tatsachen» der epistemologischen Selbstgenügsamkeit entgegenstellen und zur «allzu genauen Probe auf ein abstraktes System» werden, «das die Tropensonne in uns ausgegoren hatte» (160) – wer auch anders? Schlagartig enthüllt sich der tentative und hypothetische Charakter der selbst tropisch wuchernden Theoriegespinste. Die phantoplasmatischen Überzeugungen des Ich-Erzählers kommen ins Wanken, und ganz im Gegensatz zu ihnen greift er nun auch vorübergehend zum Mittel detektivartigen Spurenselens, denn 'etwas' scheint ja geschehen zu sein. Das Problem aber ist auch auf diesem Weg nicht lösbar: Es bleibt gänzlich offen, ob es einen Mörder gibt, ob der Erzähler selbst der Täter ist, ob er alles nur geträumt hat oder einer Suggestion erlegen ist. Die «Tatsache», so heißt es, «war schlechterdings nicht festzustellen» (159) – weder ihre definitive Existenz noch ihr Status. «Wo war

Wirklichkeit und wo Einbildung? Gewißheit und Zweifel waren behoben. Die Gesichte bestanden für uns nebeneinander» (160). Kein Wunder, daß der Erzähler da für sein geplantes Buch die Titel «Fieber» oder «Irrsinn» erwägt (193, 199) – auch das mögliche Fluchtpunkte der ‘tropischen’ Phantoplasma-theorie.⁹ Die Frage, was es mit der Realität auf sich hat, bleibt im Roman in irritierender Weise ungelöst und lagert sich daher aus ihm aus. So schließt der fiktive Herausgeber des Romans sein Vorwort mit dem Satz: «Wie also Slim und der Holländer starben – ich erwarte da [...] vieles von dem Verständnis und dem Takt des Lesers» (10).

Diese epistemologischen Experimente haben beträchtliche Folgen für alle Bereiche des Romans, nicht zuletzt für sein anthropologisches Konzept. Denn wie soll Erkenntnis vom Menschen schlechthin möglich sein, wenn das Subjekt geradezu programmatisch in den diskursiven und individuellen Strukturen seines Phantoplasmas befangen bleibt? Wenn Slim feststellt, er schaffe seiner Theorie einen «Standpunkt abseits aller Erklärung, der nicht in ihr lokalisiert ist», dann erscheint ihm das selbst höchst problematisch (66). Eine relativistische Theorie, wie es die des Phantoplasmas ist, kann keinen absoluten Geltungsanspruch erheben, der etwa den geschichtsphilosophischen Konstruktionen der Helden zugrunde liegt, sondern muß gewissermaßen auch auf sich selbst zurückgewendet werden. Seine Sicht der Indianerkultur, so gibt der Erzähler Slim denn auch zu bedenken, sei vielleicht «nur eine Ausdeutung des Urempfindens aus Ihrem eigenen Phantoplasma heraus» (138). Nicht anders als etwa bei Rousseau scheinen die alten Welten des vermeintlich Uranfänglichen, anthropologisch Tiefsitzenden lediglich ein Derivat der neuen Welt des modernen Bewußtseins zu sein, deren Mangel durch die plastische Phantasie seiner Beseitigung ergänzt wird. Gerade hier dürfte sich die «alte, aber sehr tüchtige Idee» als zutreffend erweisen, «die den Wunsch als Vater des Gedankens bezichtigt» (66). Anthropologische Erkenntnis reduziert sich damit zwangsläufig auf die Einsicht in die Situation jener Defizienz und in das spezifische Begehren, das aus ihr entspringt. Die utopischen Konzepte des Romans können davon nicht unbetroffen bleiben. Die Synthese verschiedener Kulturstufen, aus der ein neuer Mensch entstehen soll, muß schon von ihrer Theorie her problematisch werden, setzt diese doch die Möglichkeit voraus, das eigene Phantoplasma auf die Erkenntnis seines Anderen hin überschreiten zu können.

Müllers nächster größerer Erzähltext, die Novelle «Das Inselmädchen» von 1919, die die Konstellation der «Tropen» noch einmal aufrollt, wird die Konsequenzen aus solcher Resignation ziehen. Auch hier gibt es einen von zivilisatorischem Ungenügen (25) befallenen Europäer, den Belgier Raoul de Donckhard, den das Begehren umtreibt, «in den Tropen, in unmittelbarer Berührung mit der wildesten Natur und mit dem Urmenschen zu arbeiten».¹⁰ Nach anfänglichem Erschrecken über die unzugängliche Fremdheit der gar nicht exotisch lockenden Natur richtet sich Donckhards geistige Aktivität

intensiv auf die Insel, ihre Erscheinung, ihre Genese und Geschichte, freilich nur, um sich in einer unlösbar bleibenden epistemologischen Problematik zu verfangen. Der Erzähler, der anders als im «Tropen»-Roman von seinem emphatischen Helden durch die Er-Form geschieden ist, imitiert dessen Perspektive mit trockener Ironie: «Erst jetzt wurde sie [die Insel] wirklich entdeckt, in ihrer ganzen Fremdheit und Bizarrerie, als ein europäischer Inhalt, ein Bewußtseinsreiz jener Menschen, die viel Gedanken auf die Materie verwenden und den kurzen festen Zug um den Mund haben» (22).

Nicht anders geht es in der Begegnung mit dem «Urmenschen», den Donckhard in seiner Geliebten Thli zu finden meint, die er zum Objekt eines «systematisch» durchgeführten anthropologischen «Experiment[s]» macht (45). Auch hier triumphiert nichts als eine eurozentrische Logik: «Raoul staunte über Thli. Es war denkrichtig, anzunehmen, daß er sie verstand. Trotz ihrer Ungeheuerlichkeit und schwierigen Simplizität konnte sie nicht anders sein, als wie er sie dachte, ohne große Geheimnisse, simpel und ein kleines Ungeheuer, der Urmensch» (47). Noch beim Abschied von Insel und Inselmädchen erweist sich, daß Blick und Vision des Europäers verschmelzen, Donckhard also mit seinen Erkenntnisbemühungen nicht weitergekommen ist: «Als das Schiff den Äquator passierte, blickte Raoul angestrengt nach Norden und vermeinte, es war aber eine Vision, seine Insel und die Südklippe mit dem Mädchen zu sehen. Er entwickelte sich das Mädchen: Eine Seele aus vulkanischem Erdinnern, kurz nach der Eruption, mit großen reinen Flächen. Das Mädchen war von der Rasse der Klippe» (64). Die Begegnung mit dem «Urmenschen» scheidet daran, daß dieser für den Protagonisten lediglich ein europäischer Bewußtseinsinhalt ist, ein Element des abendländischen Phantoplasmas, das Produkt eines kulturellen Diskurses, in seiner Eigenheit aber unzugänglich bleibt. Das Anderssein der Eingeborenen wird allein als bestimmte Negation des zivilisierten Menschen gefaßt (25 f.) und, wo es sich diesem Schema nicht fügt, als bloßer Entzug begriffen. Am Ende ahnt der Held zumindest, daß er nichts verstanden hat und das Andere ihm verschlossen bleibt (62, 66).

Gegenüber den «Tropen» hat sich der Akzent verschoben. Es wird nicht mehr aus der Perspektive eines Ich-Erzählers der Urzustand des Menschen als ein Potential verklärt, um das die Zivilisation ergänzt werden müsse. Deutlicher noch als im Roman wird jetzt vielmehr die moderne Bewußtseinslage selbst analysiert, die diese Sehnsucht erst hervortreibt und zugleich ihre Erfüllung vereitelt. Der erkenntnis skeptische Befund der Erzählung jedenfalls entzieht den utopischen Programmen der «Tropen» – Synthese der Kulturen und «neuer Mensch» – endgültig den Boden.

Wie schon innerhalb des «Tropen»-Romans selbst operiert Müller auch 'zwischen' seinen Texten mit hypothetischen Positionen, die er gegeneinander antreten läßt. Er erkundet experimentell ein ganzes Problemfeld, das mit all

seinen Spannungen aufgezeichnet wird. Eine übergreifende Theorie jedenfalls, in der alle Widersprüche aufgehoben wären, ist nicht in Sicht. Müller verhält sich wie sein Lieblingsheld Jack Slim, den er 1921 im Roman «Camera obscura» noch einmal auftreten läßt. In einem 1917 publizierten Text heißt es über ihn: «Eine Lehre im eigentlichen Sinne hat er nie hervorgebracht. Wie sollte er, wo er doch in der inneren Arbeit lebte und nur diese als 'richtig' bezeichnete!» Und weiter: «Da ihm Arbeit und Entwicklung wichtiger waren als das Ergebnis, bestand die Gefahr, daß er sich ins Theoretische verlor.»¹¹ Das Theoretische aber ist hier zugleich das Literarische, es ist sein Antrieb und seine strukturbildende Kraft.

Anmerkungen

- 1 Robert Musil: Robert Müller. In: Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 8, S. 1131–1137, hier S. 1134.
- 2 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 650.
- 3 Robert Müller: Der Denkroman [1921]. In: Ders.: Kritische Schriften III. Hrsg. von Thomas Köster. Paderborn 1996, S. 30 f. Dieser Band ist Teil der Werkausgabe in Einzelbänden des Igel-Verlags (hrsg. von Günter Helmes), nach der auch im folgenden zitiert wird. Zitatnachweise mit Seitenzahl im Text beziehen sich, soweit nicht anders vermerkt, auf: Robert Müller: Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Hrsg. von Günter Helmes. Paderborn 1990. – Zur Poetologie Müllers vgl. das wichtige Buch von Stephanie Heckner: Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers. Wien / Köln 1991.
- 4 Vgl. Heckner (Anm. 3), S. 69 f. Dort auch eine Auseinandersetzung mit Interpretationen, die Müller eine irrationalistische Haltung zuschreiben. Vgl. Ingrid Kreuzer: Robert Müllers «Tropen». Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie. In: Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924). Hrsg. von Helmut Kreuzer und Günter Helmes. Göttingen 1981, S. 101–145, hier S. 124. Vor allem Günter Helmes: Robert Müller. Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften. Frankfurt / Bern / New York 1986.
- 5 Vgl. Thomas Anz: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart 1977.
- 6 *Pace*, ursprünglich ein Begriff aus dem Pferdesport, wird jedenfalls schon in Jensens Erzählung, einem der wichtigsten Bezugstexte Müllers, in erweiterter Bedeutung verwendet. Vgl. Johannes V. Jensen: Wälder. In: Ders.: Die Welt ist tief. Aus dem Dänischen von Julia Koppel. Berlin 1909, S. 121–260, hier S. 165.
- 7 Auch ihre Interpreten. Kaum eine Interpretation der «Tropen» kann auf eine Auseinandersetzung mit diesem Problem verzichten. Wenn allerdings Ingrid Kreuzer (Anm. 4, S. 126) in ihrer verdienstvollen Studie im Phantoplasma «ein neues Organ» sieht, dann nimmt sie eine physiologische Metapher des Romans wörtlich (Brandlberger bezeichnet das Phantoplasma einmal als ein «Zwischending» zw-

- schen «Gehirn und Eingeweiden» [117]). Das ist zweifellos verfehlt. – Zum Problem vgl. auch Heckner (Anm. 3), S. 78 ff. Vgl. jetzt auch die Hinweise bei Thomas Köster: *Metaphern der Verwandlung. Anmerkungen zu Robert Müller*. In: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Hrsg. von Klaus Amann und Armin A. Wallas. Wien / Köln / Weimar 1994, S. 549–566, hier S. 554 ff.
- 8 Vgl. dazu J.J. Overstegen: *Spekulative Psychologie. Zu Robert Müllers «Tropen»*. In: *Expressionismus, Aktivismus, Exotismus*. Hrsg. von Kreuzer / Helmes (Anm. 4), S. 146–168, hier S. 147 ff. Vgl. auch Ingrid Kreuzer (Anm. 4), S. 113 ff.
 - 9 Diese Deutungslinie über den Text hinaus zu verlängern und aus der Romanstruktur sowie den Theorien der Helden auf eine «schizoide Persönlichkeitsstruktur Robert Müllers» selbst zu schließen, scheint mir keine tragfähige Analyse-methode. Vgl. Wolfgang Reif: *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1975. Das einschlägige Kapitel ist wieder abgedruckt bei Kreuzer und Helmes: *Expressionismus, Aktivismus, Exotismus* (Anm. 4), S. 39–85, hier S. 70 ff. Reifs Arbeit hat das Verdienst, eine der ersten anspruchsvollen Interpretationen der «Tropen» überhaupt zu liefern.
 - 10 Robert Müller: *Das Inselmädchen*. Novelle. Hrsg. von Wolfgang Reif. Paderborn 1994, S. 16. Die folgenden Zitate aus dieser Ausgabe werden mit Angabe der Seitenzahl im Text nachgewiesen.
 - 11 Robert Müller: *Der Slimismus*. In: Ders.: *Briefe und Verstreutes*. In Zusammenarbeit mit Thomas Schwarz hrsg. von Eva Reichmann. Paderborn 1997, S. 132–135, hier S. 134. Der Text ist nahezu identisch mit: *Das Chaos des Jack Slim*. In: *Die literarische Welt* 3/34 (1927), S. 1 ff.

