

— MneMo-Gr
Interkulturelle
MneMo-Graphien

MneMo-GrafiAs
Interculturais

Intercultural
MneMo-Graphies

— ORGANIZAÇÃO

— MÁRIO MATOS
— ORLANDO GROSSEGESSE



Universidade do Minho
Centro de Investigação em Ciências Sociais

GROSSSTADT ALS MNEMO-KARTOGRAPHIE ROBERT MÜLLERS *MANHATTAN*

Catarina Martins

Obwohl Robert Müller (1887-1924) von den Kritikern seines Werkes als einer der größten Expressionisten Österreichs zelebriert wird, hat der Wiener Schriftsteller innerhalb der etablierten Expressionismusforschung noch keine würdige Stelle erreicht. Selbst wenn die Zahl spezifischer Studien über Müller seit der Veröffentlichung des Gesamtwerks von Günter Helmes allmählich anwächst, wird er in Werken der Literaturgeschichte und in übergreifenden Epochendarstellungen kaum erwähnt.^[1] Diese Tatsache lässt sich sicherlich durch verschiedene Gründe erklären, darunter die Schwierigkeiten, die die Schriften Müllers und hauptsächlich sein Meisterwerk *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* (1915) seinen Lesern und Kritikern bereiten. Der wichtigste Grund ist aber meiner Ansicht nach die Randstellung Österreichs innerhalb einer sich angeblich zum größten Teil um Berlin drehenden Bewegung. Das hat zur Folge, dass das Vergessen Müllers und anderer österreichischer Expressionisten an einem Mangel der Expressionismusforschung selbst liegt, die nicht bereit scheint, einen seit längerer Zeit konstruierten und etablierten Begriff und den entsprechenden Kanon zu öffnen und angesichts neuer Autoren und Werke neu zu bestimmen. Der Expressionismusbegriff, der über die Jahre hinweg Bestand hatte, darunter die Chronologie, die The-

1 In Thomas Anz's *Literatur des Expressionismus* z.B. verdient *Tropen* nur eine Randerwähnung, die sich als falsch erweist: er wird als Beispiel eines „zivilisationsflüchtigen Exotismus“ (Anz, 2002: 56), was von der Müller-Forschung schon längst widerlegt wurde, zitiert.

men, die Weltsicht, wird aber von den Österreichern, die sich wie Robert Müller als Expressionisten verstanden, in Frage gestellt.

Ich werde hier einige Aspekte der Weltanschauung und Poetologie Müllers darstellen, die nach einem neuen Verständnis des Expressionismus als künstlerische, literarische und auch politische Bewegung verlangen. Dazu werde ich hauptsächlich einen gattungstheoretisch kaum klassifizierbaren Komplex von Texten verwenden, der zwischen 1920 und 1923 in verschiedenen Zeitungen erschienen ist: *Manhattan*. Diese Texte wurden als Teil eines verschollenen Romans des Autors gedacht, der mit zwei anderen Romanen, darunter *Tropen* (1915), ein Triptychon mit dem Titel *Atlantis* bilden sollte (Heckner, 1992: 9). Sie wurden 1923 im Band *Rassen, Städte, Physiognomien* wieder veröffentlicht.

Die Tatsache, dass Müller seine Schriften unter anderem durch dieses Triptychon als Einheit versteht, scheint mir an sich schon durchaus wichtig, sowohl für das Verständnis seines Werkes, dem allzu oft ein Mangel an Kohärenz vorgeworfen wurde, als auch für das Verständnis seiner Auffassung des Expressionismus. Denn Robert Müller ist geradezu das Gegenteil von inkonsistent: sein ganzes Werk entspricht der Entwicklung eines einheitlichen Projektes, das sich von 1914 bis 1924 erstreckt und verschiedene Namen bekommt, darunter: *Tropen*, *Atlantis*, aber auch *Expressionismus* und *Aktivismus* oder *Politik des Geistes*. Dieses Projekt bewegt sich meiner Ansicht nach um die Krise des Subjekts, die zentrale Frage Müllers, die ihn ständig zum Denken und Schreiben bewegt. Dies ist selbstverständlich auch die zentrale Frage der ästhetischen Moderne insgesamt und nicht nur des Expressionismus (in dessen Kontext von Ich-Dissoziation die Rede ist). Wie ich denke, macht Robert Müller aus dem Ensemble seiner Schriften ein einziges Essay – einen Versuch – um das Ich der Moderne. Und ich behaupte Essay, nicht nur wegen der von der Müller-Forschung seit langem erkannten essayistischen Natur seiner Erzählungen^[2] noch wegen der Tatsache, dass Müller überwiegend ein Essayist war, sondern hauptsächlich, weil dieser Versuch um das Ich größtenteils ‚unexpressionistisch‘ erfolgt, wenn ich den Expressionismus-Begriff provokativ als Synonym für eine zum größten Teil irrationelle, von mentaler Psychopathologie charakterisierte Welteinstellung und Ästhetik benutzen darf. Müllers Essay um das Ich erfolgt rationell, philosophisch und epistemologisch, auch wenn dem typisch Expressionistischen des Wahnsinns und des Visionären in seinen

2 Zumindest seit Reif (1975) ist Müllers Werk vom Gesichtspunkt seines essayistischen Charakters analysiert worden. Die Studie Dietrichs (1997) und die Idee einer „Poetik der Paradoxie“ sind in diesem Sinne hervorzuheben.

Romanen eine wichtige Funktion gebührt. Der große Wert, der auf den Wahnsinn, das Visionäre, den Trieb und andere Arten der nicht-rationellen Wahrnehmung und Erkenntnis gelegt wird, soll aber als Teil einer Reaktion der ästhetischen Moderne auf die Enge des mechanischen Verstandes der technischen Modernität in dem Sinne der Konstruktion einer neuen Alter-Rationalität verstanden werden.

Unter diesem Gesichtspunkt ist Müllers Essayismus eine Art Vorläufer des epistemologischen Vorschlags seines Freundes Musils, der später von einer alternativen Rationalität des "emotio-rationalen und senti-mentalenen Denken" (Musil, 1981: 1008) oder der "Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen" (Musil, 1981: 1324) schreiben sollte. Essay bedeutet bei beiden Autoren sowohl eine epistemologische Theorie, wie ihre performative Konkretisierung in einem neuen Denk- und Diskursmodus. Dazu übernehmen Musil und Müller die wichtigste Fragestellung des Essays, so wie sie in der Essay-Forschung immer wieder beschrieben wird: das Problem der Beziehung zwischen dem Besonderen und dem Ganzen.³ Müller versteht das Besondere hauptsächlich im Sinne des nach Ernst Mach zur endgültigen Fragmentierung verurteilten Ichs, dessen Rettung gleichzeitig mit dem Entwurf eines neuen Ganzheitsmodells erfolgen soll. Die Herausforderung liegt für Müller darin, dass die wieder gewonnene Einheit der Welt, die die Identität aller einzelnen Elemente voraussetzt, die Singularität des Subjekts nicht zerstören soll. Dies bildet die Hauptmotivation seiner Essays und Erzählungen und die Achse seiner Poetologie, wie aus der Fiktion und den theoretischen Texten zu entnehmen ist.

Eine der Beschreibungen, die Müllers Gesamtwerk als Ich-Essay am besten zusammenfasst, findet man 1920 in einer Rezension über Gottfried Benns „Das moderne Ich“. Hier erklärt er rückblickend die weltanschaulichen und ästhetischen Fundamente seines fünf Jahre zuvor veröffentlichten Hauptromans:

Das Ich mischt die Karten und ist am Geben. Es gibt, es nimmt nicht. Es ist gebend, nicht erleidend, schon gar nicht leidend. Diese neue Welteinstellung liegt in der Luft. Das jüngere Geschlecht hat diesen solaren Egozentrismus als Weltanschauung mitgebracht; eine kopernikanische Einstellung des Rotationsakzentes. Die Welt hängt zentripetal vom Ich ab, nicht umgekehrt. Der Satz: Das Leben ist eine Entwicklung vom Figürlichen ins Figürlichere und

3 Der wesentliche Text in diesem Kontext ist „Der Essay als Form“ (1958) von Theodor W. Adorno (Adorno, 1972), indem das individuelle und subjektive „Nicht-Identische“ als Schlüssel zum Widerstand gegen einen globalen Verblendungszusammenhang der Ideologie und als Basis der Bildung einer alternativen Ganzheit verstanden wird.

die Absicht des Romans *Tropen*, Äußeres als aktiv gesetztes Gleichnis des Ichs, selbst die Analyse als synthetischen Akt zu begreifen, verkünden diesen Trieb, der zu allen Arten der Ausdruckskunst, Expressionismen und Aktivismen geführt hat. (Müller 1995a: 476)

Um zu verstehen, was in den zitierten Zeilen *solarer Egozentrismus* genannt und erst 1916 von Müller mit dem Schlagwort Expressionismus bezeichnet wird, muss man also einen kurzen Blick auf *Tropen* werfen. Der Titel verweist auf die grundsätzliche Doppelseitigkeit des Romans, der weit tiefer greift als die einfache Beschreibung einer Reise in eine tropische Region der Welt. Er verkündet das Ästhetische als Substanz, Bindeglied und Logik der Wirklichkeit, was die allgemeine Voraussetzung der Erzählungen, der Essays, der Philosophie, der Epistemologie und der Politik Müllers ist. Das Ästhetische wird zum Schlüssel der Lösung der oben erwähnten Ich-Ganzheit-Frage. Der Titel des Romans *Tropen* könnte sich demgemäß als übergreifender Titel für das Gesamtwerk Müllers eignen, denn alle Schriften basieren konsequent auf einer nietzscheanischen Weltauffassung, die die Realität als ästhetische Schöpfung und als Metaphergewebe betrachtet. *Tropen* bezeichnet im Grunde die globale Immaterialität einer ästhetischen Welt der Gleichnisse, die sogar das Ich miteinschließt, wie der Erzähler im Roman selbst erklärt:

Ich hätte es [mein Buch] »die Tropen« genannt; nicht nur dem Milieu zuliebe [...] sondern aus Hinterlist, aus Spitzfindigkeit, weil alles Gegebene immer nur eine poetische Methode, ein Tropos ist, und weil mich dieses seltsame Gewächs reizt, das wie eine Vegetation von purem Stoff haushoch, elephantiasis-artig anschießt, mir unter die Füße wächst und meinen Standpunkt hebt, und dessen Säfte doch immer wieder mein eigenes rollendes Blut sind und nichts Fremdes. (Müller 1993: 303)

Weil Ich und Welt aus der gleichen ästhetischen Materie der Metapher oder des Tropos bestehen und das Erste – wieder nach Nietzsche – als Schöpfer verstanden wird, liegt es nahe, das Subjekt als Ursprung und Absolutes zu verkünden: die Säfte der tropischen Urwelt sind „mein eigenes Blut“, die Reise ist ein Mythos (wie der Untertitel des Romans behauptet) und die Fremde, das „Nicht-Ich“ gibt es nicht, denn die Tropen – der geographische Sinn des Wortes bezeichnet das „ganz Andere“ – liegen eigentlich im Subjekt: „Wenn man aber den Menschen der Zukunft fragen wird, ob er schon in den Tropen gewesen sei – ah, was Tropen, sagt er, die Tropen bin ich!“ (Müller 1993: 402).

Hier ist die oben zitierte Stelle über das Ich anzuschließen. Aus dem Motto: „Das Leben ist eine Entwicklung vom Figürlichen ins Figürlichere“ und aus dem Prinzip der zentripetalen Derivation der Welt aus einem sich ausdrückenden Ich kann man schließen, dass das Ich sich aus Metaphern (Tropen, Figuren) schafft und sich dann durch sukzessive Gleichnisse, die die Welt als ästhetisches Gewebe bilden, reproduziert. Die Lösung der Krise des modernen Ichs in Müllers Werken erfolgt also durch die Metamorphose eines nichtigen Subjekts in den allmächtigen ästhetischen Schöpfer einer Welt, die an sich rein subjektiver Ausdruck oder Expressionismus ist. Auf diese Weise werden sowohl die Einheit und Kohärenz des Ichs und der Ganzheit gesichert, wie auch die paradoxe Identität des Subjekts mit sich selbst und mit der Welt. Obwohl dieser Prozess allen Erwähnungen des Expressionismus im Werk Müllers vorausgeht, die erst 1916 auftauchen, entspricht seine Weltanschauung einer ins Extreme geführten subjektiven Ausdruckskunst, sozusagen einem ‚globalisierten Expressionismus‘.

Wie global diese expressionistische oder ‚egoaktive‘ Utopie genau ist, kann man erst durch die Analyse seiner Konkretisierungen sowohl in der erzählenden Fiktion wie auch in den Essays feststellen. Hier muss man unvermeidbar ins Politische hinübergehen, denn wie zu sehen sein wird, zieht Müller keine Grenzen zwischen Kunst und Politik in einer Welt, die im Ganzen als ästhetische Schöpfung zu verstehen ist. Die Radikalität eines Ästhetizismus, der vor der Realpolitik nicht zurückschreckt und auf diese die gleichen Methoden des Denkens und Schreibens anwendet wie auf die Dichtung, muss auch im Hinblick auf das Neuverständnis des Expressionismus bewertet werden.

In *Tropen* beispielsweise nimmt die Konstruktion des absoluten Ichs die Form einer progressiven Vision des Neuen Menschen an: Laut dem oben zitierten poetologischen Prinzip „Das Leben ist eine Entwicklung vom Figürlichen ins Figürlichere“ steht dieser Mensch sowohl am Anfang als auch am Ende einer Potenzierungs- und Synthetisierungskette der Figurationen des Lebensstromes. Tropen des Lebens sind Menschentypen, die symbolisch für bestimmte kulturelle und mentale Entwicklungsstadien stehen, die im westlichen männlichen Intellekt kulminieren. Darunter fallen die Indianerinnen Brasiliens, die die primitiven Lebensweisen und die von Otto Weininger dem „Prinzip Weib“ zugesprochenen intuitiven, triebhaften Wahrnehmungsarten verkörpern. Diese evolutionäre Menschheitsgeschichte zeigt in *Tropen* eine räumlich-plastische Darstellung unter der leitenden Idee der „Einheit im Ich“. Durch die waagerechte Kartografie der Menschentypen der Vergangenheit auf der aktuellen Erdoberfläche, durch

die paradoxe Ablehnung der Reise und der Fremde, sowie durch die gleichzeitige senkrechte Verteilung derselben Typen in einer metaphorischen geologischen Verschiebung der Erde, die eigens ein Tropus des menschlichen Gehirns, des menschlichen evolutionären Gedächtnisses und seiner Spuren im gegenwärtigen Subjekt ist, schafft Müller eine ‚expressionistische‘ Einheit des Raumes und der Zeit, denn alle Typen sind zu allen Zeiten und an allen Orten im Ich präsent. Die Erzählung als Vergewärtigung der mentalen Entwicklung des westlichen Mannes und Wiedereinholung einiger eingeschlafener Fähigkeiten (wie das Triebhafte in der rationellen technischen Modernität) dient Müller als essayistische Durchprobe und Legitimierung seines Subjektsbegriffes. Der Neue Mensch, der am Ende des Romans *Tropen* als „deutscher Ingenieur“ metaphorisch vom primitiven Indianerweib im Strom des Amazonas geboren wird, soll eine Synthese all dieser Stadien und Figurationen darstellen und somit eine (räumliche und zeitliche) Ganzheit bilden. Er soll aber auch die neue, von Müller vorgeschlagene alternative Rationalität zum mechanisch-technischen Denken vertreten, denn der Ingenieur hat während seiner Abenteuer gelernt, sich zwischen verschiedenen Oberflächen des Realen zu bewegen, darunter der Traum und das Visionäre, an denen ein der Empirie äquivalenter Wahrheitswert gemessen wird. Dadurch werden jene subjektiven und irrationalen Erkenntnisweisen epistemologisch legitimiert und der *Ratio* beige stellt. Am Ende wird der Protagonist als Dichter-Ingenieur dargestellt (Müller, 1993: 402): der auch im epistemologischen Sinne adäquateste Neue Mensch einer tropischen, d.h. ästhetischen Welt.

Das Ich-Projekt *Tropen* muss aber auch unter der oben erwähnten politischen Perspektive gelesen werden: Dass das Neue Subjekt, das hier Ursprung und Ergebnis der Ganzheit ist, nicht nur westlich und männlich, sondern auch spezifisch deutsch ist, steht besonders im Vordergrund, wenn man parallel die Konkretisierung Müllers expressionistischer Globalisierung in den Essays betrachtet, was aus derselbigen ein politisch nationalistisches Projekt macht. Im Essay *Macht. Psychopolitische Grundlagen des gegenwärtigen atlantischen Krieges*, der 1915 im Kriegskontext veröffentlicht wurde, werden die Voraussetzungen der Ausdruckskunst des Müllerschen Neuen Ichs nationalisiert und auf das Gebiet der realen Politik ausgedehnt:

Die Welt als Totalität, inklusive das Ich, ist die monströseste Form eines letzten und äußersten Formwillens. Dieses Urbewusstsein kann auch beim metaphysisch ganz ungebildeten Deutschen bemerkt werden, in seiner Schwermut,

seiner inneren Musik, zu der die äußere nur eine reflexartige Wiederholung, in Spiegeln gespiegelt, darstellt. Es ist selbstverständlich, dass ein solches Bewusstsein sich ins Unendliche fortsymbolisiert, dass die Reflexe in kleiner werdenden Ringen innerhalb des größten, Welt, weiterzucken. [...] Der Deutsche ist Eroberer aus Geist. (Müller 1995: 134-5)

Solche Behauptungen sind nur innerhalb einer Weltanschauung möglich, die zwischen Politik und Ästhetik bzw. zwischen dem realen politischen Geschehen und einer Logik der plastischen Form und des Symbols nicht unterscheidet. Die Ansprüche der Verbündeten Deutschland und Österreich auf Welthegeemonie werden durch die Poetologie der potenzierenden Figuration, der graduell umfassenderen Metapher, legitimiert, die ihrerseits Spiegelungen eines sich nach außen projizierenden nationalen Subjekts sind. Das Ergebnis dieses expressionistischen Kunstwerks, das Müller den deutschen *Imperialismus des Geistes* nennt, ist die Kartographie einer von den Deutschen zu kolonisierenden Welt. Diese neue Weltkarte heißt im gleichen Essay *Atlantis*, so wie das Roman-Triptychon, das *Tropen* und *Manhattan* einschließt, und hat ihr Zentrum nicht zufällig auf einer Brücke:

Atlantis ist eine sagenhafte Länderbrücke im Ozean, der nach ihr seinen Namen trägt. Kein Staatsanwalt weiß, wo sie liegt, sie ist utopisches Land, und er wird es deshalb nicht als unerlaubte private Einmischung in künftige Friedensverhandlungen betrachten, wenn ich sage, dass Atlantis ein deutscher Kontinent werden soll. Kontinent bedeutet etwas Zusammenhängendes. Wir wollen, was deutsch ist, durch eine große Brücke zusammenfügen, und diese große Brücke nenne ich Atlantis mit einem ungeographischen aber sehr weisen Begriffe. (Müller 1995: 134)

Es geht wieder um die Schöpfung der Ganzheit, die in diesem politischen Essay sowohl nach einem totalitären imperialen Modell nationalistischen Fundaments wie nach einem expressionistischen ästhetischen Programm erfolgt. Dies bedeutet wiederum, dass die Verkündung des deutschen Ingenieurs als Neuer Mensch in *Tropen* politisch gelesen werden muss: Das globale Ich, das sich ‚expressioniert‘, ist ein deutsches imperialistisches Subjekt. Kunst und politische Intervention sind nicht zu unterscheiden. Der Expressionist ist identisch mit dem Aktivisten, den Müller konsequent *Politiker des Geistes* nennt.

In *Manhattan* begegnen wir wieder einem ästhetisch-politischen Manifest der expressionistischen ‚Globalisierung‘. Die philosophisch-ästhetische

Prämisse des Textes ist ausdrücklich im Text enthalten: „Was war Wirklichkeit? Eine mythologische Sammlung, ein poetisches Stilmittel. Die Geburt einer Welt aus dem Kopfe eines zeusischen Knaben“ (Müller 1992: 167). Wie in *Tropen* wird die Welt als tropisch-metaphorisches Gebilde verstanden, das aus einem absoluten schöpferischen Ich geboren wird, denn die New Yorker Metropole fungiert, wie der Strom des Amazonas, als Bild eines kosmischen Ichs. In dem amerikanischen *melting pot* vergegenwärtigen die Menschentypen aus verschiedenen Geographien die mentale Evolution des Menschen und werden im Sinne einer neuen Synthese – einer neuen ‚Rasse‘ – von dem Protagonisten wahrgenommen. Diese Hauptfigur – die nach dem „Americano“ Walt Whitmans^[4] Perez benannt ist – ist gleichzeitig Zuschauer, Schöpfer und Objekt einer Entwicklung, die er als Spaziergänger in der Stadt durchschaut und zugleich in seinem Innern erfährt. Denn das Gehirn des Protagonisten wird in die Großstadt als Gehirn projiziert und umgekehrt, einer Logik der sukzessiven tropischen Spiegelbilder folgend, die auch schon in *Tropen* das individuelle Ich mit dem globalen Ich verband und beide Texte strukturiert.

Im ersten Text des *Manhattan*-Komplexes, *Brooklyn-Bridge*, begegnen wir einer Figur, die sich auf der Brooklyn-Brücke bewegt. Diese symbolisiert die geistige Weltbrücke des *Atlantis*-Projektes Müllers. Die waagerechten und senkrechten Elemente der Architektur entsprechen der luftigen, frei schwebenden Verbindung über den Völkern und Ländern, die die deutsche Herrschaft laut dem Essay *Macht* bewirken sollte. Diese bildet den Kern und den Ursprung einer globalen Mnemo-Kartographie des Geistes, die sowohl die räumliche wie die zeitliche Dimension enthält, denn sie bewirkt einen Schnitt in der Geschichte, der die Vergangenheit und die Zukunft als ein zusammenhängendes Ganzes erscheinen lässt. Dies geschieht in dem bereits erwähnten riesigen Gehirn oder Ich, dem die technisch hochmoderne Metropole als Metapher gilt. Es handelt sich um ein (um)organisierendes Zentrum, aus dem organische Energien und Ströme fließen, die zu einer neuen Geographie der Erdoberfläche führen sollen:

Die Stadt hat ihr Gehirn. Es ist eine Brücke [...]. Das Gehirn sammelt die Nerven von Süden und Norden und tauscht Ströme aus. Die Atmosphäre ist mit winzigen Sprengkörpern geladen. Ein Strauss von Hochbahnrouen, elek-

4 Im gleichen Band wie *Manhattan* veröffentlicht Müller einen Originaltext über Walt Whitman mit dem Titel *Der Americano*, der vom Meisterwerk des amerikanischen Dichters, *Leaves of Grass*, inspiriert worden ist. Der Einfluss Whitmans auf Müller wäre einer ausführlichen Studie wert.

trischen Cars, mündet in den engen Trichter des Brückenmaules. Sie lagern über-, unter-, nebeneinander wie die Schläuche eines Kabels, durch die das Leben fließt. Es ist der letzte geologische Einfall der amerikanischen Erde. Es ist der jüngste Instinkt des amerikanischen Bodens, des Erstarrungsproblems der Erdoberfläche. [...] Ein Schmiedewerk von greifbaren Blitzen: das ist die Brooklyn-Brücke. Ein Nu. Ja, ein Nu aus der Ewigkeit der Entwicklung, wenn alles Bisherige noch nicht einmal ein Nu ist - - - (Müller 1992: 137-8)

Die Projektion der Zeit auf den Raum hat in *Manhattan* das gleiche Ziel wie in *Tropen*: die Verschmelzung der menschlichen Typen, die für verschiedene Zeiten, kulturelle Paradigmen und Geographien stehen, in einen Neuen Menschen, oder laut Müller in *Manhattan*, in eine neue „graue Rasse“ der globalen Rassenmischung, aus der hinterher der Neue Mensch hervorgehen soll. Der Bahnsteig der Brooklyn-Brücke sowie die Straßen New Yorks (in den Kapiteln *die graue Rasse*, *die bronzene Rasse* und *Fantoma*) sind ein Schaufenster dieser menschlichen Typen verschiedener Kulturen und Rassen, die durch das programmatische ästhetische Denken der Hauptfigur als Bild der menschlichen Evolution gelesen, erlebt und angeeignet werden. Dieses Denken schafft somit eine Art expressivistischer Simultanität, deren Ziel die Betonung der Idee der Einheit des Ganzen im Geist des Protagonisten ist:

Der Gedanke, scharf wie eine Säge, hat einen Querschnitt durch die Zeit gemacht. Einen Moment lang hält die Zeit mitten im Sprunge inne. Das Gehirn ist schneller als die Zeit, die Zeit, die stille zu stehen scheint. Man erhält einen Frontalanblick der großen Heerstrasse der Entwicklung. [...] Und damit hat sich nun der einzelne unter der Masse von Köpfen, die ein elektrischer Motor über die Brooklyn-Brücke zieht, der anderen Köpfe bemächtigt, er lädt sich in ihren Spannungen zu Gaste, haust nach Belieben in den Lebensformationen, in denen sie daheim sind. Sein Blick spaziert die Pakete durch und durch und macht einen Rundgang durch die Kulturschichten. Diese alle sind mehr oder weniger noch nicht bei der Kultur der Brücke angelangt. (Müller 1992: 142)

In diesem Kontext bedeutet der *melting pot* Amerikas oder der „Amerikanismus“, der Müller seit dem Anfang seines Schreibens beschäftigt, den Prozess der globalen Rassenmischung, der nun die Überwindung der Physiognomie in einer neuen abstrakten, farbenlosen und deswegen „grauen“ Unbestimmtheit erreicht hat (Müller 1992:172-3). Im Kapitel *Die graue Rasse* wird das Menschentypen-Schaufenster der Brooklyn-Brücke vom „Americano“ Perez als Chiffre dieses neuen Rassenbegriffes gedeutet:

Perez fragte sich, ob dies noch eine Rasse war. Nein, dies war keine Rasse mehr. Doch, dies war eben die Rasse, die neue Rasse. [...] Ja, die Abwesenheit von Rasse, die eigene Unbestimmtheit, aber formale Bestimmtheit bildeten diesmal die neue Rasse. Alle Gesichter links und rechts vom Äquator flossen zur frommen Milch einer Gesichtspraxis, das war es, zusammen. Gesichter sind überhaupt nicht mehr wichtig. Sie sind nur der Index, um die Nummer darunter richtig und schnell zu lesen. [...] Die Physiognomie war nicht farbig, sie hatte mit Indianern nichts zu tun, aber sie war, bei Gott, auch nicht rosig oder weiß, sie war nicht mehr kaukasisch, insofern war sie nun doch farbig; sie war grau. Sie war fade, ganz ausgelaugte Asiaten, sehr verdünnte Mongolen sehen so aus, 32-stel Mestizen, durch weiße Generationen hindurch gebleichte Mulatten und Quadronen, ein fahles gelbes Grau, das nur das Motiv jenes farbigen fernnegroiden Moschus wiederholt, der, man weiß nicht, von New York auf seine Menschen oder von seinen Menschen auf New York übergeht. (Müller 1992:172-3)

Die neue graue Rasse ist die des globalen Mischlings in *Tropen*, die nicht zufällig von einem Amerikaner – Slim – vertreten wurde. Diese Rasse – an sich steril – starb aber im Roman, als sie vom „deutschen Ingenieur“ überwunden wurde. Auch in *Manhattan* ist das Ziel der Überwindung der Physiognomie und der Farbe in der grauen Rasse die Voraussetzung der Schöpfung des Neuen Menschen: Nur die Abstraktheit des Unterschiedslosen ermöglicht die Hervorhebung eines neuen singulären Typs. Es geht aber auch um die Richtung dieses weiteren evolutionären Schrittes, der einer spiralen Logik der Potenzierung durch sukzessive Synthesen folgt. Müller behauptet zweierlei: erstens, dass der Ursprung dieser menschlichen Entwicklung im Orient liegt; zweitens, dass sie in den Westen, als Krönung der Idee des Fortschritts, mündet. Dies geschieht nachdem die zeitliche und räumliche „rondure of the world“ (Walt Whitman) im Neuen Menschen bzw. im Neuen Ich vervollständigt wird. Die Schöpfung dieses Neuen Menschen bedeutet den Vollzug des *Atlantis*-Projektes, der paradox durch die Überwindung des Atlantiks geschieht:

Er beendet die Brücke, [...] die einheitliche Strasse aller Rassen, den großen Schmelztiegel, in den Nord und Süd, Ost und West fließen; er beendet mit einem haltartigen Gedanken die Kurve der Menschheit, die in sich selber verläuft. Der Beobachtete mit dem undefinierbaren Gesichte aus Ost und West; dieser echte Fremde aus Zukünften und Gegenwarten [...] – *das bin ja Ich, [...] der unprivilegierte nebensächliche Passagier über die Brooklyn-Brücke des menschlichen Bewusstseins*, die männliche Seele dieser Riesenstadt der Erdenvölker. (Müller 1992: 146)

Es wird durch die zitierten Stellen sehr deutlich, dass das Ziel dieser Utopie die Schöpfung einer neuen Ganzheit ist. Diese soll das unrettbare Ich der Moderne erlösen, denn die Typen und die Geschichte, die der Protagonist beobachtet und synthetisiert, werden als das Bild seines individuellen Bewusstseins ausdrücklich dargestellt. Der aus der Synthese der Rassen gewonnene Neue Mensch soll ein neues globales Subjekt darstellen, das dazu fähig sei, gleichzeitig die Isolierung des Ichs zu überwinden (indem es mit dem Ganzen identifiziert wird) und die Singularität dieses Ichs zu bewahren.

Es geht aber auch um die geschlechtliche Identität des Neuen Ichs. *Manhattan Girl* ist das Kapitel des *Manhattan*-Komplexes, das sich am intensivsten mit diesem Problem beschäftigt. Es geht, wie der Text selber verspricht, um die Schöpfung einer neuen Sprache (Müller, 1992: 146) und um die Entdeckung der Identität (des Namens) des Ichs. Dieses identifiziert sich ausdrücklich mit dem symbolischen Bild der Stadt, stellt sich aber als „ein Weib“ vor (und nicht als Mann, wie in den übrigen Kapiteln):

Ich [...] erhalte allmählich Zuwachs nach außen, ich setze eine zweite Epidermis an, und das ist die Stadt. Ich repräsentiere die Stadt. Die Stadt, das bin ich. Aber zu gleicher Zeit vergesse ich diesen meinen Namen, es fällt mir kein Gleichklang des Bewusstseins ein, soviel ich mich auch schinde, dieses mein großes Gehirn, das die Stadt ist, um einen Finger breit zu bewegen. Soviel Laute und kein Name. Es ist die große Wunde. Ich habe nur die Kräfte anstatt die Bewegungen. Nur die Dinge selbst anstatt mit ihren Worten. Ich bin wie ein Weib. Vielleicht bin ich ein Weib. Ich bin es nie gewiss, wie sich das verhält. [...] Inzwischen geht die Stadt vor sich, das heißt mein Körper verblüht, setzt Form aus Seele ab. (Müller 1992: 148)

Es handelt sich um das „moderne Ich“, von dem im gleichnamigen Essay die Rede war. Die Stadt stellt die sukzessiven bildlichen Figurationen oder konzentrischen Zirkel um das moderne Ich dar. Dieses verbreitet sich zentripetal oder kehrt zentrifugal zu sich zurück und repräsentiert wieder das totalisierende globale Ich, das als Neuer Mensch oder neue universelle Rasse in *Brooklyn Bridge* mit dem zusätzlichen Element der Androgynie vorkommt. „Weib“ ist wieder nur ein Zustand im Prozess der Bildung des Neuen Ichs – ein Zustand der Formlosigkeit, der verschiedene Bindungen oder Synthesen ausprobiert, sowohl im rassistischen, wie im epistemologischen Sinne. Die Vorstellung des Prinzips „Weib“ entspricht in diesem Text Müllers den Auffassungen Weiningers: Ein an sich leeres Prinzip, das aber Verhältnisse und Synthesen fördert, und das im Gegensatz zum männli-

chen Intellekt vom Instinkt, der Intuition und dem Herzen beherrscht wird. Die ästhetische Konfiguration des Textes als visionäre, nahezu unverständliche Nebulose, in dem alle möglichen Gegensätze ausprobiert und in Verbindung gebracht werden, will sowohl diesem Prinzip entsprechen wie auch einem essayistischen Denken, das „negativ dialektisch“ vorgeht. Das Ergebnis dieses Vorganges soll wieder das neue Ich sein, das einerseits eine Ganzheit bildet und andererseits an Deutlichkeit gewinnen soll, d.h. aus der formlosen Amalgame des Weiblichen soll die Form des mit Gehirn und Bewusstsein versehenen Mannes geboren werden, die genau am Ende des Kapitels seine Bestätigung durch den endlich erreichten Namen bekommt (Müller 1992: 167). Wie in den übrigen Kapiteln enthält das weibliche formlose Subjekt alle Rassen und Kulturen und zeigt auch die Richtung der Menschheitsentwicklung an:

Die Menschheit ist in mir. Ich bin Amerika. Ich bin die Zivilisation. Ich bin in Ägypten geboren wie Osiris. Ich gehe nach dem Westen, immerzu nach dem Westen, und ich gelange wieder zurück in meine Heimat. Die Zukunft der Welt liegt im Osten. Es kehrt alles wieder zu den alten Stätten und den alten Völkern zurück. Dort braucht man unser Blut. Es gibt noch Menschen, mit denen ich mich nicht gemischt habe. (Müller 1992: 156)

Die Wiederkehr zum Orient des menschlichen Ursprungs wird hier sowie in *Brooklyn-Brücke* als nächster Entwicklungsschritt der Menschheit dargestellt. Es wird aber bald deutlich, dass es sich nicht um genau den gleichen Osten handelt, sondern um einen konstruierten Orient, der den ersten widerspiegelt und gleichzeitig überholt. Die Richtung der Kulturentwicklung ist wieder die Richtung der Spirale um die Achse des Atlantiks, und das Ziel ist, wie in *Macht*, die imperialistische Verkündung der Hegemonie der weißen, westlichen Zivilisation. Die östlichen Kulturen und Rassen sind dazu da, um den befruchtenden Samen des Westens zu empfangen und um das weiße Blut und die weiße Zivilisation zu bereichern und zu verstärken. Das neue Ich verschmilzt mit den fremden Kulturen auf inegalitäre Weise, denn es saugt sie in sich hinein. An verschiedenen Stellen ist der Diskurs des Imperialismus deutlich hörbar:

Die Poesie der Wildnis verneigt sich vor einem Dampfmotor. Die Welten mischen sich wie Blut. *Alles ist ein Triumphzug der rosafarbenen Zivilisation.* [...] Ich beginne einzusehen, man geht zu den östlichen Völkern, um besser in der Menschheit unterzutauchen. *Das kaukasische Blut ist der Fundus der Menschheit*, aber es ist weniger ausgeglichen als das der anderen Rassen, weil

es bestimmt ist, *Fremdes aufzunehmen* und nach jeder Seite hin zu grüssen. Es ist das Scheidewasser alles Edlen. Darum stürmt es wie eine Sintflut nach allen Teilen auseinander. Sein Dasein ist ein geologischer Prozess, eine *Umgestaltung der Erdoberfläche*. [...] Die ganze Erde wird eine einzige Stadt werden. [...] Wir bauen den Turm zu Babel hin und die Rassen werden verschwinden. Inzwischen wirft die rollende Erde dem fortschreitenden Kaukasier, der mit einer ruhenden Sonne gleichen Schritt halten will, *ihren Osten vor die Füße*, zwingt ihn, ihre Bestimmung zu erfüllen. Und es wird geschehen. *Eines Tages wird die Sonne in seinem Jahre nicht mehr untergehen*. Während vierundzwanzig Stunden wird er im Scheitel der Sonne stehen, wird für sie ununterbrochen kulminieren. Das geschieht, indem die gesamte Erdoberfläche, fahrbar gemacht, sich mit gleichförmig entgegengesetzter Geschwindigkeit entgegen der Erdbewegung dreht... (Müller 1992: 155; 157-8) [Hervorhebungen des Verf.]

Obwohl die Rhetorik (ebenso wie in *Macht*) ins Reich des Geistigen verlegt wird, ist die Idee der Ganzheit hier sehr deutlich von dem politischen Modell des Imperialismus bestimmt, der durch den Kolonialismus die Fremde im Territorium des Eigenen (des Ichs) kartografiert und in einer einheitlichen, homogenen politischen Konstruktion der Welt verschlingt. Die Sonne symbolisiert den Westen, der dazu auserwählt ist, die Geographie des Planeten umzugestalten und darüber zu „kulminieren“ oder zu herrschen. Die Richtung der Entwicklung kann deswegen keine andere sein, als die des Westens. Zeitlich und räumlich erlaubt die weiße westliche Zivilisation keinen Platz für andere Kulturen oder Rassen.^[5]

Diese Zivilisation wird außerdem mit Männlichkeit und Gehirn identifiziert und wird dadurch zur einzigen wahren Form von Kultur erklärt, die nicht nur alle nicht rationellen Wahrnehmungsparadigmen, sondern auch die „Natur“, die dem triebhaften Prinzip „Weib“ entspricht, in sich absorbiert hat. Das androgyne Ich, das sich im Text als Manhattan Girl vorstellt, und das zwischen einer weiblich-knabenhaften und einer männlichen Form schwankt, nimmt endgültig die Identität eines Mannes an, der an Stelle der Frau die Verantwortung für die Zeugung und der Verewigung der neuen Rasse übernimmt. Die imperialistische Durchsetzung der weißen, westlichen, männlichen und rationellen Zivilisation gewinnt Konturen einer ‚geistigen‘ Eugenik. Den hierarchisch unterlegenen Völkern

5 Der Text widerlegt ausdrücklich die Behauptungen der Herausgeberin des Bandes *Rassen, Städte, Physiognomien* in der Igel-Ausgabe der Gesammelten Werke Robert Müllers. Laut Stephanie Heckner wäre Müller der „Vordenker einer multikulturellen Gesellschaft“ (Heckner, 1992: 9). Hier wie anderswo (Martins 2007; Martins 2009) beweise ich genau das Gegenteil.

obliegt es, sich zu reproduzieren. Ihre Vermehrung bedeutet aber immer den Sieg der überlegenen Zivilisation, die sie geistig und kulturell leiten und beherrschen. Das moderne Ich kann letztendlich als kolonisierendes Ich bezeichnet werden:

Ich habe die Nerven eines Mannes. Mein Becken ist schmal, ich werde kein Kind gebären. [...] Die Zeugung geht durch unser Gehirn. Unsere Nachkommen sind im Osten: das sind die Völker, die noch Kinder gebären. Wir bauen eine Maschine, wir erfinden ein Geschütz, wir lieben uns in der Gemeinsamkeit der Arbeit. Und wir erobern damit den Osten, bringen unsere Sprache, unsere Zivilisation in das fremde Volk und unser Blut. Das Blut unserer Rasse ist Essenz. Ein Tropfen genügt, um ganze Völker zu okulieren. Wir bringen ihnen unser Gehirn, dem sie machtlos unterliegen, wir beuten ihre Fruchtbarkeit für uns aus, wir kolonisieren die Lebenswerte. (Müller 1992: 163-4)

Für Müller ist *Manhattan* letztendlich die symbolische Karte des westlichen Imperialismus. Dies ist die einzige mögliche Form der Ganzheit in einer Geographie, die wie am Anfang seines Werkes alle Gebiete der Wirklichkeit, insbesondere die Politik, im Ästhetischen verschmelzen lässt. Die metaphysischen Ganzheiten der Vormoderne werden hier durch ein modernes, ästhetisches Ganzes ersetzt, das das Totalitätsmodell des kolonialistischen Imperialismus als Basis nimmt.

Die Tatsache, dass Müller sowohl an der Notwendigkeit einer Ganzheit festhält, und dass diese durch eine Weltanschauung erreicht wird, die der Welt eine rein ästhetische Materialität als Ausdruck eines schöpferischen Ichs verleiht, soll im Kontext der Subjektkrise der ästhetischen Moderne verstanden werden. Müller akzeptiert aber nicht den Rückzug in den Elfenbeinturm der Kunst, der diesen ästhetizistischen und subjektiven Absolutismus in der Jahrhundertwende bedeutete. Weil er auf die soziale Legitimation des Dichters als politisch Handelnden nicht verzichtet, verteidigt sie Müller dadurch, dass die Kunst die Politik absorbiert, und nicht umgekehrt. Diese Haltung erklärt auch die Aufhebung der Gattungsgrenzen unter der absoluten Herrschaft des Tropus in seinen Schriften. Es handelt sich um eine Revolution des Ästhetischen, das seine marginale Andersheit verlässt, um sich imperialistisch als das Zentrum des Ganzen und als die Ganzheit selber durchzusetzen.

Aus der Perspektive des Expressionismus bedeutet diese Revolution unter anderem, dass die Beziehung dieser Bewegung zum Ästhetizismus der Jahrhundertwende hauptsächlich als Erweiterung und Radikalisierung verstanden werden muss, sogar wenn man die Frage nach der Stelle des

Sozialen und Politischen stellt, denn der Expressionismus bleibt auch in dieser Hinsicht als eine in seinen Fundamenten ästhetizistische Tendenz bestehen. Nichts ist für Müller dem Ästhetischen zu entziehen. Die politischen Überzeugungen werden ästhetisch bewertet und als ästhetische, sogar als visuelle Forminstrumente in die künstlerische Tat umgesetzt. Wiederum erscheint die politische Aktion als natürlicher Teil eines umfassenden und konsequenten ästhetischen Schaffens, das sich sowohl in den Schriften wie im Leben ausdrückt.

Die totalisierende Einheit des Ästhetischen ist außerdem von der Rettung des modernen „unrettbaren Ichs“ nicht zu trennen, denn diese kann nur durch die Metamorphose des Nichts in einem Ganzen, von dem der modernistische portugiesische Dichter Fernando Pessoa spricht („o Nada que é Tudo“), geschehen. Diese Metamorphose setzt wiederum das Verständnis dieses Ichs nicht nur als schöpferische, sondern auch als ästhetische Materialität und deswegen als identisch mit der Wirklichkeit als Ganzheit voraus. Die Universalität des Ichs kombiniert sich im Reich des Politischen mit dem Imperialismus, auf dessen Schachbrett sich in dieser Zeit Vieles für Deutsche und Österreicher abspielt, was die Bestimmung der nationalen Identität betrifft. Die Inthronisierung des ästhetischen Ichs und des ästhetischen Wortes als Absolutes erscheint somit als Beweis für eine paradoxe Beziehung Müllers als Expressionist zur technischen und rationalen Modernität: Der Vorschlag eines alternativen Verständnisses des Ichs und der Wirklichkeit artikuliert sich mit dem immerwährenden Bedürfnis nach der Ganzheit, die in dem der kapitalistischen Moderne inhärenten Modell des Imperialismus gefunden wird, auch wenn dieser im Reich der Tropen kartographiert wird.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (1972), „Der Essay als Form“, in: Rohner, Ludwig (Hg), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, München, dtv, 61-83.
- ANZ, Thomas (2002), *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Metzler.
- DIETRICH, Stephan (1997), *Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa*, Siegen, Börschen Verlag.
- HECKNER, Stephanie (1992), „Eine Einführung“, in Robert Müller: *Rassen, Städte, Physiognomien. Kulturhistorische Aspekte*, hgg. v. Stephanie Heckner, Paderborn: Igel, 7-23.
- MARTINS, Catarina (2007), *Modernismo, Ensáismo, Imperialismo. Robert Müller e 'a corrente amazónica da alma humana'*, Coimbra: FLUC.

- MARTINS, Catarina (2009), „*Imperialismus des Geistes*. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne“, in Internetplattform *Kakanien Revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/CMartins1.pdf> v. 09.04.2009.
- MÜLLER, Robert (1992), „Manhattan“, in R.M., *Rassen, Städte, Physiognomien. Kulturhistorische Aspekte*, hgg. v. Stephanie Heckner, Paderborn: Igel, 137-188 (1923).
- MÜLLER, Robert (1993), *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs*, hgg. v. Günter Helmes, Stuttgart: Reclam (¹ 1915).
- MÜLLER, Robert (1995), *Gesammelte Essays*, hgg. v. Michael Matthias Schardt, Paderborn: Igel.
- MÜLLER, Robert (1995a), *Kritische Schriften II*, hgg. v. Ernst Fischer, Paderborn: Igel.
- MUSIL, Robert (1981), *Essays und Reden*, hgg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, rowohlt (*Gesammelte Werke*, Bd. 8).
- REIF, Wolfgang (1981), „Robert Müllers *Tropen*“, in: Helmut Kreuzer / Günter Helmes, *Expressionismus - Aktivismus - Exotismus: Studien zum literarischen Werk Robert Müllers*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, p. 39-85 (¹1975).

MNEMO-GRAFIAS INTERCULTURAIS
INTERKULTURELLE MNEMO-GRAPHIEN
INTERCULTURAL MNEMO-GRAPHIES

Organização: Mário Matos & Orlando Grossegese

Direcção gráfica: António Pedro

Capa: Pedro Castro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2012

Depósito legal: 321063

ISBN 978-989-8139-69-6

nemo-Graphien
s Interculturais Mn
tural Mnemo-Graphia

Interkultu
Mnemo-Grafia
Intercultural Mnemo-

elle Mnemo-Graphia
nt
C



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



ISBN 978-989-8139-69-6



9 789898 139696

DAAD Deutscher Akademischer Austausch Dienst
German Academic Exchange Service