

Karl Eibl (Bochum)

DIE DRITTE GESCHICHTE

Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung *Die Amsel*

[...] wenn ich den Sinn wüßte, so
brauchte ich dir wohl nicht erst zu
erzählen.

Im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Bemühung um Robert Musils Werk steht noch immer der *Mann ohne Eigenschaften*, die „früheren Werke“ Musils hingegen „harren noch weitgehend der Interpretation“¹. Die Erzählung *Die Amsel* wurde 1936 zusammen mit kleinen Feuilletons und satirischen Skizzen im *Nachlaß zu Lebzeiten* gedruckt², und schon diese etwas beiläufige Form der Veröffentlichung scheint ihr die Bedeutung eines Parergons zuzuweisen. Nur einmal wurde sie bisher einer ausführlicheren Interpretation gewürdigt, die sich jedoch vor allem dem Gehalt zuwandte, den Fragen der Form aber nur geringes Augenmerk schenkte³. Doch die Eigenart der *Amsel* gründet weniger in den erzählten Inhalten als vielmehr in der Erzählstruktur, aus der diese Inhalte erst ihren Stellenwert und ihre ohne Berücksichtigung der Struktur kaum zu ermittelnde Bedeutung erhalten. Die Erzählung ist auf einem Grenzrain von fiktionaler und argumentierender Rede angesiedelt; sie demonstriert ein zentrales Problem der Poetologie Musils in poetischer Form.

1.

Bereits der erste Satz der Erzählung weist in mehrfacher Spiegelung auf eine besondere Art von Fiktionalität hin:

Die beiden Männer, deren ich erwähnen muß – um drei kleine Geschichten zu erzählen, bei denen es darauf ankommt, wer sie berichtet –, waren Jugendfreunde; nennen wir sie Aeins und Azwei.⁴

Daß es bei den drei Geschichten darauf ankommt, wer sie berichtet, scheint zunächst eine fast überflüssige Hindeutung auf den Erzähler der Geschichten,

¹ U. Karthaus, „Musil-Forschung und Musil-Deutung“, *DVj.* Bd. 49/1965, S. 441–483; Zitat: S. 483.

² Der Text wird zitiert nach: R. M., *Prosa, Dramen, späte Briefe*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1957 (im Folgenden kurz: *Prosa*), S. 521–535.

³ B. von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Bd. 2, Düsseldorf 1962, S. 299–318.

⁴ *Prosa*, S. 521.

Azwei, zu sein. Denn die Erzählung folgt, so kann es scheinen, alter Novel-
 lentradition: Ein Rahmenerzähler stellt den Binnenerzähler und seinen Zu-
 hörer vor; die eigentlichen Novellen werden dann von diesem Binnenerzähler
 berichtet – ein Novellenzyklus im kleinen. Doch diese Einordnung wäre vorei-
 lig. Denn das Subjekt des Finalsatzes „um [...] zu erzählen“ ist der Rah-
 menerzähler selbst; er will die drei Geschichten erzählen, und um sie erzählen
 zu können, „muß“ er Aeins und Azwei „erwähnen“. Zweimal also, und mit
 ganz verschiedenen Mitteln, wird im ersten Satz auf die Bedeutung des Erz-
 ählmodus hingewiesen. Die Wichtigkeit des Erzählers wird in diskursivem
 Hinweis betont, und zugleich wird die Identität dieses Erzählers durch eine
 sprachliche ‚Nachlässigkeit‘ verschleiert, wird vor voreiliger und allzu naiver
 Antwort gewarnt. Daß es „darauf ankommt“, wer die Geschichten „berich-
 tet“, ist nicht nur ein Hinweis auf die Person des Azwei. Durch die Störung
 der Fiktion wird die Fiktionalität der Erzählung selbst zum Problem erho-
 ben, und der Hinweis auf die Wichtigkeit des Erzählers wird zur Aufforde-
 rung, diese Fiktionalität genau zu untersuchen.

Nicht weniger der Deutung bedürftig ist ein zweites Element dieses Sat-
 zes. Hier zum einzigen Male gibt der Rahmenerzähler sich als ein „Ich“ zu
 erkennen. Zwar ist der ganze erste Absatz noch von der Reflexion dieses
 „Ich“ beherrscht, doch dann tritt der Rahmenerzähler zurück, beschränkt er
 sich auf kurze Informationen, knappe Zwischentexte, unpersönlich, proto-
 kollierend, ohne eigene Reflexion, ohne Schlußwort. Diese eigenartige Wand-
 lung kann vom zweiten Satz aus geklärt werden, der vom ersten nur durch
 ein Semikolon getrennt ist und mit ihm eine strukturelle Einheit bildet. „[...]
 nennen wir sie Aeins und Azwei“ – das ist im Tone der mathematischen oder
 physikalischen Demonstration gesprochen, an deren Beginn die Punkte etwa
 einer geometrischen Figur mit Buchstaben bezeichnet werden und an deren
 Ende das ‚Quod erat demonstrandum‘ steht. Das cordiale „wir“ entspricht
 dem „ich“ und bezieht eine Zuhörer- oder Lesergemeinde in den Gedanken
 mit ein. Die sprachliche ‚Nachlässigkeit‘ im ersten Satz wird nun verständlich.
 Der Autor weiß sich mit dem Leser darüber einig, daß hier nicht eine nur sich
 selbst vertretende, ‚geschlossene‘ Quasi-Wirklichkeit fingiert werden soll,
 sondern daß eine bestimmte Form der Argumentation angewandt wird. Aeins
 und Azwei sind Titus und Gaius der Kasuistik, Figuren in einem Exempel.
 Das Ich des ersten Satzes ist kein Erzähler-Ich, sondern ein Essay-Ich, das
 sich – gleichsam ‚vor unseren Augen‘ – in den Rahmenerzähler verwandelt.
 Es liegt nahe, das Organisationsprinzip dieser Erzählung als das des Experi-
 ments zu bezeichnen: die Versuchsanordnung wird protokolliert, die Positio-
 nen Aeins und Azwei werden beschrieben, dann läuft der Prozeß ab, ohne
 daß der Experimentator in ihn eingreift. Doch sollte der Begriff des Experi-
 ments dichterischen Phänomenen vorbehalten werden, die ihr Entstehen
 einem vom Autor tatsächlich nicht beeinflussten Prozeß verdanken, etwa be-
 stimmten Formen ‚aleatorischer‘ Lyrik. Die *Amsel* hingegen untersteht ein-

deutig der ‚auctoritas‘ des Essay-Ich, die Rolle des Experimentators ist nur fingiert. Sie ist genau jene Mimikry, der sich zum Beispiel ein Vortragender bedient, wenn er einen ihm längst bekannten Versuch vor Zuhörern wiederholt: die Mimikry der Demonstration.

Wenn die Fiktionalität der Erzählung als die der Demonstration, des fingierten Experiments verstanden wird, dann ändert sich die Eingangsfrage, weshalb der Rahmenerzähler Aeins und Azwei nur „erwähnen muß“, in die Frage, weshalb das Essay-Ich sie „erwähnen muß“, weshalb es seine Gedanken nicht in diskursiv argumentierender Rede vorbringt, sondern sich der Fiktion bedienen muß. Der Grund, so ist anzunehmen, liegt in dem abzuhandelnden Problem, das einer anderen Methode nicht zugänglich ist.

Einen ersten Ansatz zu einer Verdeutlichung dieses Problems kann Musils 1918 veröffentlichte „Skizze der Erkenntnis des Dichters“⁵ geben. Hier unterscheidet er „zwei ihrer Wesenheit nach verschiedene Gebiete“⁶ der Erkenntnis: ein „ratioïdes“, das den Kategorien der menschlichen Ratio zugänglich ist, und ein „nichtratioïdes“, das sich diesen Kategorien entzieht. Obwohl er die „Scheußlichkeit des Wortversuchs“⁷ zugesteht und ihn noch 1930 als „provvisorisch“⁸ bezeichnet, kommt er in Aufzeichnungen und Essays immer wieder auf die Formel zurück. Auch für den Interpreten kann sie wegen ihres hohen Abstraktionsgrades als Formel zur Bezeichnung einer Grundspannung in Musils Denken dienen, die, mögen sich auch die Inhalte wandeln, Musils ganzes Werk bestimmt, von der Frage der imaginären Zahlen im *Törleß* bis zu den Problemen des „anderen Zustandes“ im *Mann ohne Eigenschaften*. Auch die *Amsel* ist von dieser Spannung beherrscht⁹. Noch ohne genaue Analyse und bereits nach dem ersten Augenschein kann festgestellt werden: der von Musil in der „Skizze der Erkenntnis des Dichters“ beschriebene „Mensch mit dem festen Punkt a, der rationale Mensch auf ratioïdem Gebiet“¹⁰ – ist Aeins. Jene Komponenten der Figur Azwei dagegen, in denen sie sich von Aeins unterscheidet und die ihr deshalb die Ordnungszahl 2 zuweisen, ge-

⁵ R. M., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1955 (im Folgenden kurz: *Tagebücher*), S. 781–785.

⁶ S. 784.

⁷ S. 781.

⁸ *Tagebücher*, S. 343.

⁹ Eine Diskussion der teilweise kontroversen Literatur zu den Problemen des „anderen Zustandes“ und seines Verhältnisses zum „Normalzustand“ müßte den Rahmen dieser Untersuchung sprengen; in ihrem Mittelpunkt steht vielmehr die spezifische Prägung, die diese Problematik in der *Amsel* gefunden hat. – Ebenso wird auf eine Auswertung der zahlreichen Parallelstellen zur *Amsel* in Musils Aufzeichnungen und poetischen Werken verzichtet; es sind dies großenteils autobiographische Notizen oder kürzere Formulierungsversuche, die in der Art von Versatzstücken in die Erzählung übernommen werden, jedoch erst im Kontext Funktion erhalten und einer einheitlichen Intention zugeordnet sind (vgl. z. B. *Tagebücher*, S. 149. 168. 175. 183. 187. 267 ff.; *Prosa*, S. 757; das Gedicht bei Karthaus, S. 447).

¹⁰ *Tagebücher*, S. 784.

hören dem „nichtratioïden“ Gebiet an¹¹. Damit aber ist auch die Richtung bestimmt, in der eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn der von Musil gewählten Form zu suchen ist. Denn das „Nichtratioïde“ ist für Musil „das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner Vernunft“¹²; Azwei, Inkarnation der Problematik des „Nichtratioïden“ und damit auch des Dichterischen, muß erzählend, ‚dichtend‘ vorgeführt werden. Deshalb auch gibt die Einleitung des Rahmenerzählers, vom problemreichen ersten Satz abgesehen, kaum einen fruchtbaren Anhaltspunkt für eine Deutung; allenfalls aus der Kenntnis der drei Geschichten heraus könnten nachträglich einzelne der vom Rahmenerzähler zusammengetragenen ‚Daten‘ gedeutet werden. Was ohne Spekulation aus der Einleitung erfahren werden kann, ist lediglich: Azwei hat etwas mehr Sinn für das Wagnis, ist aber durchaus kein Ausnahmensch. Diese Tatsache stimmt überein mit Musils Meinung, der Dichter sei „nur insofern Ausnahmensch als er der Mensch ist, der auf die Ausnahmen achtet“, er sei keineswegs „irgendeine Verwachsenheit der Vernunft“¹³. Es ist also eine Übertragung dieser theoretischen Einsicht Musils auf die Komposition seiner Erzählung, wenn er die Unterschiede zwischen Aeins und Azwei erst augenfällig werden läßt, als Azwei erzählt. Azweis Eigenart und die Eigenart des Dichterischen, die er verkörpert, kann nicht in diskursiv-„ratioïder“ Rede beschrieben werden, sie ist nur der Demonstration zugänglich, sie muß in ihrem „Heimatgebiet“ gezeigt werden.

Die Tragfähigkeit dieser Deutungshinweise ist nun aus dem Inneren der Erzählung heraus zu erproben.

2.

Schauplatz der ersten Geschichte ist eine Wohnung in einer Berliner Mietskaserne. Diese Mietskaserne erscheint als die Schablone eines vorgefertigten, determinierten Lebens.

Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte liegen in diesen Häusern übereinander wie die Säulen in einem Automatenbuffet. Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht.¹⁴

In diesem Mietshaus erinnert sich Azwei „ungewöhnlich oft“ seiner Eltern und des Satzes: „Sie haben dir das Leben geschenkt“.

¹¹ Auch Benno von Wiese betrachtet die Namengebung als „Verschlüsselung“ (*Die deutsche Novelle*, Bd. 2, S. 299); wenn er jedoch eine „noch weiter denkbare Reihe A. . . drei und A. . . vier usw.“ vermutet, dann verkennt er die Polarität der beiden Figuren – oder „Zustände“ –, die eine solche weitere Aufspaltung nicht erlaubt.

¹² *Tagebücher*, S. 784.

¹³ Ebd.

¹⁴ *Prosa*, S. 523.

Es ist über diese scheinheilige Redensart, die man uns in der Kindheit einprägt, weiter nichts zu bemerken. Aber wenn ich meine Wohnung betrachtete, sagte ich nun ebenso: Siehst du, jetzt hast du dein Leben gekauft; für soundsoviel Mark jährlicher Miete.¹⁵

Hier erscheint zum ersten Male eine Denkfigur, die sich als bestimmend erweisen wird für die ganze Erzählung, auf die an dieser frühen Stelle aber nur in vorläufiger Form hingewiesen werden kann. Der Satz „Sie haben dir das Leben geschenkt“ wird sofort als „scheinheilige Redensart“ entlarvt – und trotzdem wirkt er in Azwei weiter, offenbar reduziert auf einen relevanten Kern, der mit der ursprünglichen Formulierung kaum mehr etwas zu tun hat. Wortlaut und Kontext werden unwichtig, es bleibt nur das Verwiesensein auf etwas „Geschenktes“, das in Opposition zu dem gegenwärtigen „gekauften“ Leben steht. „Kauf“, das ist Zeichen steriler Scheinfreiheit, der Zirkel des ‚do ut des‘, aus dem nichts heraus, in den nichts hineingerät. An die „scheinheilige Redensart“ fixiert sich die plötzlich in Azwei aufbrechende Erkenntnis, daß dieser Kreis an einer Stelle offen ist.

Und da erschien es mir doch überaus merkwürdig, ja geradezu als ein Geheimnis, daß es etwas gab, das mir geschenkt worden war, ob ich wollte oder nicht, und noch dazu das Grundlegende von allem übrigen. Ich glaube, dieser Satz barg einen Schatz von Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit, den ich vergraben hatte.¹⁶

„Wie weit sind wir, was wir tun und leben, und wie weit sind wir es nicht? Eine religiöse Kernfrage“, heißt es einmal in Musils Tagebüchern¹⁷. Die Erkenntnis, daß das „Grundlegende“, das Da-Sein, außerhalb von Regelmäßigkeit und Berechenbarkeit liegt, daß die Tatsache des Ich¹⁸ in unvergleichlicher Weise verschieden ist von der Banalität und Austauschbarkeit der Handlungen dieses Ich – dieses fundamentale Mißverhältnis von „geschenktem“ und „gekauftem“ Leben schafft in Azwei eine Prädisposition, die nur noch des äußeren Anstoßes, einer Art Antwort der Welt bedarf, um ihn das Ungeöhnliche, den Zirkel Sprengende tun zu lassen.

„Und dann kam eben die Geschichte mit der Nachtigall.“¹⁹ Azwei glaubt, mitten in Berlin singe eine Nachtigall, sie sei von weither gekommen zu ihm.

Ich dachte unverzüglich: Ich werde der Nachtigall folgen. Leb wohl, Geliebte! – dachte ich – Lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt . . . ! Aber ehe ich noch von meinem Lager gestiegen war, und ehe ich mir klargemacht hatte, ob ich denn zu der Nachtigall auf die Dächer steigen oder ob ich ihr unten in den Straßen folgen wolle, war der Vogel verstummt und offenbar weitergeflogen.²⁰

¹⁵ S. 524.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ *Tagebücher*, S. 296.

¹⁸ Vgl. zum *Mann ohne Eigenschaften* I. Drevermann, „Wirklichkeit und Mystik“, in: S. Bauer/I. D., *Studien zu Robert Musil* (Literatur und Leben. N. F. 8), Köln/Graz 1966, S. 123–242, hier: S. 217 ff. („Das Erlebnis des Daß“).

¹⁹ *Prosa*, S. 524.

²⁰ S. 525.

Azwei bleibt „verwaist“ zurück: „Es war gar keine Nachtigall, es war eine Amsel [. . .]“

Du wirst annehmen, daß die Geschichte damit zu Ende ist? – Erst jetzt fing sie an, und ich weiß nicht, welches Ende sie finden soll! [. . .] gerade daß es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen ist, was mich so verrückt machen konnte: das bedeutet noch viel mehr!²¹

Was eben als Denkfigur benannt wurde, erscheint hier gleichsam als Erlebensfigur. Nicht zufällig wird die Nachtigall mit der Sphäre der Kindheit in Verbindung gebracht – „es ist, als ob man seine Kindheit in einer Zauberwelt verbracht hätte“²² –, nicht zufällig fühlt Azwei sich nach dem Verstummen der Nachtigall „verwaist“: das Nachtigall-Erlebnis ist von ähnlich zweifelhafter Natur wie die „scheinheilige Redensart“. Denn die Emphase „Lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt . . .!“²³, das „Lager“, die Absicht, zur Nachtigall auf die Dächer zu steigen oder ihr in den Straßen zu folgen, schließlich auch die Nachtigall selbst – das sind Topoi aus der Welt von *Ahnung und Gegenwart*, romantische, und in der Berliner Mietswohnung zu Beginn des 20. Jahrhunderts trivialromantische „Redensarten“. Wäre Azwei der Nachtigall wirklich auf die Dächer gefolgt, dann hätte sich das Ungewöhnliche im trivialromantischen Klischee verwirklicht, hätte sein Handeln weiterhin der Welt des „gekauften“ Lebens angehört.

Doch nun, da er erkannt hat, daß es eine „ganz gewöhnliche Amsel“ war, bricht er wirklich auf. Wie die „Redensart“ wird auch das Erlebnis auf einen relevanten Kern reduziert. „Es hatte mich von irgendwo ein Signal getroffen“²³, und der benennbare Teil dieses „Signals“ ist nicht der Gesang irgendeines Vogels, sondern die Tatsache, daß dieser Gesang Azwei „so verrückt machen konnte“. Er hat ein beliebiges Ding der Außenwelt zum Anlaß genommen, um seiner Prädisposition eine Antwort zu verschaffen; in einem – trivialromantischen Bahnen folgenden – Bildschöpfungsprozeß hat er diesem Ding Symbolwert verliehen. Doch die Objektwelt verweigert sich dieser Umdeutung und verweist ihn auf sich selbst. Was bleibt, ist das transzendente Erlebnis des Sich-gerufen-Fühlens. Das „Geschenk“, das Da-Sein, wird gereinigt von allen Elementen des „Kaufs“, der Entfremdung im bloß funktionalen Handeln, auch von „käuflichen“ Erlebnisklischees. Gerade daß das Erlebnis der Verdinglichung widersteht, daß die Projektion in die Objektwelt mißglückt, „das bedeutet noch viel mehr!“ Die – zumindest vorläufig – einzig mögliche Konsequenz ist die rein formal-abstrakte Negation des Bisherigen: der Aufbruch ohne Ziel.

Der Rückbesinnung auf das Geborensein in der ersten Geschichte entspricht die Vorwegnahme des Todes in der zweiten Geschichte. Im „toten Winkel

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ S. 526.

einer Kampflinie in Südtirol“, feindlichem Beschuß ausgesetzt, fühlt Azwei sich

wie eine kleine braungüne Feder im Gefieder des ruhig sitzenden scharfschnäbligen Vogels Tod, der so zauberisch bunt und schwarz ist, wie du es nicht gesehen hast [...] Es ist so, als ob die Angst vor dem Ende, die offenbar immer wie ein Stein auf dem Menschen liegt, weggewälzt worden wäre, und nun blüht in der unbestimmten Nähe des Todes eine sonderbare innere Freiheit.²⁴

Wie in der ersten Geschichte durch die Nennungen „Kindheit“ und „verwaist“ das Nachtigall-Erlebnis mit der „Redensart“ verklammert wurde, so wird nun mit der Nennung des „Vogels“ die Bildwelt um Nachtigall und Amsel beschworen und in Verbindung gesetzt mit der neuen Bildwelt des Religiösen. Der Vergleich mit dem weggewälzten Stein erinnert an das biblische Geschehen der Auferstehung. Im Annehmen des Todes, in der Überwindung der Angst erwächst eine neue Geborgenheit „im Gefieder des [...] Vogels Tod“, Geborgenheit nicht in der Welt der Funktionen, sondern im Wissen um den „Schatz von Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit“, das Da-Sein, das in der Todesgegenwart nun wieder bewußt gemacht wird.

Und wieder erfolgt eine Antwort. Sie ist zwar etwas spektakulärer als das Amsel-Erlebnis, aber in ihrer Faktizität ist sie wiederum ohne den Charakter des Wunderbaren; das Ereignis erhält wiederum erst von Azwei seine spezifische Bedeutung. Ein feindlicher Flieger wirft einen Fliegerpfeil ab, Azwei hat das „sonderbare, nicht im Wahrscheinlichen begründete Empfinden: er trifft!“²⁵, und das ist ihm „wie ein noch nie erwartetes Glück“²⁶. Wieder vollzieht Azwei einen Bildschöpfungsprozeß, der diesmal den Bahnen religiöser Topik folgt. Die Soldaten stehen in der Erwartung des Fliegerpfeils „wie eine Gruppe von Jüngern da, die eine Botschaft erwarten“²⁷ – dem Vergleich mit dem Ostergeschehen der Auferstehung folgt der Vergleich mit der Pfingstbotschaft. Mehr noch: Azwei ist „sicher“ – also kein „Wie“-Vergleich mehr! – „in der nächsten Minute Gottes Nähe in der Nähe meines Körpers zu fühlen“²⁸. Doch der Pfeil trifft nicht, und Azwei sagt nun: „Wenn einer da gesagt hätte, Gott sei in meinen Leib gefahren, ich hätte nicht gelacht. Ich hätte es aber auch nicht geglaubt.“²⁹

Auch in dieser Erzählung also wird die Bildprojektion vom wirklichen Geschehen widerlegt. Beide Geschichten sind ähnlich strukturiert: Beschreibung des Ortes und der Umstände – Prädisposition – Bildschöpfung – Restriktion auf das Gewöhnliche in der Außenwelt und damit Zurücknahme des Erlebnisses in den transzendentalen Bereich. Beide Erlebnisse bleiben punktuell, ergeben keine Resultate, die Azweis Lebensführung verändern könnten.

²⁴ S. 527 f.

²⁵ S. 528.

²⁶ Ebd.

²⁷ S. 529.

²⁸ Ebd. Hervorhebung von mir.

²⁹ S. 530.

Zwar bricht er nach dem ersten Erlebnis auf; doch dieser Aufbruch hat kein konkretes Ziel. Und auch vom zweiten Erlebnis bleibt nicht mehr als der Wunsch, „etwas von dieser Art noch einmal deutlicher [zu] erleben!“³⁰

Die dritte Geschichte folgt nicht mehr dem Schema der ersten beiden. Von beiden Lebens-Enden her, von den Grenzerlebnissen Geburt und Tod ist Azwei auf sein Da-Sein verwiesen worden. Nun gilt es, dieses Da-Sein mit Inhalt zu füllen, konkrete ethische Folgerungen zu ziehen. Den Anstoß dazu geben Krankheit und Tod der Mutter. Azwei und seine Mutter hätten, so berichtet er, „oberflächlich schlecht zueinander gepaßt“, aber, so fährt er fort, er „hing trotz allem tief mit ihr zusammen“³¹.

Vielleicht hatte sich ihr vor Jahrzehnten das Bild eines kleinen Knaben leidenschaftlich eingepägt, in den sie weiß Gott welche Hoffnungen gesetzt haben mochte, die durch nichts ausgelöscht werden konnten; und da ich dieser längst verschwundene Knabe war, hing ihre Liebe an mir [. . .]³²

Er selbst hingegen erinnere sich nicht gerne früherer Phasen seines Lebens, „dieses Ich-Sparkassen-System ist mir völlig unbegreiflich [. . .] wenn etwas vorbei ist, dann bin ich auch an mir vorbei“³³.

Aber gerade weil ich gewöhnlich so fühle, war es wunderbar, als ich bemerkte, daß da ein Mensch, solange ich lebe, ein Bild von mir festgehalten hat; wahrscheinlich ein Bild, dem ich nie entsprach, das jedoch in gewissem Sinn mein Schöpfungsbefehl und meine Urkunde war.³⁴

Wie die „Redensart“ vom gekauften Leben werden nun also auch die inhaltlich gleichgültigen Vorstellungen der Mutter umgedeutet, werden sie reduziert auf einen relevanten Kern, und es ist bezeichnend, daß die Motivwelt Eltern-Kindheit, der bereits die „Redensart“ entnommen war, nun wieder auftaucht. Noch deutlicher wird die Verklammerung, als die Mutter schreibt: „wenn ich dir mit dem wenigen helfen könnte, was du einst erben wirst, möchte ich mir zu sterben wünschen.“ Denn auch dies hält Azwei – für „eine etwas übertriebene Redensart“³⁵.

„Redensarten“ wie Dinge oder Ereignisse werden also von Azwei auf seltsame Art verwandelt. Sie werden aus ihrem Kontext gelöst und umgedeutet zu Formulierungen oder Zeichen eines Inneren. Damit gewinnen sie jeweils zweifache Bedeutung: zur Bedeutung, die sie in der empirischen Wirklichkeit besitzen, tritt eine zweite Bedeutung, die sie den Projektionen des Azwei zu verdanken haben.

Von hier aus wird nun auch verständlich, welche Folgen es für Azwei hat, als seine Mutter dann tatsächlich stirbt. Wieder erfolgt die Reduktion auf den

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ S. 531.

³⁴ Ebd.

³⁵ S. 531 f.

relevanten Kern, die Umdeutung zur Antwort auf die eigene Prädisposition. Was Azwei als „Erbe“ empfindet, das „wenige“, womit die Mutter ihm „helfen“ kann, ist der „Schöpfungsbefehl“, die Aufforderung, Pünktlichkeit und Folgenlosigkeit der ersten beiden Erlebnisse zu überwinden, die Entelechie seines Da-Seins zu erkennen und zu verwirklichen³⁶. Aus der Frage „Wie weit sind wir, was wir tun und leben“ wird für ihn nun das Postulat: zu tun, was er ist, das Mißverhältnis zwischen „geschenktem“ und „gekauftem“ Leben zu beseitigen. Nach den ersten beiden Erlebnissen konnte Azwei wieder in die Welt des „Kaufes“ zurückkehren, es waren „Ferialstimmungen“³⁷. Jetzt aber hat er Konsequenzen zu ziehen, hat er die bloß passive Erfahrung des Da-Seins umzusetzen in ein aktives Alltagshandeln und dieses an die Stelle des „Kaufes“ zu setzen. Die Motivkomplexe ‚Kindheit‘ und ‚Vogel‘ verdichten sich nun zu eigentümlicher Konkretion. Im Elternhaus entdeckt Azwei seine alten Kinderbücher, liest sie „wie ein Kind, das mit den Beinen nicht bis zur Erde reicht [...] an beiden Enden nicht ganz gesichert“³⁸, eingespannt zwischen Geburt und Tod und damit als Individualität begründet. Wieder kommt eine Amsel. Sie spricht: „Ich bin deine Mutter“³⁹, und diesmal bleibt sie, – eingesperrt in einen Käfig.

3.

Diese letzten Partien der Erzählung sind so problemreich, daß das bis hierher geübte Verfahren linearen Interpretierens aufgegeben und eine neue Frage gestellt werden muß, von der aus allein sie sich erschließen können. Am Ende von Azweis Bericht heißt es: „[...] das ist die dritte Geschichte, wie sie enden wird, weiß ich nicht.“⁴⁰ Das bedeutet: die Binnenerzählungen setzen sich fort in die Rahmensituation⁴¹. Auch die traditionelle Form der Rahmenvoyelle brachte es mit sich, daß das Erzählen des Binnenerzählers ‚Inhalt‘ des Erzählens des Rahmenerzählers war. In der *Amsel* jedoch geschieht noch mehr. Der Binnenerzähler berichtet keine abgeschlossenen Geschichten, er betont ausdrücklich, daß er jetzt, im Augenblick des Erzählens, noch immer in der dritten Geschichte steckt, daß dieses Erzählen ein Teil der dritten Geschichte ist. Es muß also gefragt werden, wie das Erzählen mit Azweis Erlebnissen zusammenhängt, welche Intention er mit dem Erzählen verbindet.

³⁶ Daß die Mutter „einen stellvertretenden Tod für ihren Sohn stirbt“, wie Benno von Wiese schreibt (*Die deutsche Novelle*, Bd. 2, S. 313), läßt sich nicht belegen; auch für die Aussage, dies sei eine „Vermutung des Ich-Erzählers“ (S. 314), ist kein Anhaltspunkt im Text zu finden.

³⁷ R. M., *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1965, S. 767.

³⁸ *Prosa*, S. 534.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ S. 535.

⁴¹ Vgl. auch die bereits zitierte Stelle nach dem Verstummen des Vogels in der ersten Geschichte: „Du wirst annehmen, daß die Geschichte damit zu Ende ist? – Erst jetzt fing sie an, und ich weiß nicht, welches Ende sie finden soll!“

Einen ersten Hinweis kann der Übergang von der zweiten zur dritten Geschichte geben. Azwei möchte „etwas von dieser Art noch einmal erleben“, und er hat es auch erlebt, „aber nicht deutlicher [. . .] Er schien unsicherer geworden, aber man konnte ihm anmerken, daß er gerade deshalb darauf brannte, sich diese Geschichte erzählen zu hören.“⁴² Ähnliche Formulierungen erscheinen mehrmals im Text, und sie zeigen: Azwei hofft, sein Erleben durch das Erzählen zu größerer Deutlichkeit zu bringen. Daß sich dieses Erzählen an das dritte Erlebnis anschließt, ist kein Zufall; denn es war zu sehen, daß Azwei nun in ein Stadium eingetreten ist, das die frühere Indifferenz unmöglich macht. Da nun auch das dritte Erlebnis keine eindeutige, „deutliche“ Antwort gegeben hat – die Interpretation der Endphase des Erlebnisses wurde zwar zurückgestellt, aber für diese Behauptung genügt Azweis eigenes Zeugnis –, ist er nun gezwungen, sich diese Antwort, ein Resultat, das sich als Richtschnur für die konkrete Lebensführung eignet, auf andere Weise zu verschaffen. Er versucht, das unverständliche „Signal“ in die Sprache zu übersetzen, um ihm auf diese Weise einen Sinn abringen zu können: „wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen.“⁴³

Der Ort des Erzählens ist ähnlich dem, von dem Azwei nach dem ersten Amselerlebnis aufbrach; doch der „Balkon mit dem roten Lampenschirm“, die „Mittelstandswohnung“ gehört diesmal Aeins⁴⁴. Deutlicher als in der eher vexierenden Personenbeschreibung des Rahmenerzählers ist damit auf das Verhältnis der beiden Figuren zueinander hingewiesen: Aeins bewegt sich in einem Bereich, aus dem Azwei durch seine Erlebnisse herausgeführt worden ist, oder, in der bereits durch Musils Namengebung anberaumten mathematischen Sprache: $A_2 = A_1 + \text{Erlebnisse}$. Hier bekommt nun die Tatsache Bedeutung, daß Azweis Aufbruch mit Schuld verbunden war: er hatte seine Frau verlassen und war sich dabei bewußt, „daß kein anständiger Mensch so handeln dürfe“⁴⁵. Dem Aufbruch, den „Ferialstimmungen“ haftet etwas von schuldhaftem Eskapismus an, solange es nicht gelingt, die Sphäre Aeins, die Sphäre des Alltagshandelns mit diesen Erlebnissen in der rechten Weise zu verbinden. Instrument einer solchen Vermittlung ist das Erzählen. Es soll die Erlebnisse in der Welt Aeins – auf dem „Balkon mit dem roten Lampenschirm“ – repräsentieren. Der Sinn dieses Erzählens ist also im weitesten Sinne moralischer Art. Die Objektivation, das Hinübertragen des punktuell Erlebten in ein Material, das diesem Erlebten Dauer und Selbständigkeit verleiht, soll das Esoterisch-Flüchtige Erlösen ins Sozial-Verbindliche⁴⁶.

⁴² S. 530.

⁴³ S. 535.

⁴⁴ Vgl. S. 523.

⁴⁵ S. 526.

⁴⁶ Wilhelm Bausinger, *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1964, S. 109, hat folgende Notiz Musils mitgeteilt: „Bedenke: Mit Erschöpfung der aZ-Frage hat der Motor der schriftstellerischen Existenz RM eigentlich keine Essenz mehr.“

Doch dieser Versuch, das Wunder des Da-Seins auf sprachlichem Wege in die Wirklichkeit einzubringen, scheitert. Die äußeren Fakten zu berichten, bereitet zwar keine Schwierigkeiten; dem Kern der Erlebnisse aber zeigt sich die Sprache, das Instrument der Lebensbewältigung im „ratioiden“ Bereich⁴⁷, nicht gewachsen. Azwei weicht aus in die Vagheit des „Vielleicht“, nennt widersprüchliche Möglichkeiten, ist gerade dort am wenigsten deutlich, wo er auf höchste Exaktheit dringt. „Ich hätte auch sagen können“, „aber ich weiß nicht wie“, „Ich weiß das auch heute nicht“, „das war mein Eindruck davon“, „Natürlich kann es auch umgekehrt zugegangen sein“, „Man kann auch nicht sagen“, „aber ich kann dir wahrscheinlich nicht beschreiben“, „und ich kann dir nicht mehr sagen, als daß“⁴⁸ – so und ähnlich lauten die Einschübe, mit denen Azwei das Gesagte immer wieder aus der Sprache zurücknimmt, so daß Aeins am Ende nur hilflos fragen kann: „Aber du deutest doch an, [. . .] daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat?“⁴⁹ Und auch Azwei ist sich schon während des Erzählens bewußt, „daß das bis zu einem Grad

Wolfdietrich Rasch, „Zur Entstehung von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*“, in: W. R., *Über Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, Göttingen 1967, S. 35–77, hier: S. 68 f., widerspricht Bausingers Interpretation dieses Satzes: „Bausinger sagt: ‚Musils ganzes Werk kann als der immer wieder erneute Ansatz verstanden werden, den ‚anderen Zustand‘ zu beschreiben und dichterisch zu verwirklichen [. . .]‘ [. . .] In der Marginalie ist jedoch nicht von der Beschreibung des ‚anderen Zustands‘ die Rede [. . .], sondern von der aZ-Frage, und das bedeutet für Musil vor allem: von der Frage nach der Stabilisierbarkeit des anderen Zustandes.“ Die *Amsel* zeigt, daß dies kein Widerspruch zu sein braucht, daß vielmehr die Frage nach der „Stabilisierbarkeit“ die – für die „schriftstellerische Existenz RM“ besonders akute – Frage nach der sprachlichen Objektivierbarkeit in sich schließt. – Der Begriff ‚Objektivierung‘ wird in dieser Untersuchung im Sinne von Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin ²1949, verwendet.

⁴⁷ Zu dieser ‚instrumentalistischen‘ Sprachauffassung, der Auffassung also, daß die Sprache von der „Notwendigkeit praktischer Orientierung“, dem „praktischen und faktistischen Normalzustand“ („Ansätze zu neuer Ästhetik“, in: *Tagebücher*, S. 667–683, hier: S. 676) geprägt und deshalb zur Formulierung eines „anderen“ Zustandes nur ungenügend geeignet sei, vgl. R. v. Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften* (Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. 1), Münster 1966, bes. S. 24 f., und Vf., *Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sades* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft. 3), München 1970, bes. S. 47 ff.

⁴⁸ Vgl. *Prosa*, S. 524. 526. 528. 532. 535. – Derartige Relativierungen sind auch an anderen sprachlichen Erscheinungen, nicht nur expliziten Zurücknahmen, zu beobachten. Sie wurden, wenn auch nur für die „Vereinigungen“, genau beschrieben von Jürgen Schröder, „Am Grenzwert der Sprache“, *Euphorion* Bd. 60/1966, S. 311–334. Vgl. ferner K. M. Michel, „Die Utopie der Sprache“, *Akzente* Jg. 1/1954, H. 1, S. 23–35; H. Honold, *Die Funktion des Paradoxen bei Robert Musil*, Diss. Tübingen 1963; R. v. Heydebrand, „Zum Thema Sprache und Mystik in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*“, *Zeitschrift für Deutsche Philologie* Bd. 82/1963, S. 249–271.

⁴⁹ *Prosa*, S. 535.

wie im Traum ist, wo man ganz klar zu sprechen wähnt, während die Worte außen wirr sind“⁵⁰.

Diesem Sprachmodus „Man kann auch nicht sagen, daß [...]“ entspricht der Erlebensmodus ‚Nicht Nachtigall, sondern Amsel‘. Bereits die Erlebnisse „Nachtigall“ und „er trifft“ – und die Umdeutung der „Redensarten“ – waren Objektivationsversuche, Versuche, ein Inneres an ein Zeichen in der Außenwelt zu knüpfen. Diese Zeichen-Setzung gab Azwei jeweils für einen kurzen Augenblick die Möglichkeit, das „Signal“ aus seinem Inneren als Signal von Außen aufzufassen und so das transzendente Erlebnis des Da-Seins sich selbst gegenüber zu artikulieren. Doch die Wirklichkeit versagte sich dieser Projektion und verwies ihn wieder auf sich selbst. Und ebenso versagt sich die Sprache. Die Verschwisterungsversuche zwischen „Ratioïdem“ und „Nichtratioïdem“ erweisen sich als Verdinglichung eines Nichtdinglichen und werden wieder rückgängig gemacht.

Diese Einsicht gibt die Möglichkeit, nun auch den schwierigen Schlußteil der dritten Geschichte zu deuten. Denn sie zeigt, was geschieht, wenn die Verdinglichung nicht wieder zurückgenommen, wenn das Zeichen ‚wörtlich‘ genommen wird. In geraffter Form wiederholt sich das Nachtigall-Erlebnis, doch Azwei, durch das erste Erlebnis scheinbar gewitzigt, denkt, noch ehe der Vogel wieder verstummen kann: „Hier gibt es keine Nachtigallen [...], es ist eine Amsel.“⁵¹ Die Bildwelten ‚Vogel‘ und ‚Eltern-Kindheit‘ verbinden sich. Die Amsel spricht: „Ich bin deine Mutter.“

Diesmal versucht Azwei, die Relativierung zu verhindern, die Objektivation festzuhalten: er fängt die Amsel und sperrt sie in einen Käfig. Doch die gefangene Amsel spricht nicht mehr, ist ein ganz gewöhnlicher Vogel. Azwei ist zwar „nie im Leben ein so guter Mensch gewesen wie von dem Tag an, wo ich die Amsel besaß; aber ich kann dir wahrscheinlich nicht beschreiben, was ein guter Mensch ist [...].“⁵² Die Übertragung des transzendentalen Erlebnisses in die Welt ethischer Forderungen scheint also geglückt zu sein. Aber Azweis ‚Gutsein‘, die Ergänzung bloßen Da-Seins, bleibt doch den Kategorien der Welt Aeins entzogen, bleibt inkommunikabel, esoterisch, bewährt sich nicht gegenüber der Alltagswirklichkeit. Im Gegenteil: Schon als Azwei in der ersten Geschichte vor der etwas komischen Alternative stand, ob er zur Nachtigall auf die Dächer steigen oder ihr in den Straßen folgen solle, konnte dies auf die Schwierigkeiten aufmerksam machen, die aus dem ‚Wörtlichnehmen‘ des Bildes folgen. Das konkrete Alltagshandeln jedoch, zu dem der Amselfang führt, ist vollends abseitig, grotesk, enthüllt sich im Wortsinne als Katachrese: „[...] ich habe ihr Amselfutter beschaffen müssen und Würmer. Sieh wohl, das ist schon eine kleine Schwierigkeit, daß sie Würmer fraß,

⁵⁰ S. 529.

⁵¹ S. 534.

⁵² S. 535.

und ich sollte sie wie meine Mutter halten.“⁵³ Der Versuch, das „Geschenk“ zum ‚Besitz‘ zu machen, läßt den Vogel zum Fetisch werden.

Einer solchen Fetischisierung der Sprache entgeht Azwei dadurch, daß er ganz bewußt immer wieder auf die Inkongruenz von Zeichen⁵⁴ und Bezeichnetem hinweist. Doch damit begibt er sich auch der Möglichkeit, das Erlebte in der Objektivierung zu besitzen. Es entzieht sich jedem Zugriff der Sprache, und Azwei ist am Ende seiner Erzählung so ratlos wie am Anfang: „[. . .] es ist, wie wenn du flüstern hörst oder bloß rauschen, ohne das unterscheiden zu können!“⁵⁵ Die Frage also, ob das Erlebnis leiser, aber artikulierter Rede vergleichbar sei oder bloßem Naturgeräusch ohne geistige Ordnung, bleibt unbeantwortet; ja, die Frage selbst kann nur in der Form des „es ist, wie wenn“ gestellt werden. Gerade diese Formulierung weist noch einmal schlaglichtartig auf den Grund für das Scheitern der sprachlichen Objektivierung hin. Ginge es wirklich nur um die Frage ‚Flüstern oder Rauschen‘, dann hätte das Verfahren, die Geschichten zu erzählen, „um zu erfahren, ob sie wahr sind“⁵⁶, Erfolg versprochen; die ‚Lautstärke‘ wäre durch das Erzählen so weit angehoben worden, daß eine Unterscheidung möglich gewesen wäre. Tatsächlich ist aber auch eine solche Alternative schon eine falsche Objektivierung, die das Erlebte dem Kriterium der Aussprechbarkeit, also der Sprache unterwirft und blind dafür ist, daß es sich um ein „Signal“ nichtsprachlicher Art handeln könnte, das deswegen doch nicht ein bloßes „Rauschen“ zu sein braucht. Der letzte Satz der Erzählung bringt also kein fixierbares Ergebnis, sondern den Widerruf der Fragestellung, die Erkenntnis, daß es nur „so ist, wie wenn [. . .]“.

4.

Wilhelm Bausinger und Renate von Heydebrand⁵⁷ haben gezeigt, daß Musil einen beträchtlichen Teil der Mystiker-Zitate im *Mann ohne Eigenschaften* Martin Bubers Textsammlung *Ekstatische Konfessionen* verdankt. Im Vorwort zu diesem Grundbuch der Mystik-Rezeption in expressionisti-

⁵³ Ebd. – Benno von Wiese kommt zu einer gänzlich anderen Deutung: „Das Berberbergen der zurückgekehrten Kindheitsamsel in der eigenen Wohnung ist wohl von Musil als endgültige Anerkennung der metaphysisch-religiösen Wirklichkeit durch Azwei gemeint [. . .]“ (*Die deutsche Novelle*, Bd. 2, S. 316) Die Situation nach dem Amselfang wird als „dauernde Aufmerksamkeit auf das ihm [Azwei] gesandte metaphysische Signal“ bezeichnet.

⁵⁴ Es bedarf vielleicht des Hinweises, daß der Begriff des „Zeichens“ hier – entsprechend der anderen Problemstellung – in anderem Sinne verwendet wird als in Benno von Wieses Interpretation: als von Azwei zum Zweck der Artikulation gesetztes Zeichen, als Bildprojektion oder sprachliches Zeichen, ohne den Charakter des „metaphysisch Zeichenhaften“ (*Die deutsche Novelle*, Bd. 2, S. 316).

⁵⁵ *Prosa*, S. 535.

⁵⁶ S. 526.

⁵⁷ W. Bausinger, *Studien*, S. 450 ff.; R. v. Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs*, S. 220 ff.

scher Zeit steht ein Satz, der exakt die beiden an Musils Erzählung beobachteten Richtungen der Zeichen-Setzung beschreibt: „Das Bewußtsein stellt die Ekstase hinaus in der Projektion; der Wille stellt sie zum andernmal hinaus in dem Versuch, das Unsagbare zu sagen.“⁵⁸

Wenn wir die Erlebnisse des Azwei als Ekstasen bezeichnen – und Ekstase heißt dann: außerhalb der Welt Aeins sein –, so treffen auch die weiteren Ausführungen Bubers auf Azweis Objektivationsversuche zu: „Sobald sie [die Ekstatiker] sprachen, sobald sie – wie es der Rede Vorspiel zu sein pflegt – zu sich sprachen, waren sie schon an der Kette, in den Grenzen [. . .] Sobald sie sagen, sagen sie schon das Andere.“⁵⁹ Auch Azwei sagt das „Andere“ – aber er nimmt es auch wieder zurück. Die Sprache, der Träger der Objektivation, an dessen Integrität doch das Erscheinen notwendig gebunden ist, wird vernichtet um der Integrität dessen willen, was erscheinen soll – die Amsel, das materielle Zeichen, an welches das transzendente Erlebnis fixiert werden soll, „spricht“ nicht mehr, muß gar mit Würmern gefüttert werden, ist so offensichtlich das „Andere“, daß sich das Bild selbst vernichtet.

Trotzdem wäre es falsch, sich mit der Feststellung zu begnügen, der Objektivationsversuch sei mißglückt. Buber setzt dem Sagen des „Anderen“ ein „allerstillstes Sprechen“ entgegen, „das nur Dasein mitteilen, nicht beschreiben will [. . .] Es übt keine Untreue, denn es sagt nur aus, daß etwas ist.“⁶⁰ Bubers Beschreibung dieses Sprechens – „Es ist so hoch und still, als sei es gar nicht in der Sprache, sondern wie ein Heben der Lider im Schweigen“⁶¹ – läßt sich zwar kaum auf das Sprechen Azweis anwenden; es ist bezeichnend, daß Buber es nur in der Negation und im Vergleich zu paraphrasieren vermag und deshalb notwendig vage bleibt. Doch läßt sich sagen, daß auch Azwei auf seine Weise davon Zeugnis ablegt, „daß etwas ist“. Wie er in seinen Erlebnissen nur sein Da-Sein erfährt, nicht irgendeinen materialen Inhalt dieses Da-Seins, so objektiviert er auch kein „wie“ der Welt seiner Erlebnisse in die Welt Aeins, sondern ein „daß“.

Ein kurzer Exkurs kann das Gemeinte verdeutlichen. Es gibt – vornehmlich – in der Lyrik des 20. Jahrhunderts die Erscheinung des qualitativ verändernden Adjektivs. Wenn zum Beispiel Georg Trakl von „purpurnem Nachtwind“, „roter Pein“, „kranken Fenstern“ spricht, dann schränkt das Epitheton nicht mehr, wie es herkömmlich-gemeinsprachlicher Grammatik entspräche, als *differentia specifica* den Bedeutungsumkreis des zugehörigen Substantivs ein (nicht irgendein Nachtwind, sondern ein kalter, lauer, warmer, linder, lebhafter, stürmischer), sondern durch eine solche empirisch unsinnige Fügung werden Substantiv und Adjektiv qualitativ verändert. Es gibt keinen purpurnen Nachtwind – diese Tatsache will bei solchen Formu-

⁵⁸ *Ekstatische Konfessionen*, hrsg. von Martin Buber, Jena 1909, S. XX.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ S. XXI.

lierungen immer mitbedacht werden. Und weiter: wenn Nachtwind nicht purpurn sein kann, hier aber von purpurnem Nachtwind gesprochen wird, dann ist offensichtlich etwas anderes gemeint. Erst im Mitdenken dieser in der Formulierung enthaltenen Negation empirisch-gemeinsprachlicher Wirklichkeit erhält eine solche Stelle ihre ‚Differenzqualität‘⁶², die dem Gedicht einen Ort zuweist, an dem die Kategorien der empirischen Welt nicht mehr gelten, sondern neue Kategorien, die vom Gedicht selbst gesetzt werden. Mittels solcher Fügungen wird also die gemeinsprachliche Wortbedeutung für irrelevant erklärt, und zugleich wird eine zweite Bedeutungsebene konstituiert, auf der die Worte eine neue Relevanz gewinnen.

Ganz ähnlich aber sind auch die Erlebnisse Azweis strukturiert, mit dem einen Unterschied, daß die Negation des Gemeinsprachlich-Wirklichen nicht implicite, sondern explicite erfolgt. Die „Redensarten“ werden als „scheinheilig“ oder „übertrieben“ entlarvt, aber dann werden sie umgedeutet und zu Metaphern gemacht, werden sie also auf einer neuen Bedeutungsebene wieder relevant. Bei den Erlebnissen „Nachtigall“ und „er trifft“ ist sogar eine Doppelung dieses Vorgangs zu beobachten. Zunächst vollzieht Azwei eine Bildprojektion und verwandelt ein Ereignis der Außenwelt in das Zeichen eines Inneren, er ‚deformiert‘ also die Wirklichkeit. Doch diese Zeichen-Setzungen gehören noch in den Umkreis des – trivialromantischen und religiösen – „Redensartlichen“. Erst in der Entlarvung der Nachtigall als Amsel, im Nichttreffen des Fliegerpfeils wird eine ‚Differenzqualität‘ der Erlebnisse konstituiert, wird die Bedeutung in den transzendentalen Bereich zurückgeholt.

Trotzdem wäre es nur in einem ungenauen, metaphorischen Sinne richtig, wollte man Azweis Erlebnisse als ‚poetisch‘ bezeichnen. Erst im Erzählen wird die ‚Differenzqualität‘ zur poetischen Qualität. Dem Modus der Zeichen-Setzung im Erleben entspricht nun der Modus der Zeichen-Setzung im Erzählen: Azwei nennt das sprachliche Zeichen und nimmt es wieder zurück. Gerade durch die Nennung auch der Inkongruenz von Zeichen und Bezeichnetem wird das Bezeichnete lokalisiert, wird die Ekstase als Ekstase dargestellt, gewinnt das Erlebte und Gemeinte seine ‚Differenzqualität‘ zu allem in der Welt Aeins Denk- und Formulierbaren, wird fortwährend auf eine zweite Bedeutungsebene verwiesen. Diese Hintergrundsschicht des Gemeinten gewinnt ihre Präsenz nicht durch ein gültiges Erscheinen im Zeichen, im verselbständigten Gebilde, sondern in einem Prozeß von Zeichensetzung und Zurücknahme, im Sagen des „Anderen“ und im Sagen, daß es ein „Anderes“ sei.

Dieser Prozeß aber ist ein Handeln Azweis, ein konkretes Alltagshandeln auf dem „Balkon mit dem roten Lampenschirm“. Das „Nichtratioide“, so ist eingangs zitiert worden, ist „das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschafts-

⁶² Zu diesem Begriff wie zu dem der ‚Deformierung‘ vgl. V. Erlich, *Russian Formalism. History – Doctrine*, The Hague ²1965, bes. S. 200 ff. 234. 283.

gebiet seiner Vernunft“. Und Musil sagt weiter, „daß die Struktur der Welt [. . .] dem Dichter seine Aufgabe zuweist, daß er eine Sendung hat!“⁶³ Wenn Azwei seine Geschichten zu erzählen versucht, dann bekennt er sich zum „Heimatgebiet“ des Dichters. Sein Erzählen, sein Versuch, zwischen „Ratioïdem“ und „Nichtratioïdem“ zu vermitteln, ohne die Eigenart des „Nichtratioïden“ durch unerlaubte Verdinglichungen zu verfälschen, ist zugleich eine Verwirklichung seiner „Sendung“, seines „Schöpfungsbefehls“: aus der Erfahrung des Da-Seins erwächst als ethische Konsequenz das Dichten.

Damit wendet sich die Untersuchung zur Anfangsfrage zurück. Die Form der Erzählung ist, von außen her, aus der Demonstrations-Absicht des Essay-Ich erklärt worden. Von innen heraus bekommt sie nun ebenfalls Funktion. Denn wenn das Zeichen immer wieder vernichtet, wenn die Objektivation zum Moment eines Prozesses gemacht werden muß, dann kann nur dieser Prozeß im objektivierten Gebilde festgehalten werden. Die Form dieser Erzählung ist selbst ein Versuch, das Problem der Objektivierbarkeit der Ekstase zu lösen. Jeder Versuch, das Erlebte zur Sprache zu bringen, muß scheitern. Die einzig mögliche Form der Objektivation ist – die Darstellung dieses Scheiterns. Der Rahmenerzähler gibt den Geschichten – oder der dritten Geschichte – in einem sehr wörtlichen Sinne einen Rahmen: Das Erzählen Azweis ist als eine Form des „allerstillsten Sprechens“ so flüchtig, daß es ohne Rahmen nicht fixiert werden könnte. Erst der Rahmen schafft eine Distanz, die es ermöglicht, dieses Sprechen in der Welt der Dinge zu verankern, ohne daß das Sprechen selbst die Ekstase zu verdinglichen braucht.

„[. . .] das ist die dritte Geschichte, wie sie enden wird, weiß ich nicht.“ Dieser Satz hat darauf hingewiesen, daß das Erzählen Teil der dritten Geschichte ist. Doch der Satz steht auch am Ende dieses Erzählens. Noch immer ist die dritte Geschichte nicht zu Ende, sie reicht auch über das Erzählen hinaus. Die Vermittlung zwischen Aeins und Azwei kann nicht zu irgendeiner Art des ‚Besitzes‘ führen, am Ende von Azweis ‚Dichten‘ steht kein abgeschlossenes ‚Werk‘; denn die Vermittlung ist nur zu verwirklichen im ständigen Vollzug. Der Prozeß mündet nicht in ein Ergebnis, sondern er ist selbst die Brücke, die zusammenbricht, wenn sie nicht mehr unter der Spannung des Vermittlungswillens steht. Die Erzählung wird damit zu einer Art von innerem Fragment. Sie teilt die Genese eines Prozesses mit, zeigt die ersten Phasen. Dann bricht sie ab, der Prozeß aber läuft weiter. In immer neuen Formulierungsversuchen wird Azwei das „Nichtratioïde“ umkreisen, in einem Handeln, das in seiner Unbeendbarkeit zum Abbild der Unendlichkeit des „Nichtratioïden“ zu werden vermag. „Nachlaß zu Lebzeiten“ ist die *Amsel* also in tieferem Sinn als die anderen Stücke der Sammlung. Sie könnte eigentlich nur als „Nachlaß“ veröffentlicht werden, denn nur der Tod kann den Prozeß abbrechen. Sie ist „Nachlaß zu Lebzeiten“, weil die Form der Rahmenerzählung die Möglichkeit einer vorläufigen, ausschnittshaften „Zwischen-

⁶³ *Tagebücher*, S. 784.

veröffentlichung“⁶⁴ schafft.

1925 schreibt Musil zur Frage des „gewöhnlichen“ und des „anderen“ Zustandes: es unterscheide „die Kunst von der Mystik, daß sie den Anschluß an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert, sie erscheint dann als ein unselbständiger Zustand, als eine Brücke, die vom festen Boden sich so weg-wölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager.“⁶⁵ Dieser Brückenbau ins „Imaginäre“, der sich doch immer der Sprache des „ratioïden“ Gebietes als Material bedienen muß, deshalb scheinbar ins Leere baut und nur durch die Richtung des Bauens auf das „Widerlager“ verweist, diese Kunst als Sich-„Wegwölben“ vom „festen Boden“, als „unselbständiger Zustand“, der zwischen den Bereichen Aeins und Azwei vermitteln soll, ist in der *Amsel* gestaltet. Albrecht Schöne hat gezeigt, weshalb der *Mann ohne Eigenschaften* Fragment bleiben mußte: „Die unabgeschlossene, offene Form des großen Romanfragments erscheint hier als die wahrhaft angemessene und vollkommene.“⁶⁶ Musil selbst notiert einmal, der erste Band schließe „ungefähr auf dem Höhepunkt einer Wölbung; sie hat auf der anderen Seite keine Stütze.“⁶⁷ Diese Stütze wird der Roman nie finden, weil sie das „Widerlager“ im „Imaginären“ ist, zu der Musils Kunst sich vom „festen Boden“ „wegwölbt“, ohne es je erreichen zu können. Die Erzählung *Die Amsel* demonstriert das Gesetz dieser Kunst: das Gesetz der infinitesimalen Vermittlung.

⁶⁴ *Prosa*, S. 448. – Wenigstens in kurzer Andeutung sei das Formprinzip benannt, das Musil auch die „Zwischenveröffentlichung“ der der gleichen Werkphase zugehörigen Erzähl-Reihe *Drei Frauen* gestattet. Hier werden – in einer gewissen Parallelität zum „Nachtigall“-Erlebnis – überkommene literarische Strukturen eingesetzt, in *Grigia* die Topos-Welt von Märchen und Mythos mit deutlichen Anklängen an romantische Vorbilder, in der *Portugiesin* die Welt der Ritter-Legende, in *Tonka* die der zeitgenössischen Wiener Novellistik. Diese Strukturen geben eine Art von äußerem ‚Rahmen‘, der die literarische Gestaltung überhaupt erst ermöglicht. Zugleich aber werden diese Strukturen aufgebrochen, umgedeutet, ‚deformiert‘, so daß die einzelnen scheinbar ‚geschlossenen‘ ‚Novellen‘ zu vorläufigen Verfestigungsformen einer eigentlich nicht fixierbaren, durch sie hindurch und über sie hinaus gehenden Intention werden.

⁶⁵ *Tagebücher*, S. 683.

⁶⁶ „Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil“, in: *Interpretationen*, Bd. 3: Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil, hrsg. von J. Schillemeit (Fischer-Bücherei), Frankfurt a. M. o. J., S. 290–318, hier: S. 302.

⁶⁷ *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 1598.