Inhalt

III. Zur Deutung

Text: Drei Frauen 7 Grigia 8 Die Portugiesin 30 Tonka 51

Kommentar 95

- I. Zur Entstehung 96
- II. Einzelhinweise 104
- 1. Grigia 104
- 2. Die Portugiesin 114
- 3. Tonka 121

III. Zur Deutung 129

- 1. Voraussetzungen 129
 (Ekstase und Erfahrung) 129
 (Positivismus und Mystik) 131
 (Das Identitätsproblem) 132
 (Dar Vermittlungsversunge, Diebe
 - (Der Vermittlungsversuch: Dichtung als Methode) 133
- 2. Zu Erzählstil und Bildersprache 136 (Eingreifendes Erzählen) 136 (Bildparataxe) 139
- 3. Grigia 141
- 4. Die Portugiesin 146
- 5. Tonka 150
- 6. Drei Frauen: Ein Zyklus? 155

Materialien 159

- Aus: Robert Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik 160
 Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (Béla Balázs: Der sichtbare Mensch) 160
- 2. Robert Musil: Skizze der Erkenntnis des Dichters 167

Anmerkungen 172 Literaturverzeichnis 174

1. Voraussetzungen

(Ekstase und Erfahrung)

Das zentrale Problem von Robert Musils Schaffen, vom Törleß bis zum Mann ohne Eigenschaften, ist das Problem des »Anderen Zustandes« (»aZ«). Der Begriff ist von manchen Musil-›Forschern« so herabgewirtschaftet worden, daß man gut daran täte, für einige Jahre auf ihn zu verzichten. Aber für eine Einführung ist er unentbehrlich. Wie läßt sich das »aZ«-Problem formulieren? Da Musil sich ein Leben lang mit dieser Frage herumgeschlagen hat, wird man sie kaum mit zwei Sätzen beantworten können, ohne das Problem völlig zu deformieren. Es sei deshalb erlaubt, den Begriff nicht aus Musils Werk selbst zu entwickeln, sondern sozusagen vom genus proximum her, und dann die spezifisch Musilsche Prägung im konkreten Zusammenhang des Novellenzyklus Drei Frauen zu erläutern.

Ernst Topitsch hat in seinen weltanschauungskritischen Studien unter anderem einen Weltanschauungs-Typus herausgearbeitet, der durch »ekstatisch-kathartische Seelenvorstellungen« gekennzeichnet sei. Diese Vorstellungen entstammen nach Topitsch der »aus bestimmten Ausnahmezuständen (Traum, Trance, Rausch) hervorgegangenen Überzeugung, daß unsere Seele vom Leib wesensverschieden und loslösbar sei ... Aus schamanistischen und verwandten Formen der Magierekstatik und der Reinigungsmysterien ist dieses Gedankengut bei Indern und Griechen in die Philosophie eingedrungen. Dabei ... blieb ... die Überzeugung, daß unser wahres, geistiges Selbst dem Druck der Realität - Leid, Tod, Bedürftigkeit, Schuld - entzogen sei oder doch auf dem Heilsweg philosophischer Spekulation entzogen werden könne . . . Die shöhere und wahre Wirklichkeits ist im Sinne einer Metaphysik des Alpha privativum« zunächst durch das Freisein von allem definiert, was in der empirischen Welt als wertwidrig und bedrückend empfunden wird . . . Nach ekstatisch-kathartischer Vorstellung ist die Seele oder das »wahre Selbst« des Menschen vor allem durch die Vollkommenheitsprädikate der Freiheit vom Realitätsdruck ... definiert ... Der Mensch ist nach dieser Auffassung aus zwei völlig heterogenen Teilen zusammengesetzt, die nicht aufeinander zurückzuführen sind und deren Verbindung nicht von Dauer ist.«15

Die Nähe zur aZ-Problematik ist deutlich. Deutlich aber ist auch, worin Musils Konzeption sich von der von Topitsch beschriebenen Konstante der Metaphysikgeschichte unterscheidet: Musil zielt darauf, die Trennung, die Alternative zu überwinden. Denn scheinbar gibt es angesichts der ekstatischkathartischen Seelenvorstellungen nur zwei Möglichkeiten. Entweder man setzt auf die Seeles, wird Asket, Mystiker, Ekstatiker, und wertet die empirische Wirklichkeit als schnöde und bloß abgeleitet so weit ab, daß sie irrelevant wird. Oder man sucht sich in und gegenüber dieser Wirklichkeit, der Materies zu bewähren und wertet umgekehrt die Erfahrungen der Ekstatiker, die Erfahrungen des Anderen Zustandes als schamanistisches Spintisieren, als Selbstbetrug oder gar als Scharlatanerie ab.

Musil akzeptiert diese Alternative nicht. Programmatische, immer wieder zitierte Formulierungen aus dem Mann ohne Eigenschaften sind die Forderung nach »tagheller Mystik«, nach »Genauigkeit und Seele«, die Frage, ob man den »heiligen Weg« der Mystiker »wohl auch mit einem Kraftwagen . . . fahren könnte«.16 Weniger bildhaft gesprochen: Die ›Erfahrungen« der Ekstatiker sind für Musil keine Illusionen, sie sind >Erfahrungen durchaus im modernen Sinne von >Empirie, wenn sie auch natürlich nicht beliebig reproduzierbar und damit in einem strikt erfahrungswissenschaftlichen Sinn >intersubjektiv« sind. Trotzdem steht prinzipiell jedem Menschen dieser Bereich der ›Erfahrung‹ wenigstens gelegentlich, punktuell, offen, etwa - wie es ja auch Topitsch formuliert, - in »Traum, Trance, Rausch«. Ekstatische ›Erfahrungen« besitzen ein Moment von Tatsächlichkeit, das es nicht erlaubt, sie einfach als irrelevant abzutun.

Wenn aber der Andere Zustand eine – wiewohl besondere – Art von Erfahrungstatsache ist, dann ist es notwendig, ihn wie eine Erfahrungstatsache zu behandeln und Methoden zu entwickeln, die das ermöglichen.

(Positivismus und Mystik)

Das scheinbar eigenwillige Insistieren Musils auf einer Art von Synthese von Rationalität und Mystik hat durchaus Anstöße im Denken seiner Zeit, und zwar im eigentlich mystikfernsten Bereich dieses Denkens: in Positivismus und Pragmatismus. Die positivistische Mythenkritik stieß beim Abbau der alten Vorstellungen immer mehr Götter von ihren Thronen, entlarvte immer mehr >Gesichertes< als Fiktion, bis schließlich die ganze Welt zum Theater wurde. Der Begriff der Wahrheite wurde immer fragwürdiger. Nur die Empfindungen, so lehrte Ernst Mach, der populärste Vertreter des deutschen »Positivismus« (Musil hat über ihn promoviert), seien wirklich; die Dinge seien Empfindungen, zu Empfindungskomplexen zusammengefaßt aus Gründen der »Denkökonomie«.17 Hans Vaihinger entwickelte eine Philosophie des Als Ob und entlarvte in ähnlicher Weise alle Begriffe als »summatorische Fiktionen«. Deshalb sei der »Wunsch, die Welt zu begreifen, ... nicht bloß ein unerfüllbarer, er ist auch ein törichter Wunsch«, denn, so nimmt er den Gedanken der »Denkökonomie« auf, der »erste Zweck des logischen Denkens ist ein praktischer, die logische Funktion dient der Selbsterhaltung«.18

Wenn solchermaßen unser ganzes Denken sich als verfeinertes Produkt der Evolution zum Zwecke der Arterhaltung erweist, dann wird der Begriff der Wahrheite heimatlos. Hält man trotzdem an ihm fest, dann muß man ihn auf jeden Fall an einer Stelle außerhalb des Zusammenhangs erfolgskontrollierter Rationalität ansiedeln: im Bereich sprachloser Mystik. Es ist dies ein Weg, der sich auch biographisch nachweisen läßt: Fritz Mauthner etwa hat in seinen Beiträgen zu einer Kritik der Sprache von 1901 Sprach- und Metaphysikkritik vom Standpunkt eines radikalen Skeptizismus geübt und konnte 1910/11 in seinem Wörterbuch der Philosophie mühelos von hier aus die Brücke zur Mystik schlagen. Mauthner ist kein Einzelfall, Schon vorher war mancher > Naturalists einen vergleichbaren Weg gegangen. So kam z. B. Wilhelm Bölsche von seinen dezidiert antimetaphysischen Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie (1887) zum Essay Über den Wert der Mystik in unserer Zeit (1905 in einem Vorwort zum Cherubinischen Wandersmann). Julius und Heinrich Hart sind nicht

nur die großen Wortführer des Frühnaturalismus (Kritische Waffengänge 1882), sondern sie künden auch Vom höchsten Wissen, vom Leben im Licht (1900), und in ähnlicher Weise hat Bruno Wille vom Materialismus zu einem neuen Enthusiasmus gefunden. Selbst der angebliche Positivist Mach schildert als Initialerlebnis seiner Philosophie eine Situation, die als Erlebnis mystischer All-Einheit gedeutet werden kann: »An einem heitern Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt samt meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend. Obgleich die eigentliche Reflexion sich erst später hinzugesellte, so ist doch dieser Moment für meine ganze Anschauung bestimmend geworden. «19 Kurz: Die Komplementarität von (positivistischer) Rationalität und Mystik ist ein wesentlicher Bestandteil der geistigen Atmosphäre, der Musil entstammt. (Daß als Exponent dieser Komplementarität heute meist nur noch der der gleichen Atmosphäre entstammende Ludwig Wittgenstein zitiert wird, hat historische Gründe, denen hier nicht nachgegangen werden kann.)

(Das Identitätsproblem)

Ein zweites Problem, dessen Vorklärung für eine Deutung des Novellenzyklus unabdingbar ist, ist das der Identität. Dieser Begriff ist in den letzten Jahren wieder stark in Mode gekommen, aber seine Applikation auf Musils Werk entspringt nicht nur dem Wunsch nach Aktualisierung. Im Umkreis Musils geht der Anstoß für die Diskussion des Problems nicht nur, wie heute, von Psychologie und Sozialpsychologie aus, sondern ebenfalls von der naturwissenschaftlich motivierten Philosophie. Wenn unser Denken nur Fiktionen zum Zwecke der Selbst- und Arterhaltung produziert, dann stellt sich die Frage, wer das eigentlich ist, der denkt: was eigentlich das Ich ist. Für Ernst Mach ist auch das Ich nur »eine ideelle, denkökonomische, keine reelle Einheit . . . Das Ich ist unrettbar.»²⁰

Auch von hier aus führt ein Weg zu Mystik und Ekstase. Hatte nicht etwa Schopenhauer das Leiden im principium individuationis des Willens begründet? Wenn nun gar ein ›Naturwissenschaftler‹ das Ich zur Fiktion erklärte, dann fielen ›Wahrheit‹ und ›Erlösung‹ zusammen. Während Hermann

Bahr nicht ohne Schaudern kommentiert: »Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie auch uns zu vernichten«²¹, liegt für Mauthner hier die Möglichkeit zu mystischer Unio: »... das Ichgefühl ist eine Täuschung ... Wenn ich nicht Ich bin, trotzdem aber bin, dann darf ich wohl auch von allen anderen Wesen glauben: sie sind nur scheinbar Individuen ... ich bin eins mit ihnen ... Und ich kann es erleben, für kurze Stunden, daß ich nichts mehr weiß vom principium individuationis ... ›Daß ich Gott geworden bin‹, Warum nicht?«²² Und auch Hofmannsthal erweist sich als gelehriger Schüler Machs, wenn er seinen Lord Chandos schreiben läßt, es gebe nun »unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte«.³³

»Genauigkeit« und »Seele«, naturwissenschaftlich orientierte positivistische Philosophie und Mystik bedingen einander also gerade durch den Ausschließlichkeitsanspruch, den die beiden Instanzen stellen. Insistiert man auf »Genauigkeit« im positivistischen Sinne, so beginnen die Bedürfnisse nach Wahrheit zu vagieren und ein unkontrollierbares Eigenleben neben der Welt erfolgskontrollierten Handelns zu führen; gibt man sich jedoch dem Bereich der »Seele« vorbehaltlos anheim, so verfällt man unabdingbar der Rache der Wirklichkeit.

(Der Vermittlungsversuch: Dichtung als Methode)

Musil hat zeitlebens um das Problem der Vermittlung gerungen: der Vermittlung zwischen flüchtiger Exorbitanz des »aZ« und der Kompaktheit und Unentrinnbarkeit des »normalen« Zustandes. Es versteht sich, daß das Problem in den verschiedenen Perioden seines Schaffens auch verschiedene Gesichter erhält. Andererseits ist der Motiv- und Konstellationsfundus, zumal wenn man Tagebücher und Vorarbeiten heranzieht, erstaunlich konstant, die verschiedenen Gesichter entstehen nur durch unterschiedliche Akzent- und Dominantensetzung. Schon im Erstling, den Verwirrungen des Zöglings Törleß, erscheint so das durchaus romantisch aufzufassende Motiv des »Heimwehs« als Sehnsucht nach einer halbvergessenen Welt der Einheit, das dann später in den Fragenkreis der »Erinnerung« – vom erzählerischen Problem der »Erinnerung an das

ekstatische Erlebnis mit der Majorsgattine hinüberspielt. Es erscheint bereits im Törleß das Problem der Rationalitätsgrenzen, geknüpft an die Frage der imaginären Zahlen, das einen Kristallisationspunkt beim späteren Begriffspaar »ratioïd/ nichtratioid« finden wird. Und es erscheint, eines der wichtigsten Themen Musils überhaupt, die Frage nach dem Zusammenhang von pervertierter Ekstase - Sadismus im Törleß, der Prostituiertenmörder Moosbrugger, die Hysterikerin Clarisse, der »letzte Rest der Mystik« in der Pornographie²⁴, die Para-Kirche der Parallelaktion, das Einmünden in »Sexualität und Krieg« im Mann ohne Eigenschaften - und Perversion als Weg zur Ekstase: Homosexualität im Törleß, ans Nymphomane grenzender Treubruch in der Vollendung der Liebe, die sodomitischen Anwandlungen in der Versuchung der stillen Veronika, die Inzestthematik im Mann ohne Eigenschaften (um nur die handfestesten Beispiele anzuführen).

Dies freilich können hier nur Andeutungen sein, die verdeutlichen sollen: Es ist schwer, wenn nicht der Sache nach sogar unmöglich, aus Musils Werk irgendeine konservierbare Botschafts zu extrahieren. »Glaube darf nicht eine Stunde alt sein«, so heißt es einmal im Mann ohne Eigenschaften, sonst werde er etwas »Eingemachtes«,25 Gerade die satirisch-kritischen Züge in Musils Werk, vor allem in den beiden Dramen und im ersten Buch des großen Romans, beziehen sich auf solchen seingemachten« Glauben jeder Provenienz, der seinen Grund in den Sehnsüchten der Menschen nach dem ›Anderen« hat, aber diese Sehnsüchte mit Surrogaten abspeist, so daß das intellektuelle Leben zu einem Pandämonium der Ideologien wird. Und doch ist sein Zentralproblem das der Stabilisierbarkeit, ia Kontrollierbarkeit des Anderen Zustandes. Es hat jedoch den Anschein, daß dies ein Scheinwiderspruch ist, der sich nur dann ergibt, wenn man Musils Dichtung verwechselt mit einer wissenschaftlich-systematischen Verlautbarung. Die Klage: »Es ist ewig schade, daß keine exakten Forscher Gesichte haben!«26 muß man ernst nehmen. Zwar sucht Musil nach einer Vermittlung, aber diese Vermittlung kann nicht in einem wissenschaftlichen Sinne resultativ sein. Die Stätte der Problemformulierung und der Problemlösungsversuche ist nicht die Wissenschaft, sondern die Dichtung.

Für Musil ist Dichtung nicht eine Ausdrucksform, sondern

eine Methode. Das ist nicht metaphorisch gemeint, sondern wörtlich. Die wissenschaftliche Methodik, die sich als exakte anbot: die Methodik des Positivismus, konnte das Andere« nicht integrieren, sondern ließ es als irrelevantes Restproblem außer Betracht und lieferte es damit der Beliebigkeit und Schwärmerei, den Spengler, Klages und Feuermaul aus. Musil mußte sich für sein Vorhaben eine Methodik sozusagen erst ersinnen, und er fand den geeigneten Algorithmus im Bereich der Poesie, im Gedankenexperiment des erzählerischen Reflektierens. In gewisser Weise kann man die Eigenschaftslosigkeit der Ulrich-Figur im Roman als die letzte Inkarnation dessen auffassen, was für Musil die Methodik des Dichterischen selbst bereitstellt: Einen Möglichkeitsraum, der die weite Spannung des Experiments bietet, ohne daß dabei etwas »Eingemachtes«, eine Ideologie entsteht. Und vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb der Roman nicht abgeschlossen wurde, nicht abgeschlossen werden konnte. Mit dem eigenschaftslosen« Ulrich ist ein personifiziertes Reflexionsmedium gefunden, das ein Durchhalten jener Dauerreflexion ermöglicht, deren Abschluß ohnedies immer nur vorläufig oder scheinbar wäre.

Hierin liegt für Musil auch die ethische Dimension von Dichtung. Sie habe nicht die »Aufgabe, das zu schildern, was ist, sondern das, was sein soll«. Und hier folgt nun die Einschränkung, die solches Dichten von einer bloßen poetisierten Sollens-Ethik abhebt: »oder das, was sein könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll.«27 Musil betreibt also Poesie dezidiert als ein problemlösendes Unternehmen, das sich wohl in Gegenstand und Methodik von Wissenschaft unterscheidet, nicht aber im Anspruch auf Erkenntnis und sogar eine gewisse Art von Anwendbarkeit solcher Erkenntnis, »Selbst ein Hund, der einen Stock im Maul nicht zwischen zwei Hindernissen durchbringt, dreht den Schädel so lange, bis er die richtige Stellung hat. Es scheint, daß dieses planlose Verändern und später planvolle Versuchen eine der Eigenschaften ist, denen die Menschheit ihren Aufstieg verdankt. Bloß auf dem Gebiet des Rechts und der Sitte ist es verpönt.« (TB I, 644) In der Dichtung sieht Musil das Experimentierfeld für ein solches trial-and-error-Verfahren in der Ethik. Dichtung mache »Teilvorschläge«, sei gekennzeichnet durch eine »empiristische Religiosität. Eine fallweise.« Die definitive Lösung jedoch liege »am Ende unendlicher Prozesse«. »Ich habe Dichtung einmal eine Lebenslehre in Beispielen genannt. Exempla docent. Das ist zuviel. Sie gibt die Fragmente einer Lebenslehre.«²⁸

2. Zu Erzählstil und Bildersprache

(Eingreifendes Erzählen)

Immer wieder ist Musil mit Proust oder Joyce verglichen worden. Dabei wirkt sein Erzählstil heute auf den ersten Blick konventionell, und man muß etwas genauer hinsehen und diesen Erzählstil mit der eben skizzierten Intention in Verbindung setzen, um sein Eigentümliches zu erfahren, die Konstituentien des Erzählens nämlich als einer Methode. Erste Probleme tauchen auf, wenn man Erzählhaltungen bestimmen will. Die Anwendung der herkömmlichen Begriffe führt schnell zu dem Schluß, daß hier auktoriales und personales« Medium auf eine merkwürdige, manchmal kaum zu unterscheidende Weise ineinander verwoben sind. Musil hat mit diesem Problem bei den frühen Novellen Vereinigungen selbst noch gerungen, weil er offensichtlich nur ungern von der >realistischen Eindeutigkeit der Perspektive abwich, andererseits aber durch seine Erzählintention dazu genötigt wurde, diese Eindeutigkeit aufzugeben. Ein Großteil der Gestaltungsnot bei den Vereinigungen hängt damit zusammen. »Wo ist der point de vue?« (TB I, 221) notiert er sich zweimal. »Aber warum sprechen diese Menschen? Es ist nirgends gesagt. Führen sie immer Tagebuch? Ich wünsche das nicht annehmen zu lassen. « (ebd.) In einem Brief (-konzept) an Franz Blei, der Musil offenbar ebenfalls Kategorien realistischer« Erzähltechnik zugemutet hatte, bekennt er sich schließlich zu seiner Arbeitsweise: »Sie schrieben: wer sieht hier zu? Der Autor? Wie ist das möglich? die handelnde Person? . . . Ich antwortete darauf . . . daß die Personen dieses Buches gewissermaßen jenseits Ihrer Frage stehen . . . Der point de vue liegt nicht im Autor und nicht in der fertigen Person, er ist überhaupt kein point de vue, die Erzählungen haben keinen per-

spektivischen Zentralpunkt.« (TB II, 942f.)

In den Vereinigungen hat Musil sich vom »perspektivischen Zentralpunkt« befreit. In Drei Frauen ist er fähig, souverän über ihn zu verfügen und ihn nach Bedarf und Gestaltungsnotwendigkeit einzusetzen. Diese Souveränität entspricht dem Prinzip des Einsetzens von Dichtung als Methode, dem Habitus: ›Und jetzt bestrahle ich das Präparat mit ultraviolettem Licht; was geschieht dann?«

In Grigia gibt es nur drei Stellen mit eindeutig sauktokialem« /1/1 Sprechen: Am Anfang, zu Beginn der Schlußpartie und am Ende, und alle drei Stellen haben verschiedene Funktionen. Der Anfang - »Es gibt im Leben eine Zeit . . . « - verdeutlicht, daß die Erzählung eigentlich ein kasuistisches Argument ist. Es wird eine These vorangestellt, deren Exemplifizierung und Detaillierung dann in der Erzählung vorgenommen wird. In konsequenter Anwendung der Thesen der Skizze der Erkenntnis des Dichters wird die Erhellung des nichtratioiden« Bereiches der Methode der Dichtung zugewiesen, und die >auktoriale Einleitung fungiert als eine Art >Vorwort. Erst spät schaltet das >auktoriale \ Medium sich wieder ein: »Man mag das nun stark empfinden . . . « (S. 24) Diese drei Sätze mehr sind es nicht - in essayhaft-kommentierendem Ton verdeutlichen im Kontrast, wie weit Homo sich inzwischen von der »normalen« Perzeption der Welt, eben von der hier kurz sich meldenden Perspektive von Autor und Leser, vom ratioïden Bereich, entfernt hat. Am Ende schließlich wird Homo sozusagen von der Erzählperspektive verlassen: Nach einer Zwischenphase der Unentschiedenheit in einem Zwischenbereich des »Vielleicht« wird ein letztes Faktum der empirischen Realität genannt, das mit Homo nichts mehr zu tun hat: Rückkehr ins Reich handfester empirisch-ratioïder« Fakten nach einem Durchgang durchs Außergewöhnliche. Es könnte kaum deutlicher gezeigt werden, daß Dichtung die Aufgabe hat, geistige Expeditionen zu ermöglichen, daß sie aber »den Anschluß an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert«. (s. Schluß von Materialien 1)

Die übrigen Partien der Erzählung kann man pauschal als personale charakterisieren. Aber letztlich trägt diese simple Opposition nicht mehr besonders gut. Auktoriale und personale Erzählsituation sind für Musil bereitliegende Elemente seiner Methode, sie werden eingesetzt, wie es das Problem

fordert. Er erzeugt nicht durch eine festgehaltene Basisfiktion einen geschlossenen Spiel-Raum, in dem die Geschehnisse ablaufen, als ob sie real wären, sondern er befindet sich beständig mit dem Leser im Einverständnis darüber, daß der Autor hier etwas macht: Es ist ein eingreifendes Erzählen, vergleichbar der Datenprovokation beim wissenschaftlichen Experiment, bei dem ja auch ständig bewußt gehalten wird, daß nicht die Natur sich quasi offenbart, sondern ein Produkt aus Nature und Eingriff des Experimentators hergestellt wird. Musils Neigung zur - scheinbaren - Kontamination von Perspektive des Erzählers« und Perspektive des Helden« dient dem Bewußthalten, daß hier erzählt wird. Programmatisch wird das bereits am Anfang von Grigia verdeutlicht: »Er empfand seinen Widerstand als eine große Selbstsucht, es war aber vielleicht eher eine Selbstauflösung.« Rein formal wird hier die Perspektive des >Helden« aus der Perspektive des erläuternden ›Erzählers‹ korrigiert, und nur durch das »vielleicht« und die nachgeholte Kommentierung aus der ›Helden -Perspektive (»Homo staunte sehr über diese neue Eigenschaft der Trennbarkeit«) wird deutlich, daß auch die »Selbstauflösung« von Homo erfahren wird. Das ist keine erzähltechnische »Panne«, sondern eine wechselseitige Relativierung der Perspektiven, die den Aufbau der Quasi-Realität eines geschlossenen Illusionsraums verhindern soll.

Kontaminationen dieser Art sind in der *Portugiesin* kaum zu bemerken, die Perspektiven sind meist klar unterscheidbar. Hier dominiert ein anderes, in dieser Form im Werk Musils einmaliges Prinzip, das der historischen Kontrafaktur. Es wird an späterer Stelle zu erläutern sein.

In Tonka scheint die Erzählhaltung durchgängig personale zu sein Aber im Unterschied zum Idealtyp der personalene Erzähltechnik ist das dargestellte Geschehen nicht gegenwärtig, sondern vergangen, und das ist eine Relation, für die sich traditionellerweise eher eine Ich-Erzählung anbietet, orientiert am Vorbild des autobiographischen Berichts. Erlebendes und berichtendes Ich sind bei dieser Basisfiktion durch Jahre getrennt, so daß eine Subjekt-Objekt-Spannung entsteht, die kontinuierliches Erzählen ermöglicht.

Gegenstand dieser Erzählung ist aber nicht Vergangenes, sondern der Prozeß des Erinnerns selbst. Das - aus der positivi-

stischen Erkenntnislehre stammende - Problem der Kontinuität der Ich wird selbst thematisiert, so daß eine Subjekt-Objekt-Spannung nicht einfach vorausgesetzt werden kann. Zudem erscheinen gelegentlich aus der Perspektive Tonkas gesehene Partien, die als Einschübe angesehen werden könnten. Der Schlüssel zur merkwürdigen Erzählhaltung von Tonka findet sich in der Erzählung selbst, von deren Helden es heißt, er habe sich in einem »Zustand« befunden, »der sich nicht anders helfen kann als mit Schreiben« (S. 91): Das erinnernde Erzählen ist eine Form der Ich-Analyse. Basisfiktion der Novelle ist ein Mensch, der am Schreibtisch sitzt und versucht, mittels der Form einer Er-Erzählung Ordnung und Kontinuität in sein Leben oder zumindest einen besonders irritierenden Abschnitt dieses Lebens zu bringen. Das erklärt auch die Partien mit Tonka-Perspektive; so weit sie sich im Nachhinein nicht ohnedies als verarbeitete Mitteilungen Tonkas erweisen, sind sie Versuche, Tonka zu deuten. Schon in der erinnerten

Träume« zu spinnen (S. 92, s. auch zu S. 71.). So konventionell Musils Erzählen also gelegentlich erscheint und so sehr er – nach dem Mißerfolg der Vereinigungen und auch der Schwärmer – allzugroße und unnötige Provokationen der Lesererwartung vermeidet, so weit ist es doch vom traditionellen novellistischen Erzählen entfernt. Es ist mit ihm allenfalls äquivok, unterscheidet sich aber in der Bedeutung darin, daß traditionelle Techniken über ihren Darbietungscharakter hinaus auf einer Meta-Ebene als Erkenntnis-Methoden eingesetzt werden.

Zeit war der >Held ja so weit gegangen, *wachend . . . Tonkas

(Bildparataxe)

Konventionell wirkt auf den ersten Blick auch die Struktur von Musils Bildersprache. Die absolute oder die kühne Metapher scheinen ihm fremd zu sein, er bedient sich vor allem des traditionellen Vergleichs. Beispiele aus *Grigia* mögen genügen: »wie ein Stein«, »wie die Götter«, »wie Einbäume«, »wie für Tiere das Futter«, »wie ... Violinschlüssel«, »wie Selvot und Gronleit«, »wie aus wilden Wurzeln«, »wie durch einen Lahmen«, oder: »als hätte man einen Sack mit Talern ...«, »so wie wenn man Speichel schluckt«, »so meinte man«, »man fühlte ihn«, »so schlägt es, wenn man«, »als ob«, »als

stäken«, »als hätten« usw. Selbst das Inversionsbild in der Ekstase wird als subjektive Empfindung gekennzeichnet und mit »wie« eingeführt: »... er empfand sich selbst wie eine von einem anderen Körper gebildete Form.« (S. 15)

Musils Bildersprache dient nicht der Konstruktion einer autonomen Binnenwelt des Werkes. Sie dient der Präzision. Sie ist nicht in einem traditionellen Sinne dichterisch, sondern wie er sich der Erzählformen aus methodischen Gründen bedient. so bedient er sich auch der Bilder aus methodischen Gründen. Sie erweitern den Raum für Formulierungen, mit denen das Gemeinte umkreist werden kann. Aber sie sind es nicht selbst. die gemeint sind; deshalb muß das »wie«, das »als ob«, das »er meinte« stehen bleiben. Der Vorgang liegt parallel zum Vorgang der Zeichensetzung, wie er durch die Figuren der Werke immer wieder vorgenommen wird: Grigia ist ein Zeichen, aber nicht die Sache selbst, die Katze ist ein Zeichen, aber nicht die Sache selbst, auch Tonka war und wird schließlich wieder zum Zeichen. Wo das Zeichen für die Sache selbst genommen wird, zerstört sich das Bild durch das Hervortreten der nicht-sachadäquaten Momente selbst, wie etwa am Ende der Amsel: »Sieh wohl, das ist schon eine kleine Schwierigkeit, daß sie Würmer fraß, und ich sollte sie wie meine Mutter halten. «29 Es entspricht nun der »Religion«, die etwas »Eingemachtes« geworden ist. (s. o.)

Wenn Musils Novellen trotzdem an manchen Stellen fast an die Grenze des Hermetischen heranrücken, dann rührt das von der Dichte der Bilder, - und gerade daher, daß diese Bilder nur ein punktuelles Aufleuchten geben, aber kein System, etwa im Sinne einer Allegorie. Ein besonders deutliches Beispiel für ein Groß-Bild, das dann doch kein System gibt, findet sich in Grigia. Da ist anfangs von den Villen in Pergine die Rede, die »wie verschieden gestellte Würfel« stehen, »ein ihnen unbekanntes, eigentümliches Formgesetz empfindungslos vor aller Welt darstellend« (S. 9). Später wird von Pferden gesprochen, die sich so gruppieren, »daß es nach einem geheim verabredeten Gesetz genauso aussah wie die Erinnerung an die kleinen ... Häuser unter dem Selvot«. (S. 17ff.) Im selben Absatz werden dann noch Gruppen von Hunden, von Rindern beschrieben. So weit ist zumindest das Prinzip Gruppes noch gemeinsam. Dann aber, immer noch im selben Absatz, wird von Feuer gesprochen, von einer Birke und von einem darangebundenen Schwein, und auch sie werden zu einer Art von Gruppe zusammengefaßt: »das Feuer, die Birke und das Schwein sind jetzt allein.« Schließlich wird die Schlachtung des Schweins geschildert. Die Zusammenfassung des Ganzen steht am Ende des Absatzes: »Das alles bemerkte Homo zum erstenmal in seinem Leben.« Und einige Seiten später wird noch einmal zusammengefaßt und die Begegnung mit Grigia in die Reihe einbezogen: »Das alles war genau so einfach und gerade so verzaubert wie die Pferde, die Kühe und das tote Schwein.« (S. 23)

Alle diese Bilder weisen auf ein Gemeinsames, dessen Formulierung sie für Homo sind. Aber auch die wagemutigste Paraphrase wird dieses Gemeinsame kaum herausschälen können, denn die Bilder sind selbst schon punktuelle Paraphrasen. Sie sind empirisch unverbunden, stehen nebeneinander, weil ihr Gemeinsames das von ihnen bezeichnete Signifikat ist, das nur in Bildern erscheinen kann, aber in keinem ganz, sondern nur im Überschneidungsbereich der Bedeutungen mehrerer Bilder. Es handelt sich hier um Bild-Parataxen; das zentrale Prinzip von Musils Bildlichkeit ist dieses Prinzip der Bildparataxe. 3° Es entspricht der Nötigung, sich aus Gründen der Präzision dem mit dichterischer Methode zu nähern, was anderer Methode nicht zugänglich ist. »Ganz das gleiche geschah, obwohl das schwer zu begründen wäre, wenn ...« (S. 17).

3. Grigia

Von einem exemplarischen Menschen - >Homo< - ist die Rede, der ein exemplarisches Schicksal erfährt. Denn die sentenzenhafte Einleitung (»Es gibt im Leben eine Zeit . . . «) weist nicht weniger als die Namengebung darauf hin, daß hier ein Allgemeines abgehandelt wird. Was dieses Allgemeine freilich sei, wird vom Motto nur vage angedeutet; es muß und kann offenbar nur im Exempel verdeutlicht werden. Dieses Prinzip des >Exempla docent<, auf das Musil selbst sich ausdrücklich beruft, ist ein sehr altes Prinzip, das seinen Ort nach der Antike etwa noch in den Gesta romanorum oder in den

Predigtmärlein hat, wegen der allzu offenkundigen didaktischen Intention freilich von neueren Autoren oft etwas scheel angesehen wird.

Nun handelt es sich bei Musil freilich nicht nur, wie das in diesem Zusammenhang etwa noch im 18. Jahrhundert geübt wurde, um die Veranschaulichung eines moralischen Lehrsatzes, sondern das Erzählen ist die einzig angemessene Art, wie das Gemeinte gesagt werden kann, eine seiner Figuren sagt sogar: »... wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen.«³¹ Die Mitteilung, ja sogar schon die Wahrheitsfindung« selbst kann nur im Erzählen verwirklicht werden. Entsprechend können alle Paraphrasen-Versuche nur Hilfestellungen für das Verständnis geben, nicht aber den Text verlustlos übersetzen.

Die Exposition der Novelle thematisiert eine Lebenskrise. und fast nach einem triadisch-geschichtsphilosophischen Schema erweist sich die krisenhafte Gegenwart als eine Zeit der Entfremdung von einem Ursprünglichen. Dieses Ursprüngliche knüpft sich für Homo an die Liebe zu seiner Frau, an den früheren Zustand von Einheit, der, »ohne daß mit seinem Wissen und Willen je etwas von seiner Liebe abhanden gekommen wäre«, dem Gefühl der Trennbarkeit gewichen ist. Und entsprechend dem triadischen Schema bedeutet ein solches Innewerden des Verlustes von Ursprünglichem das Wiedererwachen einer noch ungerichteten Sehnsucht nach neuer Ursprünglichkeit. Folgerichtig nimmt Homo das Angebot zu einer Reise an. Das Motiv des Aufbruchs als Aufbruch zu neuer Selbstsuche, das Goldbergwerk als Ziel mit seinen Konnotationen von Schätzen im Inneren der Seele, das triadische Schema selbst: sie weisen unverkennbar Züge der romantischen Tradition auf.

Nicht Musil, nicht ein auktorialer Erzähler jedoch greift hier ins alte Arsenal, sondern es macht sich bereits hier die Perspektive Homos bemerkbar, der nach neuen Zielen und Identitätskonzeptionen sucht. Es ist die Empfänglichkeit für das Andere, eine unbestimmte Erwartungshaltung, die ihn aufbrechen läßt, und diese Erwartungshaltung läßt ihn in den folgenden Partien vor allem auf Ungewöhnliches achten: selbst ein aunsagbar« geschmackloses Tapetenmuster verdient nun Aufmerksamkeit. Wenn das Gemüt derart auf auf etwas

sehnsüchtig Erwartetes« gestimmt ist, dann muß der Eintritt in einen Talkessel mit der Überquerung einer Brücke vielfältige Assoziationen zu Überwelt, Unterwelt, zu Jenseits oder Geisterreich erwecken. Homo findet einen »seltsamen Ort« vor, ein »vorweltliches Pfahldorf«, und nach diesem Muster wird er auch fortan immer wieder greifen, wenn er das Geschehen sich zurechtlegt. Das »an der Grenze von Märchen sich stehen fühlen eines sonst verläßlichen Menschen« wird auch in Musils Werkstattnotizen betont, »der Kessel, dieses abgeschlossene Reich«. (s. zu S. 9/5.)

Homos Perzeption dieser Welt ist geprägt von spontan-punktuellen Griffen ins Arsenal von Märchen und Mythen als den Formulierungsmustern eines anderen Erlebens. Man könnte von Märchen- und Mythensynkretismus sprechen. Homo wird sich immer mehr in diesen Erlebensmodus einspinnen, bis das Geschehen, das mit dem Eintritt in den Kessel begann, nach Abschluß des Wachstumszyklus von Frühling, Sommer und Herbst in konsequenter Verengung in einer Höhle endet.

Dieser Weg ist zugleich ein Weg des Wirklichkeitszerfalls. Je mehr die Dinge bedeuten, desto weniger sind sie selbst. Der Anknüpfungspunkt für die Deutung der Menschen im Tal: daß sie »zur Zeit der tridentinischen Bischofsmacht als Bergknappen aus Deutschland gekommen sind« (S. 12) und großenteils ihre alte Lebensweise und Sprache konserviert haben, läßt das Tal zu einer Stätte des Archaisch-Ursprünglichen, Zeitlosen werden. Daß die »neue Zeit« ihnen auch allerhand »ärgsten Unrat in die Häuser« gespült hat, bleibt Beobachtung am Rande. Entscheidend für Homo ist die Erfahrung von Ursprünglichkeit und neuer Freiheit. Sie durchbricht die Routinen der automatisierten Erfahrung von Welt, manches »bemerkte Homo zum erstenmal in seinem Leben« (S. 19), sie läßt sein Leben als ein »in der Luft schwebendes Spiel« erscheinen (S. 15).

Vor allem aber erlebt er hier die mystische »Wiedervereinigung« mit seiner »Geliebten«. (S. 15 f.) Was später im Mann ohne Eigenschaften den Namen »Fernliebe« erhält, zeichnet sich hier schon ab. Die »Geliebte« ist keine konkrete Frau, hat in Homos Ehefrau nur ihre zeitweilige Versinnlichung gefunden: »Er liebte sein Kind, aber wie es sie überleben würde,

hatte es noch früher den jenseitigen Teil getötet« – wobei ›Kind‹ nur stellvertretend für die Routinen des ›normalen‹ Zustandes steht. Das Erlebnis der »Wiedervereinigung« ist zugleich Vorwegnahme des Todes. ». . . ewiger erster Tag« ist nur erreichbar außerhalb der Zeitlichkeit, eine »Wiedervereinigung« mit der »Geliebten« nur außerhalb der Materie, denn es ist die *Idee* der Geliebten, schon so etwas wie die spätere ›Siamesische Zwillingsschwester«.

Erst nach diesem Erlebnis ekstatischer Wiedervereinigung wird Homo der Widerspruch zwischen routinierter und standardisierter Alltagswelt und einer emphatischen Wahrheit voll bewußt. Die Standards und Normen, die lebenspraktischen Fiktionen lösen sich dem, der von dem »Grauen vor dem Tode« befreit ist, mit logischer Folgerichtigkeit aus. Denn aus diesem »Grauen vor dem Tode«, aus dem Selbsterhaltungstrieb hat sich ja nach pragmatisch-fiktionalistischer Lehre unser System der Weltordnung entwickelt. Wirft man die Fesseln lebenspraktischer ›Denkökonomie« von sich, dann öffnet sich der Zugang zu ganz neuen Wahrheiten. Homo formuliert den Widerspruch etwas kryptisch: »Töten, und doch Gott spüren; Gott spüren, und doch töten?« (S. 21)

Erst nach dem Erlebnis der Wiedervereinigung auch ist von Grigia die Rede. Homo macht sie zum neuen Zeichen für die Idee der Geliebten. Geeignet für diese Deutung ist sie, weil er der einfachen Bäuerin beliebig Ursprünglichkeitsattribute verleihen kann. Sie repräsentiert ihm Nature, durchaus in der Doppelfunktion, die dem Ingenieur noch immer gegenwärtig ist: als Welt des Paradieses wie auch als Ort unmenschlichvorzivilisatorischer Gefährlichkeit. »Wahrscheinlich war es gerade das, was ihn an die Bäuerin band, und zur anderen Hälfte war es ein nimmermüdes Staunen, weil sie so sehr einer Frau glich.« (S. 22) Homo ist sich hier also durchaus bewußt, daß ihn gar nicht das Frau-Sein Grigias, schon gar nicht die empirische Lene Maria Lenzi fasziniert, sondern das von ihr Bezeichnete (in sie Hineingedeutete), für das Grigias Weiblichkeit versinnlichendes ›Gleichnis‹ ist. ›Bildteil‹ und ›Sachteile dieses Gleichnisses, Grigia und ursprüngliche Natureinheit, die einander manchmal noch im Wege sind (»Schnalzen«, S. 23), verschmelzen im erotischen Erlebnis (»wenn er [den Mund] küßte«) so sehr, daß er in solchen Momenten nicht weiß, »ob er dieses Weib liebte, oder ob ihm ein Wunder bewiesen werde, und Grigia nur der Teil einer Sendung war, die ihn mit seiner Geliebten in Ewigkeit weiter verknüpfte«. (S. 24) Seine Liebe, durch die Erfahrung der Austauschbarkeit des bloß empirischen Partners (vgl. auch zu S. 85!) in ihrer Reinheit und Idealität geradezu bestätigt, verliert nun freilich die Fähigkeit (und die Zwanghaftigkeit), »ihn in der Wirklichkeit zu etwas zu bestimmen oder an etwas zu hindern«. (S. 25)

Als jedoch Grigia eines Tages erklärt: »es geht nicht mehr«, häufen sich die »böse[n] Zeichen«. Wie vordem die Welt ins Mythisch-Chthonische, Märchenhaft-Zauberische umgedeutet worden war, so werden nun, da Grigia sich verweigert, Belanglosigkeiten zu »Beunruhigende[m]«, »zweideutig«, zur »Anzüglichkeit« (S. 26ff.). Am Ende des Wachstumszyklus, -Homo hat längst in seinen Tod eingewilligt - meldet sich die vernachlässigte empirische Realität und vollzieht das von Homo selbst gefällte Urteil. Homo vermag zunächst nur Zeichene widriger Art zu erkennen; des simplen Faktums: des eifersüchtigen Ehemanns der Bäuerin, den er bisher überhaupt nicht zur Kenntnis genommen hat, wird er erst ansichtig, als dieser die Höhle der letzten Vereinigung mit einem Felsbrokken verschließt. Grigia verliert nun an Bedeutung für ihn, ihr Betteln erscheint »widerwärtig und vergebens«. Jene Seite ihrer Person, die als Zeichen unbrauchbar ist, drängt sich vor, und »er vergaß überhaupt an Grigia zu denken«. (S. 29) Als sie die Höhle heimlich durch einen schmalen Spalt verläßt und ihn »zum Beweis für ihren Mann« zurückläßt, reagiert er auf dieses immerhin heimtückische Verfahren nur mit einem Lächeln. Warum nicht auch er versucht, den Spalt zu benutzen, bleibt offen.

Homos Tod hat nichts Tragisches oder Trauriges an sich. Er hat ihn lange vorher akzeptiert und gerade durch dieses Akzeptieren seine Freiheit gewonnen. Diese Freiheit bestand darin, daß er die Wirklichkeit als Zeichen eines Anderen deuten konnte, ohne weiterhin die Rache dieser Wirklichkeit zu fürchten.

In all jenen Elementen, in denen sie als Zeichen nicht zu gebrauchen war, war sie irrelevant geworden. Wenn nun am Ende der Ehemann der Lene Maria Lenzi die Rache der Wirklichkeit vollstreckt, dann bleibt auch dies, aus Homos Perspektive, irrelevant.

4. Die Portugiesin

Zweckrationalität ist das Denkprinzip aller Herrn von Ketten. Das mittelalterliche Kolorit der Erzählung könnte das fast übersehen machen. Die oberste Maxime ist die adäquate Mittelwahl bei gegebenen Zwecken. Ketten benutzt seine »Zugehörigkeit, wie es der Vorteil gebot«, er holt seine Frau von weit her, um unabhängig zu sein, die Frau muß schön sein, damit die Nachkommen schön sind, und er ist, in der Zeit der Werbung, »Kavalier«, damit er eine solche schöne Frau erhält. Die Zwecke sind nicht von ihm selbst gesetzt, sondern von der Familientradition, er prüft sie nicht, sondern hält sie für selbstverständlich: Ketten ist Ingenieur«, zurückversetzt ins Mittelalter. Seine Identität erhält er aus dem Kollektiv »der« Ketten.

Daß diese Identität nicht ganz so kompakt ist, wie es den Anschein hat, erhellt daraus, daß ihnen die Rolle des Kavalierse nicht nur zur Verfügung steht, sondern daß sie auch selbst nichte wußten, szeigten sie sich in diesem einen Jahr so, wie sie wirklich waren, oder in all den andrene. (S. 31) Was letztlich den Ausschlag gibt, ohne viel Fackeln der von der Familientradition vorgesehenen Rolle zu entsprechen, zeigt sich sogleich bei der Ankunft: Es ist der seit Generationen überlieferte Zwist mit dem Bischof von Trient, ein Zwist, der für sealitäte schlechthin steht, und dessen Anforderungen man sich nicht ohne Schaden entziehen kann. Dieser Zwist zwingt zur Ketten-Identität und verleiht ihr Stabilität zugleich.

Die folgenden elf Jahre sind letztlich Jahre einer Unentschiedenheit, die nur durch die zu lösende Aufgabe nicht recht ins Bewußtsein kommt. Ketten »wußte nicht, . . . ob er dabei an die zauberhafte Portugiesin dachte« (S. 34), er weist die Zuwendungsgeste der Wundpflege ab, um nicht von seinem Lebenszweck abgelenkt zu werden, und auch sie schließt sich der Zielgerichtetheit seines Handelns an (vgl. Anm. zu S. 34). Die Legende vom Teufel, der sich in Gestalt einer schönen

Frau auf seiner Burg aufhält, gibt ihm ein Deutungsschema für die Einordnung der Rätselhaftigkeit der Portugiesin in den Kontext seiner Lebensaufgabe des Kampfes gegen den Bischof. Ketten »hielt sich fern«, »er kam nachts und ritt am Morgen fort oder blieb vom Morgenläuten bis zum Ave« (S. 37), andernfalls »hätte er in Wahrheit sein müssen, wie er war«.

Beider Deutungen voneinander – und auch hier ist ein Moment der ›Fernliebe‹ enthalten – entfernen sich von der empirischen Realität. Für die Portugiesin wird Ketten zum »Geliebten des Ruhms und der Phantasie« (S. 44), und für Ketten ist die Portugiesin, die »mondnächtige Zauberin« (S. 41), Zeichen eines ›anderen«: »Das andere ist fremd wie der Mond. Der Herr von Ketten liebte dieses andere heimlich« (S. 38), und doch tut es ihm wohl, daß »man leben kann und sterben machen ohne das andere«. »Der Bischof, der Schleicher, konnte zu Gott beten«, für Ketten jedoch ist das »andere« nicht fixierbar, die Portugiesin als Zeichen des »anderen« bleibt »fremd«.

Kettens Sieg, die Erfüllung der überlieferten Aufgabe, ist zugleich der Zusammenbruch der alten Identität. »... bis hierher war alles gewesen wie im Leben aller Ketten« (S. 39), nun muß dieser durch die Familientradition geradezu überdeterminierte Mensch nach neuer Orientierung suchen. »Da stach ihn, als er heimritt, eine Fliege.«

Musils Tagebücher geben keinen Aufschluß darüber, wie weit er für die Zeichnung des mittelalterlichen Kolorits Quellen herangezogen hat. Die in den Tagebüchern belegten Studien zur mittelalterlichen Literatur (TB I, 507ff.) befassen sich mit dem Minnesang, nicht mit der Epik. Trotzdem ist die Motivik der mittelalterlichen Legende oder der Mirakelerzählung im zweiten Teil der Novelle so deutlich, daß man zumindest an eine Vermittlung über die Werke des – zu dieser Zeit ja noch zum Bildungsgute gehörenden – Hartmann von Aue denken kann. Selbst den Erec und den Iwein in modernistischer Deutung als Eheromane mit komplementärer Problementwicklung könnte man heranziehen. – Der Fliegenstich mit nachfolgendem Siechtum jedenfalls ist ähnlich wie des Armen Heinrich »miselsuht« ein zeichenhaftes Geschehen, bei dem ein psychischer Zustand physisch manifest wird. Die Lebenskrise

Kettens heftet sich an das Zeichen der Krankheit, die dadurch rituellen Charakter erhält.

Diese Krankheit führt in äußerste Todesnähe. Aber Todesnähe meint auch Wiedergeburt, Absterben des salten Adams, damit der neue und zugleich ursprüngliche auferstehen kann. Ein »Teil seines Wesens« ist »vorangestorben und hatte sich aufgelöst wie ein Zug Wanderer«, der »Herr von Ketten und dessen mondnächtige Zauberin waren aus ihm herausgetreten und hatten sich sacht entfernt«. (S. 41) Ketten ratifiziert das Absterben des alten Adams, indem er den Wolf töten läßt, den die Portugiesin sich als Repräsentanten seiner Kriegerexistenz gehalten hatte. Die Zumutung, die er damit an die Portugiesin stellt: daß auch sie ihn auf eine neue Weise annimmt, wird von ihr jedoch nicht akzeptiert oder nicht verstanden. Sie antwortet ihm, der »ihr zum erstenmal wieder in die Augen« sieht, mit einem geschmacklosen Witz aus der Krieger-Sphäre: »Ich werde mir eine Haube aus dem Fell machen lassen und dir nachts das Blut aussaugen.« (S. 42)

Ketten hat die alte Identität abgelegt, aber seine neue, seigentliche«, noch nicht gefunden, ser konnte die zweite Stufe der Genesung nicht finden«. (S. 44) Dieser defiziente Zustand findet seinen körperlichen Ausdruck im geschrumpften Kopf. Die Portugiesin ihrerseits konnte wohl den abwesenden Ketten zum sGeliebten des Ruhms und der Phantasie« umdeuten, aber als Anwesender, svon Krankheit zerschabt«, wirkt er ihr srecht gewöhnlich« (S. 44). Wenn sie sich nun dem portugiesischen Jugendfreund zuwendet, ist das eine Rückkehr zu jenem Zustand, in dem das von Ketten verkörperte sAnderes sie noch nicht fasziniert hatte, vielleicht auch eine Umlenkung der Faszination auf einen anderen Träger.

Wenn nun das Martyrium der kleinen Katze eine Art von Erlösung bringt, dann wird das vermutete Vorbild der mittelalterlichen Mirakelerzählung besonders deutlich: Ketten, der sich der ¿Zauberin verschrieben hatte, der sein Leben nach dem Muster der Teufelbündner-Geschichten gedeutet hatte (der Bischof hat Gott, er den Teufel in Gestalt einer schönen Frau) wird durch ein von der göttlichen Gnade bewirktes Mirakel gerettet, – wie Cyprian und Basilius, Theophilus oder die Päpstin Johanna. Doch nur die Grundfigur schimmert hier durch, die Inhalte sind anderer Art, setzen das christliche Mi-

lieu allenfalls in dem Sinne voraus, daß sie sich als Ketzerei davon abheben. Wenn die Portugiesin am Ende die zusammenfassenden Deutungsworte spricht: »Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden«, dann »hätte [Ketten] ihr die Hand vor den Mund halten müssen, wegen der Gotteslästerung, aber sie wußten, kein Laut davon drang aus diesen Mauern hinaus.« (S. 50)

Es ist eine radikal privatisierte Religiosität, auf die diese Erzählung hinsteuert, - ähnlich der insularen Einheit, die Ulrich zeitweilig mit der Schwester anstrebt, ein Ketzerglaube, der gerade aus der Kontrafaktur zur seingemachten Religion seine Vorstellungen bezieht. Entsprechend ist auch der Erlösungsvorgang selbst nur als solche Kontrafaktur verständlich. Die Katze wird >Zeichen, und zwar gerade in ihrer Hinfälligkeit, in ihrem kreatürlichen Schmutz und Leid. Ketten, der in seiner Krankheit diesem kreatürlichen Moment am nächsten steht, erkennt ihre Symbolbedeutung als erster, doch schließlich bleibt »keiner dieser drei Menschen in seiner besonderen Lage ... von dem Gedanken verschont, daß es sein eigenes Schicksal sei, das in diese vom Irdischen schon halb gelöste kleine Katze übergegangen war«. (S. 47f.) Die Tötung der Katze wird damit zu einer Art Spontan-Liturgie, in der das Kreuzesopfer kontrafaktisch nachvollzogen wird.

Dies allein aber verbürgt noch nicht Erlösung. Schon in den Stunden der Todesnähe hatte Ketten empfunden, daß sein »Wille« allein ihn am Leben halten konnte. Die Wahrsagerin hatte ihm gesagt: »Ihr werdet gesund, wenn Ihr etwas vollbringt«, (S. 44) ohne jedoch sagen zu können, was er denn vollbringen solle. Und auch nach dem Tod der Katze wissen sie nur: »Das Zeichen war dagewesen, aber wie war es zu deuten, und was sollte geschehn?« (S. 48) Sie selbst hatten wie das in diesen Novellen immer wieder geschieht - auf Grund einer Prädisposition (»... sondern soll horchen, was kommen wird«) ein Geschehen zum ¿Zeichen« erklärt, um ein Gemeintes interimistisch fixieren und objektivieren zu können. Das aber führt dazu, daß auch die Ausdeutung des Zeichens und die Folgen in der Welt des Handelns aus ihnen kommen muß, nicht von einem Außerlich-Übernatürlichen.

Eine konsequente Kontrafaktur der Mirakelerzählung in Mu-

sils Sinn bedeutet dann: Wunder geschehen nicht, sondern man muß sie selbst tun. Kettens Zurücksteigen ins Leben durch die unersteigbare Felswand als die unmögliche (und sinnlose) Tat schlechthin ist die Realisierung eines Adynaton und führt ihn in ein Reich, das schon immer mit Adynata beschrieben wurde: in die neue, sketzerische Religiosität des Tausendjährigen Reiches.

5. Tonka

Wenn das Ich sich durch die »Kette der Erinnerungen«32 konstituiert, dann ist Kontinuität und Ordnung der Erinnerungen unabdingbar für Identität. Der reflektierende >Held« ringt um solche Kontinuität und Ordnung und kann sie nicht herstellen. »Welche Einzelheiten! . . . Das war Tonka. « So lange man aber nur Einzelheiten vor Augen hat, keinen sie umspannenden Begriff mit der ihm inhärenten Deutung der Einzelheiten, droht auch das Ich sich in einen Brei von Einzelelementen aufzulösen. Die Frage: »Aber war es überhaupt so gewesen?« ist die Kernfrage der Erzählung. Ließen sich die Einzelheiten mit dem Begriff >Untreue oder dem Begriff >Treue umspannen, wäre Klarheit gewonnen. Dieser Akt der Abstraktion hat fast etwas von einem Glaubensakt an sich: »Von ihnen [den Dingen] galt, daß der Glaube an sie früher da sein mußte als sie selbst; wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht, und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten« (S. 83). In der Regel freilich ist dieser Glaubensakt dadurch gestützt, daß die »Welt«, d. h. die alltägliche lebenspraktisch-gesellschaftliche Realität ihn nahelegt; er ist, im neuern Jargon, selbst immer schon transzendental-lebenweltlich vermittelt«.

Weshalb kann der 'Held' keine Eindeutigkeit herstellen? Um seine besondere Problemlage zu verstehen, muß man wohl auf die Kindheits- und Jugendgeschichte zurückgreifen. Der 'Held' hat seine Lebenseinstellung in bewußter Opposition zur Mutter und dem Onkel Hyazinth gewählt. Deren hochgespannte Beziehung, die dem Helden bei aller Ironisierung doch einen gewissen Respekt abringt, findet Formulierung und Halt in literarisch präformierten Selbstdeutungs-Topoi.

Die Poesie, die der »Oberfinanzrat« und »Dichter« Hyazinth betreibt, gehört offenbar in den Bereich eines etwas schwülen Idealismus, dem es gleichwohl gelingt, der kleinen alltäglichen Schwindelei ein gutes Gewissen und ein Hochgefühl von Auserlesenheit zu geben. Von dieser »geistigen Pest« läßt der ›Held‹ sich »in die entgegengesetzteste Ecke der zeitgemäßen Möglichkeiten treiben«, er »stellte sich taub gegen alle Fragen, die nicht klar zu lösen sind, ja er war ein fast haßerfüllter Gegner solcher Erörterungen und ein fanatischer Jünger des kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden neuen Ingenieurgeistes« (S. 67), – eine Personifikation also des neuen Jahrhunderts, ein ›positivistischer‹ Wissenschaftler, wie Mach ihn sich nicht besser hätte wünschen können.

Solche »Askese« versagt es sich, über das Faßbare hinaus zu formulieren. Sie muß durchaus nicht leugnen, daß es dort noch etwas gibt, aber so lange das nur in der Sprache der Hyazinth-Poesie umschrieben wird, erscheint es besser, mit der Formulierung auf jene Zeit zu warten, »welche die neuen Voraussetzungen hat, die wir mit solcher Askese schaffen« (S. 67). Verdeutlicht man sich dies im Zusammenhang mit dem eingangs zum Zusammenhang von Positivismus und Mystik Gesagten, so wird deutlich, welche Funktion Tonka für den Helden hat: Sie ist »stumm« (S. 63) und gerade deshalb ganz hervorragend geeignet, jenes Andere zu verkörpern, über das man nicht reden soll, wenn es vielleicht auch da ist: Die Inkarnation des Zurückgestellten, vorhanden, ohne Ansprüche zu stellen, Platzhalter des >mystischen« Komplements zur positivistischen Rationalität. Als »Natur, die sich zum Geist ordnet« (S. 69) bezeichnet sie das Andere in >ratioïder < sich dem Geist >zuordnender« - Weise.

Tonkas anspruchslose Platzhalterschaft wandelt sich plötzlich in einen ganz ungeheuren Anspruch, als sie auf nicht – oder nur sehr trivial – erklärbare Art schwanger und geschlechtskrank wird. Der 'Held' hatte seine "Askese" recht gut durchhalten können, weil Tonka sozusagen eine äußerst ökonomische Lösung für die Unterbringung des Anderen war. Aber nun macht sich das Andere oder der Zeichenträger für das Andere, auf welche Art auch immer, mit einem Mal selbständig und fordert Auseinandersetzung. Der 'Held' hat kein Schema bereit, das, was sich da an der Stelle des Platzhalters

zu regen anschickt, zu deuten. Die Schemata, die sich herandrängen – »es verstrickte ihn also entweder ein mystischer Vorgang mit Tonka oder sie hatte gemeine irdische Schuld auf sich geladen« – sind nicht weniger »poetisch« als die Deutungsbegriffe der verachteten Welt Hyazinths. Neben der »Gewißheit seines Verstandes« steht »eine andere Unmittelbarkeit: Tonkas Gesicht«. (S. 73).

Eindeutigkeit wäre in einer solchen Situation nur durch eine Entscheidung herzustellen. Gelegentlich wird des Helden« Haltung in der Sekundärliteratur - und mehr noch im Seminargespräch - kritisiert: Er hätte sich über seine bürgerlichpatriarchalische Fixierung aufs männliche Sexualmonopol hinwegsetzen und den Sachverhalt einfach akzeptieren sollen, statt Tonka mit seiner neurotischen Eifersucht zu Grunde zu richten. Nun läßt sich auf Kosten von Roman- oder Novellenhelden immer recht gut gesinnungstüchtig und großmütig sein, aber abgesehen davon, daß solche Einwürfe recht literaturfremd sind (wären die Helden etwas weniger stur, gäbe es kaum eine Tragödie), geht sie auch am eigentlichen Problem des Helden vorbei: Das Eifersuchtsthema hat in den Frühstufen der Novelle offenbar wirklich eine recht große Rolle gespielt (obwohl Musil auch da schon diese Eifersucht begründet hat, vgl. zu S. 51); aber in der vorliegenden Form behandelt die Novelle das Eifersuchtsproblem nur in zweiter Linie, im Vordergrund steht das Wahrheitsproblem. Der Wissenschaftler, der seine Haltung konsequent durchstehen wollte, müßte eine ganz und gar unwahrscheinliche Annahme für wahr halten: Er müßte zum Sektierer werden, wenn er Tonka mit allen Konsequenzen glauben wollte, er müßte tatsächlich sich auf die »Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus« einlassen (S. 73), und zwar nicht im Sinne etablierten Kirchenglaubens, sondern als unmittelbar Beteiligter an einem ›Wunder‹. Diese Entscheidung hätte unabsehbare Folgen. In seiner verzweifelten Suche nach einem Entscheidungskriterium verrennt der Helde sich bis hinein in den Aberglauben. Aber auch dort gibt es keine eindeutige Antwort.

Immerhin, Lösungsmöglichkeiten scheinen gelegentlich auf, verschwinden aber dann wieder. Auch das naturwissenschaftliche Denken enthält Momente des Glaubens oder zumindest des Vertrauens, und dies nach zwei Seiten hin: Vertrauen darauf, daß alles »schon so sein« wird, »wie es immer ist« (S. 78), wie wir es also ›denkökonomisch‹ uns zurechtgelegt und bisher immer bewährt gefunden haben; Vertrauen aber auch darauf, daß Erkenntniszuwachs möglich ist, Offenheit für die Möglichkeit von neuen Entdeckungen und Erfindungen: »er vertraute, alles wird schon so sein, wie es immer ist, um auf das eine zu kommen, dessen Anderssein er entdecken wollte« (S. 78). Wenn später die Rede ist von den »neunundneunzig Prozent Wahrscheinlichkeit, daß er betrogen worden und ein Dummkopf sei« und gleich danach davon, daß die Wahrscheinlichkeit seines wissenschaftlichen Erfolges schon »neunundneunzig Prozent« betrage (S. 84), dann wird das Problem der Wahrscheinlichkeit geradezu überdeutlich thematisiert (vgl. zum Problem des >Gesetzes der großen Zahlen« zu S. 73). Was man aber für »wahrscheinlich« hält, steht keineswegs ohne weiteres fest, ist unter anderem eine Frage des Standpunktes. »Der Mensch«, so meint Mach, »hat vorzugsweise die Fähigkeit, sich seinen Standpunkt willkürlich und bewußt zu bestimmen. Er kann jetzt von den imposantesten Einzelheiten absehen und sofort wieder die geringste Kleinigkeit beachten . . . er kann nach Gutdünken zu den allgemeinsten Abstraktionen sich erheben oder ins Einzelnste sich vertiefen.«35 Und da jede scheinbare Erkenntnis sich schon morgen als Irrtum, jeder scheinbare Irrtum sich schon morgen als Erkenntnis erweisen kann, weil nur durch solche Revisionsbereitschaft die Evolution des Denkens gewährleistet ist, könnte man da nicht auch das Schlußverfahren einfach umkehren und die von »Tonkas Gesicht« verbürgte »Wahrscheinlichkeit zum Ausgangspunkt nehmen? Das einzige, was gegen die Annahme einer jungfräulichen Zeugung spricht, ist nur das: »sie war noch nie da. Nicht einmal ein Gesetz hätte man angeben können, das sie ausschloß; bloß: sie war noch nie da.« (S. 73) So wenig wie »das eine ..., dessen Anderssein er [im naturwissenschaftlichen Bereich] entdecken wollte«. Wenn er den Sätzen der naturwissenschaftlichen Lehrbücher vertraut, führt ihn das zu einem innovativen Moment, zur Erfindunge. Wenn er Tonka vertraut, führt ihn das zu einem innovativen Moment, der jungfräulichen Zeugung. Beide Vorgehensweisen haben die gleiche Grundstruktur, sind jeweils in sich schlüssig. Gegenseitig aber schließen sie sich aus.

Er findet zu einer Art Kompromiß: »So saß er an ihrem Bett, war lieb und gut zu ihr, aber er sprach nie das Wort aus: ich glaube dir. Obwohl er längst an sie glaubte. Denn er glaubte ihr bloß so, daß er nicht länger ungläubig und böse gegen sie sein konnte, aber nicht so, daß er für alle Folgen daraus auch vor seinem Verstand einstehen wollte. Es hielt ihn heil und an der Erde fest, daß er das nicht tat.« (S. 90) Eine Verbindung von Rationalität und ›kleiner‹ Mystik, gerade so, daß sie einander nicht allzusehr stören, eine Verbindung von der Sorte Glauben, die nötig ist, um im Alltagsgeschäft erfolgreich sein zu können, und jener anderen Sorte von Glauben, die sein Verhältnis zu Tonka in sich widerspruchsfrei macht.

Mit der Trennung von Tonka und schließlich ihrem Tod entsteht eine neue Situation, die ein höheres Maß an Reflexion ermöglicht. In der Sprache der Portugiesin: »Man kann ja vieles nicht erklären, aber man trägt es nicht auf den Schultern und fühlt es nicht jedesmal . . . « (S. 43). Schon vorher war er auf die »rätselhafte Übertragungsfähigkeit und Unabhängigkeit der Liebe« gestoßen, - jene Erfahrung, die ja auch Homo gemacht hat (s. zu S. 24). Nun fällt ihm ein - »wie ein Gedicht, zu dem man den Kopf wiegt, das war gar nicht Tonka, mit der er gelebt hatte, sondern es hatte ihn etwas gerufen ... Und vieles fiel ihm seither ein, das ihn etwas besser machte als andere, weil auf seinem glänzenden Leben ein kleiner warmer Schatten lag. « (S. 93) Ähnlich heißt es am Schluß der Amsel: »Ich bin nie ein so guter Mensch gewesen wie von dem Tag an, wo ich die Amsel besaß«, dort freilich mit dem bezeichnenden Zusatz: »aber ich kann dir wahrscheinlich nicht beschreiben, was ein guter Mensch ist«34, den man wohl auch auf Tonka beziehen könnte.

Die 'Trauerarbeit' des Helden ist jedenfalls allem Anschein nach erfolgreich, erfolgreicher als seine Versuche, zu Lebzeiten Tonkas eine Vermittlung herzustellen. Die tote Tonka wird zum 'Ruf'. Sie rückt beinahe wieder zurück an die Stelle, die sie am Anfang hatte (vgl. Wiederholung der Szene mit dem weinenden Gesicht), als Platzhalter der 'Anderen'. Doch während sie damals eine ökonomische Lösung war, um Irritierendes auszuschließen, ist sie nun, nach dem Durchgang durch

die Irritation, Zeichen für eine Erfahrung, ein »warmer Schatten«.

Ein 'Resultat' bringt auch diese Novelle nicht, – es sei denn man entschließt sich dazu, die Novelle selbst für zumindest ein Teilresultat im Sinne der Musilschen "Teillösungen« zu halten. Dies wäre jedenfalls die Konsequenz aus unserer These, die Basisfiktion dieser Novelle sei ein Mensch, der am Schreibtisch sitzt und versucht, mittels der Form einer Er-Erzählung Ordnung und Kontinuität in sein Leben zu bringen. Die Novelle ist dann das wichtigste Medium der 'Trauerarbeit' dieser hypostasierten Verfasserfigur. Sie wäre dann zugleich als Beleg für Musils Auffassung zu verstehen, daß die geeignete Methode für die Analyse des 'Nichtratioïden' die Dichtung sei.

6. Drei Frauen: ein Zyklus?

Robert Musil gab den *Drei Frauen* den Untertitel »Novellen«. Es stellt sich die Frage, was er darunter versteht, und ob es sich nur um eine lose Sammlung oder aber um eine Art Zyklus handelt.

Wenn Musil notiert: »Aus jeder Novelle hätte ein Roman werden können. Daß sie es nicht wurde, liegt im Verhalten des Dichters zu seinem Einfall. Die Novelle ist der Keim zu einem Roman, zu einem Fötus entwickelt und dann abortiert« (Kaiser-Wilkins, S. 322), dann entspricht das recht genau der Entstehungsgeschichte von Tonka; noch 1932 meint er, er sei mit Tonka »etwas kurz verfahren«.35 Andererseits hebt er den konstitutiven Unterschied von Novelle und Roman hervor: »Ein Erlebnis kann einen Menschen zum Mord treiben, ein anderes zu einem Leben fünf Jahre in der Einsamkeit; welches ist stärker? So, ungefähr, unterscheiden sich Novelle und Roman. Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ergibt die Novelle; eine langhin alles an sich saugende den Roman. Ein bedeutender Dichter wird jederzeit einen bedeutenden Roman schreiben können . . . Aber man möchte denken, daß er nur als Ausnahme eine bedeutende Novelle schreiben wird. Denn eine solche ist nicht er, sondern etwas, was über ihn hereinbricht . . . In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit sei: Das ist das Erlebnis der Novelle.«³⁶ Einerseits also gibt er eine etwas schnoddrige Erklärung der Novelle als eines abgetriebenen Romans, andererseits beschreibt er sie mit Formulierungen aus dem Bereich der Inversions-Metaphorik und macht zum Initialerlebnis eine ³ AZ-Erfahrung des Dichters. In beiden Fällen handelt es sich um genetische Erklärungen, nicht um Beschreibungen der Form.

Am fruchtbarsten für das Verständnis ist wohl der Hinweis auf das »Beispiel . . . wie alles in Wahrheit sei», denn damit wird auch ein Formhinweis gegeben: Die Novelle ist ein Casus³⁷, sie berichtet eine exemplarische - vielleicht auch >unerhörte- Begebenheit, die zugleich die Formulierung eines Allgemeineren, einer Wahrheits, gar der Wahrheit ist, - allerdings eben mit den Mitteln des Erzählens, nicht mit den Mitteln resultativ-denotativer Sprache. »Nichtratioïdes Gebiet: das der singularen Tatsachen.« (TB I 479) Die singularen Tatsachen können nicht allgemeinsprachlich formuliert werden, da das Begriffe voraussetzen würde, die zusammenfassen und damit die Singularität in die Sprache des >ratioïden« Gebietes auflösen würden. Das >Nichtratioide« ist zwar auch als ein Allgemeines aufzufassen, aber für dieses Allgemeine steht keine andere Sprache zur Verfügung als die Erzählung des Singularen«.

Damit wird bereits ein grundlegendes Moment sichtbar, das die drei Novellen zum Zyklus«, freilich nicht im Sinne eines Abgeschlossenen, aber doch im Sinne der Zusammengehörigkeit macht: Ihre Aneinanderreihung macht sie zur Bildparataxe. Was Prinzip der Musilschen Bildlichkeit ist, ist auch das Bindungsprinzip der – wie man nun besser statt Zyklus« sagt – Novellenreihe *Drei Frauen*. Um ihm voll zu entsprechen, müßte man eigentlich auch vor jede der Novellen ein »wie« oder ein »es war ihm als ob« setzen, denn die teils fast zitierten, teils in der Kontrafaktur vorausgesetzten poetischen Gattungen« dienen, wie die poetischen Bilder, als Formulierungsmuster, die durch das Reihungsprinzip wieder relativiert werden: Der Mythen- und Märchensynkretismus in *Grigia*, die Legenden- und Mirakelwelt in der *Portugiesin*, das zeitgenössische Vorbild Schnitzlers oder auch des frühen Thomas

Mann in *Tonka* werden durch das Prinzip der Parataxe relativiert. Wenn es auch dem Prinzip der Bildparataxe widerspräche,

wollte man das durch sie Bezeichnete schlicht ins Denotative übersetzen, so ist es doch möglich, durch Aufsuchen von Gemeinsamem und Verschiedenem den Befund weiter zu differenzieren und das Kompositionsprinzip weiter zu erhellen. Gemeinsamkeiten lassen sich unschwer anhäufen. Der zusammenfassende Titel nennt bereits eine, muß freilich etwas präzisiert werden. Denn die Perspektive der »drei Frauen« spielt kaum eine Rolle, zentral steht die Auseinandersetzung der drei Männer mit dem von den Frauen verkörperten ›Anderen«. Jeder der drei Männer befindet sich in einer Lebenskrise, und die Frau verkörpert jenen Wirklichkeitsbereich, der bis zum Augenblick der Krise weitgehend ausgeklammert war. Auf beinahe etwas holzschnitthafte Weise ist jeder der Männer durch seinen Beruf als exemplarischer Vertreter einer aufs »Ratioïde« konzentrierten Denkweise gekennzeichnet. Auch Ketten, so war zu sehen, ist ein Vertreter des »Ingenieurgeistes«, wenn auch unter den Bedingungen seiner Zeit. Schließlich kehrt in allen drei Novellen das Zeichen-Problem wieder: Ein Moment empirischer Wirklichkeit wird zum Zeichen für das Andere gemacht, in einer Art autonomer Bildschöpfung, aber die empirische Wirklichkeit fügt sich dem nicht ganz, sie schlägt zurück oder macht zumindest weitere Deutungsarbeit notwendig. Gemeinsam ist den drei Novellen auch die Offenheit des Schlusses; zwar sind am Schluß Tendenzen zu beobachten, aber keine definitiven Resultate, selbst Homos Sterben wird nicht direkt ausgesprochen. Das wie-

Der Verschiedenheiten sind natürlich unzählige. Hier interessieren nur jene, die als Oppositionen aufeinander verweisen und so die Novellenreihe zu verschnüren vermögen. Dabei fällt vor allem die Komplementarität der ersten und der dritten Novelle auf. Beide handeln in der Gegenwart, beide Helden, verfehlen die Synthese von Wirklichkeit und Anderem. Aber das Verfehlen führt zu entgegengesetzten Ergebnissen. Homo entscheidet sich für das Andere, sein Weg führt ihn immer weiter aus der Wirklichkeit hinaus und in letzter Konsequenz in den Tod. Tonkas Freund trifft diese

derum entspricht dem Prinzip der Bildparataxe.

Entscheidung nicht. »Es hielt ihn heil und an der Erde fest, daß er das nicht tat.« (S. 90) Nicht er stirbt, sondern Tonka. Damit wird sie aller empirischer Momente entkleidet, wird sie zu einem »Ruf« von so wenig konkret fordernder Natur, daß sein Überleben nicht in Frage gestellt wird.

Aber erst im Kontrast der beiden Seitenstücke zum Mittelstück ergibt sich eine Art System«. Denn die Portugiesin formuliert den Fall des vollständigen Gelingens. Daß am Ende »nichts bewiesen und nichts weggeschafft« ist, bedeutet keine Einschränkung dieses Gelingens, denn es ereignet sich in einem Raum, der jenseits solcher Fragen liegt. Die Zusammenfassung der Portugiesin: »Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden«, stellt die Gemeinsamkeit der Zeichenwahrnehmung, das Akzeptieren des Wunders her. Die Komposition von Drei Frauen ist die eines Triptychons. Das vollständige Gelingen jedoch ist formuliert unter den Bedingungen der mittelalterlichen Mirakelerzählung. Musil hätte den utopischen Charakter dieses vollständigen Gelingens kaum deutlicher hervorheben können als durch diese Einkleidung. Die Portugiesin ist eine Art von kollektivem Erinnerungsbild (vgl. zu diesem Begriff Düsing), das als Provokation zwischen zwei gegenwärtige, >realistische« Varianten des Umgangs mit dem selben Problem gestellt wird.

Materialien

Die beiden folgenden Texte werden als Materialien wiedergegeben, weil sie den theoretischen Horizont umreißen, in dem die *Drei Frauen* angesiedelt sind: Die Spannung von Normalzustand und anderem Zustand, von Ratioidem und Nichtratioidem. Sie stammen aus den Jahren 1925 und 1918 (die Umstellung in der Chronologie bei der Wiedergabe ist als Empfehlung bei der Reihenfolge der Lektüre gemeint), rahmen also die letzte Phase der Arbeit an *Drei Frauen* ein. Der als erster abgedruckte Text von 1925 ist gekürzt, weil an ihm in unserem Zusammenhang nur die grundsätzlichen Partien interessieren. Druckvorlage GW 8, 1137-1154; 2. GW 8, 1025-1030

Anmerkungen

- 1 Text mitgeteilt bei Karl Corino, Törleß ignotus, in: Text und Kritik 21/22 (1968), S. 18-25, hier: S. 18
- 2 Vgl. Karl Corino, Ödipus oder Orest? Robert Musil und die Psychoanalyse, in: Baur/Goltschnigg (Hrsg.) (s. Lit.-Verz.), S. 123-235, S. 188f.: Die zu S. 24 abgedruckte »zynische Variante« des Grigia-Problems, die in Er-Form unter dem Stichwort »Mornas« (Anselm aus den Schwärmern) notiert ist, wird von Corino als autobiographisches Bekenntnis gewertet, so daß Homos Tod als eine Art symbolischer Selbstbestrafung (»selbstgewählte Pönitenz«) Musils für einen Seitensprung interpretiert werden kann. Wenn man aber nur aus der poetischen Formulierung erschließen kann, was Musil mit der Lenzi getrieben hat, und das so Erschlossene dann zur Erklärung der poetischen Formulierung verwendet, entsteht ein methodisch problematischer Zirkel.
- 3 Andere Materialien TB II, 1119f. unter dem Titel »Genofeva«. Dem Projekt einer mit »Parteinahme für den Rohling« konzipierten »Anti-Genofeva« entstammt offenbar der Anstoß zum mittelalterlichen Kolorit, vielleicht auch die Grundkonstellation »ritterlicher Rohling« vs. »sanfte Schönheit».
- 4 z. B. bei M. Aue (Lit.-Verz.)
- 5 5. Kapitel
- 6 GW, 4, 1340ff.
- 7 GW, 7, 552
- 8 GW, 4, 1416
- 9 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von H. Bächthold-Stäubli, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1927, S. 624
- 10 Ernst Topitsch, Vom Ursprung und Ende der Metaphysik, München 1972, S. 624
- 11 GW, 3, 899ff.
- 12 GW, 3, 752
- 13 Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur, Stuttgart 1976, S. 100
- 14 Novalis, Schriften, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Darmstadt ²1968, Bd. 3, S. 664
- 15 Zitatmontage aus dem Kapitel »Motive und Modellvorstellungen« aus: Die Voraussetzungen der Transzendentalphilosophie, Hamburg 1975
- 16 GW, 3, 751
- 17 Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena ⁵1906, Populär-Wissenschaftliche Vorlesungen, Leipzig ⁴1910, Erkenntnis und Irrtum, Leipzig 1905 – Man könnte an vielen Stellen statt Mach ebensogut

Nietzsche zitieren, – oder einen anderen der rund 80 Autoren, die Hans Vaihinger, Die Philosophie des Als Ob, 1911 (u. ö.) in den Vorworten aufzählt: Selten gab es eine Geistesströmung von solcher Kompaktheit wie die positivistisch-pragmatistisch-instrumentalistisch-fiktionalistische (man kann noch weitere Adjektive hinzufügen). Zum Komplex Sprachskepsis und Mystik und den Folgen für die literarische Technik vgl. Eibl, Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks, München 1970.

- 18 Vaihinger, a. a. O., S. 310 und 307
- 19 Mach, Analyse, S. 24
- 20 Mach, Analyse, S. 19f.
- 21 Das Hermann-Bahr-Buch, Zum 19. Juli 1913 hrsg. von S. Fischer, Berlin, S. 32
- 22 Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, München/ Leipzig 1910, S. 132
- 23 Hugo von Hofmannsthal, *Prosa* II, hrsg. von H. Steiner, Frankfurt 1951, S. 16f.
- 24 GW, 3, 769
- 25 GW, 3, 755 26 GW, 3, 754
- 27 GW, 7, 790
- 28 GW, 7, 971
- 29 GW, 7, 562. Uwe Baur, Musils Novelle Die Amsel, in: Baur/Goltschnigg (Lit.-Verz.), S. 237-292 vertritt die Auffassung, daß Azwei im dritten Erlebnis die Objektivation, wenn auch um den Preis des Verlustes des festen Bodens, gelinge. »Der Erzählprozeß hat sein Ende gefunden« (275). Baur berücksichtigt dabei nicht, daß Azwei überhaupt erst nach diesem dritten Erlebnis zu erzählen beginnt. »Das ist die dritte Geschichte, wie sie enden wird, weiß ich nicht.« (GW, 7, 562)
- Das Prinzip der Bildparataxe steht auch hinter dem editorischen Problem der »Variablen« in den Nachlaßkapiteln des Mann ohne Eigenschaften. So heißt es z. B. einmal: »sehnte er sich nach ihm wie nach einem göttlichen Führer«, am Rande steht: »stärkeren Bruder«, über der Zeile: »älteren Bruder«, und keine der drei Möglichkeiten ist gestrichen (vgl. Dietrich Uffhausen, Einige Bemerkungen zur Edition einer historisch-kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften, in: Dinklage, Hrsg., Studien, s. Lit.-Verz., S. 371-304). Die Parataxe von Möglichkeiten, die sich hier im Kleinen zeigt, läßt schließlich den ganzen Roman in ein »Delta« (Arntzen) von parataktischen Entwürfen münden.
- 31 GW, 7, 562
- 32 Mach, Analyse, S. 3

- 33 Mach, Analyse, S. 5f.
- 34 GW, 7, 562
- 35 GW, 7, 953
- 36 GW, 7, 1465
- 37 Beziehung von Kasus und Novelle bei Andre Jolles, Einfache Formen, Darmstadt ²1958, S. 181ff., nicht umstandslos auf Musil anwendbar.

Literaturverzeichnis

1. Textausgaben

Gesammelte Werke, hrsg. von Adolf Frisé, 9 Bde., Reinbek 1978 (= GW)

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg:

Der Mann ohne Eigenschaften, 1952 (u. ä.) (ab 1960 veränderte Seitenzählung)

Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, 1955

Prosa, Dramen, späte Briefe, 1957

Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek 1976 (= TB I, TB II)

Sämtliche Erzählungen, Hamburg 1968

Drei Frauen, Hamburg 1952 (u. ä.) (rororo-Taschenbuch 64)

2. Forschungsberichte und Bibliographien (chronologisch)

Karthaus, Ulrich, Musil-Forschung und Musil-Deutung. Ein Literaturbericht, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 39 (1965), S. 441-483

Thöming, Jürgen C., Robert-Musil-Bibliographie, Bad Homburg v. d. H. 1968

Thöming, Jürgen C., Kommentierte Auswahlbibliographie zu Robert Musil, in: Text und Kritik, 21/22 (2. Aufl. 1972), S. 73-87

Roseberry, Robert L., Robert Musil. Ein Forschungsbericht, Frankfurt 1974 (Fischer Athenaum Taschenbuch 2073)

Danner, Karl Heinz, Robert-Musil-Schrifttum. Ergänzungsbibliographie 1970-1975, in: Modern Austrian Literature 9, 3/4 (1976), S. 210-239

3. Zu allgemeineren Problemen und zum Mann ohne Eigenschaften Es werden nur Arbeiten genannt, die zur Standardliteratur gehören oder besondere Relevanz im Zusammenhang mit Drei Frauen besitzen

Allemann, Beda, Ironie und Dichtung, Pfullingen 21969

Albertsen, Elisabeth, Ratio und Mystike im Werk Robert Musils, München 1968

Arntzen, Helmut, Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im Mann ohne Eigenschaften, Bonn ²1970

Bauer, Sibylle und Ingrid Drevermann, Studien zu Robert Musil, Köln/Graz 1966

Baur, Uwe und Dietmar Goltschnigg (Hrsg.), Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften. Grazer Musil-Symposion 1972, München 1973

Berghahn, Wilfried, Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1972 (1963) (rowohlts monographien 81)

Brosthaus, Heribert, Robert Musils »wahre Antithese«, in: Wirkendes Wort 14 (1964), S. 120-140

Corino, Karl, Robert Musils *Vereinigungen*, München 1974 Dinklage, Karl (Hrsg.), Robert Musil: Leben, Werk, Wirkung, Rein-

bek 1960

Dinklage, Karl (Hrsg.), Robert Musil: Studien zu seinem Werk, Reinbek 1970

Eibl, Karl, Die dritte Geschichte. Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung Die Amsel, in: Poetica 3 (1870), S. 455-471

Fischer, Nanda, Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung Zum Novellenbegriff Robert Musils, in: Monatshefte 65 (1973), S. 224-240

Heydebrand, Renate von, Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften, Münster ²1969

Hoffmeister, Werner, Studien zur Erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil, The Hague 1965

Kaiser, Ernst und Eithne Wilkins, Robert Musil. Eine Einführung in das Werk, Stuttgart 1962

Die Einheit des Zyklus sehen sie in der »Anima-Gestalt« (108), die einmal als »Todesengel«, einmal – »vielleicht« – als »Engel der makellosen Schönheit« und schließlich als »Engel der Liebe« erscheint. Die Symboldeutung der *Grigia* faßt Amerika auf als »Reich des Unbewußten«, die Schatzsuche ist »Suche nach einem unirdischen Schatz« (110), Grigia als »die Graue Kuh entspricht ... der chthonischen Isis« (111), diese aber sei »auch der Mond«. Der Name Maria Magdalena deute auf uneheliche Geburt, diese wiederum auf »göttliche Abstammung«, der Pillendreher ist der Skarabäus, »das ägyptische Symbol der Sonne und der Auferstehung« (112). Grigia stelle »nicht nur eine Verbindung zur Unterwelt und

dem dämonischen Aspekt des Weiblichen dar, sondern auch eine zu dem höheren, himmlischen Aspekt und der entfernten Geliebten.« (111f.). Die Undeutlichkeit in der Motivation des Sterbens und Homos Ruhe deuten »auf einen nur rituellen Tod, den er in einem traumhaft unbewußten Zustand erlebt, also auf ein symbolisches Begrabenwerden, und nicht auf den wirklichen, langsamen Erschöpfungstod« (115). Die Novelle habe »eine Beziehung zur mortificatio der Alchemie, dem Tod des Königs und der Königin, oder Sols und Lunas, die auch conceptio genannt wird, weil dieser Tod ein Durchgangsstadium zu einer zweiten Geburt ist, der des Filius Philosophorum, des Hermaphroditus« (115). (Portugiesin und Tonka werden nur vollständigkeitshalber behandelt.)

Kaiser, Gerhard R., Proust - Musil - Joyce. Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft am Paradigma des Zitats, Frankfurt 1972

Karthaus, Ulrich, Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils, Berlin 1965

Kühn, Dieter, Analogie und Variation. Zur Analyse von Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften, Bonn 1965

Kühne, Jörg, Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften, Tübingen 1968

Magris, Claudio, Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur, Salzburg 1966

Müller, Gerd, Mathematik und Transzendenz. Die Bedeutung Novalis' für das Werk Robert Musils, in: Orbis Litterarum 23 (1968), S. 266-275

Rasch, Wolfdietrich, Über Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften, Göttingen 1967

Reniers-Servranckx, Annie, Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen, Bonn 1972

R.-S. hebt die Grenz- und Übergangssituationen (Grigia: Lebenskrise und Landschaft, Portugiesin: Nord-Süd, Tonka: Glaube-Wissen) hervor. Die Novellen seien gekennzeichnet durch die Parallelaktion bzw. Parallelnatur der Helden wie des Geschehens: Realitäts- und Symbolebene, zwei Persönlichkeitsschichten in den Helden«. Die Frauen verkörpern jeweils die andere« Seite. Querverweise auf andere Werke Musils.

Roth, Marie-Louise, Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters, München 1972

Schöne, Albrecht, Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil, in: Euphorion 55 (1961), S. 196-220

Schmidt, Jochen, Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff, Tübingen 1975

S. exponiert den Begriff der ›Eigenschaftslosigkeit‹ an Homo. Ho-

mos »Katabasis« sei eine Umkehrung des traditionellen Bildungsganges, nicht ein Hinzugewinnen an determinierenden Eigenschaften, sondern deren kontinuierlicher Abbau. Mozart Amadeo Hoffingott, Homos »tieferes Ich«, bezeichne »eine Sehnsucht, wie sie sich nur mit dem Erlebnis harmonischer Musik oder Hoffnung auf Gott umschreiben läßt« (6). Die »Übergangslage« des Schauplatzes wird auf Kakanien bezogen. Die kritische Gesellschaftsanalyse (»Europa«) führt auf die Ausweglosigkeit des Einzelnen. Grigia als »Katalysator« führe ihn zur »Vollendung der Liebe« in der »Entpersonalisierung«. - Einige gewagte Motivdeutungen.

4. Zu Drei Frauen

Noch immer befaßt sich die Musil-Literatur fast ausschließlich mit den beiden Romanen. Von einer Forschung zu Drei Frauen läßt sich noch kaum sprechen. Deshalb wird hier auf einen >Forschungsbericht« verzichtet; stattdessen werden die Arbeiten kurz kommentiert. Es erscheint jedoch ein grundsätzliches Wort zu der gerade im Zusammenhang mit Drei Frauen besonders gerne geübten psychoanalytischen oder tiefenpsychologischen Interpretationsweise vorweg angebracht. Bei tiefenpsychologischen Interpretationen stellt sich leicht der Däniken-Effekte ein: Sie können, wenn sie gut gemacht sind, durchaus faszinieren, weil alles so gut zusammenpaßt. Aber sie sind nicht prüfbar und insofern auch kaum kritisierbar. Anderseits kann nicht geleugnet werden, daß manche Deutung als Möglichkeit durchaus erhellend wirken kann. Musil selbst hat die Vertreter der »Psychologia phantastica« einmal als »Pseudo-Dichter« bezeichnet (TB I, 787), und das weist, sieht man einmal vom polemischen Beiklang ab, auf eine Möglichkeit hin, solche Modelle nutzbar zu machen: Nicht als wissenschaftliche Erklärungsmodelle, sondern als quasipoetische Paraphrase-Modelle. Der Wert solcher Paraphrase-Modelle ist nicht ganz von der Hand zu weisen; sie ermöglichen es, den konnotativen Bedeutungsraum tentativ zu beleuchten. Mehr allerdings nicht, und das scheint nicht jedem Interpreten deutlich zu sein.

Aue, Maximilian, Die Ablehnung romantischer Vorstellungen von Liebe, Natur und Tod in Robert Musils Drei Frauen, in: Modern Austrian Literature 9, 3/4 (1976), S. 240-256

Wichtiges Thema unzulänglich behandelt. Konzentration auf Novalis. Kostprobe: »Nicht umsonst klingt der Name, den Homo Lene Maria Lenzi gibt, Grigia, die Graue, an das Grauen an, das er vor ihrer Naturhaftigkeit empfindet« (246).

Bedwell, Carol C., Musil's Grigia, An Analysis of Cultural Dissolution, in: Seminar 3 (1967), S. 117-126

Die amerikanischen Gelder der Expedition repräsentieren techno-

logischen Fortschritt und Verlust der alten Ideale. Auch Homo entgleiten die alten Ideale, er wendet sich noch älteren Lebensformen zu, die jedoch ihrerseits durch den modernen Lebensstil korrumpiert sind. Das Wiedervereinigungsthema formuliere expressionistische Sehnsucht nach neuer Ganzheit. Der Krieg – und dessen symbolhafte Darstellung im Sterben der Fliege – sei ein Ausbruchsversuch aus dieser Situation.

Boa, Elizabeth J., Austrian Ironies in Musil's Drei Frauen, in: The Modern Language Review 63 (1968), S. 119-131

Die zahlreichen Widersprüche, Perspektivenwechsel, Kontraste versucht B. auf den Nenner der Ironie zu bringen. Insbesondere hebt sie an allen drei Novellen das Moment des Märchenhaften hervor. Die Mischung von Archaischem und Modernem in Grigia, die etwas grotesken Elemente des Fliegenstichs und der erlösenden Katze, sowie die sinnlose Tat der Wandersteigung in der Portugiesin (und die Vagheit des Ausgangs dieser Geschichte), das Märchen« als Projektion der männlichen Figur in Tonka enthalten ironische Elemente. Grigia enthalte »purely destructive irony«, in der Protugiesin sei die Lösung »rather whimsical» (126), Tonka thematisiere den Widerspruch von Illusion und Wirklichkeit. Dieser Widerspruch sei typisch für die österreichische Literatur, schon im Barock. Die Welt Grigias mit ihrer »Theaterechtheit« wird mit Kakanien parallelisiert. Insgesamt werden die Novellen als implizite Kritik an spätromantischen (besser: neuromantischen?) und expressionistischen Lösungsversuchen aufgefaßt.

Braun, Wilhelm, An Interpretation of Musil's Novelle Tonka, in:

Monatshefte 55 (1961), S. 73ff.

Dem Titel entsprechend ohne präzise Fragestellung, gediegene Pa-

raphrase mit Deutungshinweisen.

Düsing, Wolfgang, Utopische Vergangenheit. Zur Erinnerungstechnik in Musils früher Prosa, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 89 (1970), S. 531-560

D. knüpft bei den *Erinnerungsbildern« (532) an. Sie seien Ausdruck eines Konflikts, dessen Lösbarkeit von der Fähigkeit abhänge, den Sinn der Bilder zu verstehen. Zugleich hätten sie utopischen Charakter, denn in ihnen offenbare sich auch eine Welt des Möglichen, nicht Verwirklichten. In der Anwendung auf Tonka erweist sich diese These als fruchtbar. Der *metaphorische Charakter« (555) der Erinnerungen enthalte und verberge zugleich den Sinn des Geschehens, die Bilder bleiben Einzelheiten, nur als Ahnung scheine zuweilen ein Ganzes auf. In Tonka würden die Erinnerungsbilder doppeldeutig, Beweise der Liebe wie der Untreue, bis schließlich die Erinnerungen sich von Tonka lösen und zu einem verwandelnden *Ruf« würden.

Friedrich, Gerhard, Robert Musils *Tonka*, in: Die Sammlung 15 (1960), S. 652-659

Erster größerer Deutungsversuch, der Fragen der Erzähltechnik, das Sprachproblem und das Verhältnis Wissen/Glauben behandelt.

Hall, Murray G., Die religiöse Allegorie in Robert Musils *Die Portugiesin*, in: Etudes Germaniques 30 (1975), S. 76-79
Belanglose Notiz.

Heintel, Erich, Glaube in Zweideutigkeit. Robert Musils Tonka, in: Baur/Goltschnigg (Hrsg.), Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften (s. o.), S. 47-88

H. untersucht »von Entwicklungen der Philosophie und Theologie der Gegenwart her das Glaubensproblem« (88) in *Tonka*. Die Novelle wird zur Formulierung des »zweifachen Dilemmas« von Glauben und Historie, bzw. Glauben und Naturwissenschaft. Eine ausführliche Paraphrase, in deren Verlauf der ›Held‹ auch als »unser moderner Josef« (68) erscheint, wird von Außerungen zum *Mann ohne Eigenschaften* und Reflexionen allgemeinerer Art umrahmt.

Henninger, Peter, Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von *Drei Frauen* und *Die Amsel*, in: Modern Austrian Literature 9 (1967), S. 57-99

Musil hat einen Odipus-Komplex. Da man, wenn man sich auf den Begriff schon einläßt, davon ausgehen muß, daß in patriarchalischen Gesellschaften alle Männer einen Odipus-Komplex haben, wäre dieses Ergebnis nicht gerade aufregend. H. verbindet jedoch seine Diagnose mit einer Reihe eingehender Beobachtungen zur Erzählform des Zyklus. Er weist Anomalien im Erzählduktus nach, die er als Kontaminationen von Erzähler und autobiographischem Ich (oder Es) deutet. Nicht immer freilich sind es wirklich Anomalien. So meint H. z. B.: »Ketten, seit Jahr und Tag abwesend«, sei eine Fehlleistung, weil dieser ja nur wenig über ein Jahr entfernt war: Die lange Dauer von Musils Ehe sei für die kurze Dauer der Abwesenheit eingetreten. Es klinge wie ein »Dementi aus dem Unbewußten bei der ansonsten klar erkennbaren Absicht des Verfassers, mit dieser Erzählung seiner Lebensgefährtin Martha ein Denkmal zu setzen«, wenn hier Verheiratetsein mit Abwesendsein gleichgesetzt werde (90). Tatsächlich belehrt der Brockhaus, daß die Formel »Jahr und Tag« eine Frist des alten deutschen Rechts bezeichnet, welche meist 1 Jahr, 6 Wochen und 3 Tage umfasst: Was wie Unachtsamkeit erscheint, ist ein stilistisch fein abgestimmter Archaismus, der die erschließbare Zeitspanne genau nennt. Vielleicht sollte man doch etwas mehr darauf vertrauen, daß der Autor weiß, was er schreibt, ehe man sich in seinem Rücken wähnt. (s. auch zu S. 31.)

Hermand, Jost, Musils Grigia, in: Monatshefte 54 (1962), S. 171-182 H. sieht Motivähnlichkeiten mit Goethes Mann von fünfzig Jahren, Hofmannsthals Andreas, E. T. A. Hoffmanns (und Hofmannsthals) Die Bergwerke von Falun, Tiecks Runenberg und Thomas Manns Tod in Venedig. Homo breche auf zu einer »Katabasis« (172) in die »Schächte des Unbewußten« (Goldbergwerk), Homo lebe, als sei er ins »Archaische zurückversetzt, ins Skythische, nach Kolchis, zu den Inkas« (173). Die Erzählung wirke jedoch als ganze »wie ein vorsichtiges Experiment mit dem Mythos« (174), die Distanz sei unübersehbar. Nicht um naiven Rousseauismus gehe es, sondern auch um die Gefährdung durch das Sich-Einlassen auf die mythisierte Welt. Homos und Grigias letzte Vereinigung sei, »als verschmelze Antäus mit Gea, seiner mütterlichen Herkunft, in inzesthafter Vermischung«. Die Höhle wird als »weibliche Verlokkung« (176) gedeutet (schon vorher, 172: »im männlich Gipfelhaften und weiblichen Höhlenvorstellungen«), zugleich aber ist sie »Eingang des Todes, ... Höllenrachen, ... Pforte zur Unterwelt, ... bedrohliche Macht des Chthonischen, die etwas Ansaugendes und Verschlingendes hat«, und weiter erhalte Homo »fast christushafte Züge«, weil »die Höhle ... sich in ein Grab verwandelt, indem ein Stein davorgewälzt wird« (180). Die Problematik der Methode wird hinreichend deutlich, wenn Grigias Taufname Maria »im Sinne einer religiösen Mutter-Sohn-Beziehung gedeutet werden kann«, so daß also Motiv der Großen Mutter, Inzestmotiv und Christusfiguration aufeinander bezogen werden. Da bewegt sich die Interpretation in einem Bereich, in dem alles irgendwie immer auf alles bezogen werden kann. Hermand ist freilich redlich: Die vielen »wie«-Vergleiche, mit denen er Mythenmomente zitiert, machen deutlich, daß hier ein subjektives Assoziations-Moment im Spiel ist, das er gar nicht verbergen will.

Kirchberger, Lida, Musils Trilogy. An Approach to Drei Frauen, in:

Monatshefte 55 (1963), S. 167-182

Schlimmer als Hermand (s. o.), weil hier das Assoziieren sich als System ausgibt. Um zu zeigen, daß es sich um eine Trilogie, nicht eine bloße Reihung handelt, greift K. auf Freud zurück: Dieser habe in seiner Abhandlung Das Motiv der Kästchenwahl an Shakespeares Kaufmann von London gezeigt, daß die Wahl zwischen einem Kästchen von Gold, einem Silber und einem Blei den Dreiheiten von Sonne, Mond, Sternen, von Hera, Athene, Aphrodite, von Clotho, Lachesis und Atropos und diese schließlich der Mutter als Lebensspenderin, der Lebensgefährtin und der mütterlichen Erde am Lebensende entsprächen. Wenn man so viel ineinander übersetzen kann, wird das Interpretieren leicht. Daß Grigia etwas mit Gold zu tun hat, ist deutlich (Goldbergwerk), und so wird sie

zu »Cybele herself, the magna mater«. Bei Tonka hilft Freuds Hinweis auf die drei Schwestern im Lear weiter: Cordelia sei durch ihre Stummheit charakterisiert, und auch Tonka sei stumm. Und im Falle der Portugiesin, der »mondnächtigen Zauberin«, bietet sich der Mond als Einstiegsvokabel an. Die Wahl der dritten Geschichte sei die beste. Denn Tonkas Tod führe den Liebhaber zur Reifung, er werde zum Mann der Wissenschaft, wie das 20. Jahrhundert ihn braucht. Nicht genug damit: Auch Bachofen konstituiere eine Dreiheit von Aphrodite, Demeter und Apoll. Die sexuelle Freizügigkeit der Aphroditen-Phase wird in der Welt Grigias entdeckt, in Tonka wird sie etwa mit dem Bordell zitiert. Dem Ingenieursgeist des 20. Jahrhunderts könne das Wunder, wie es in der Portugiesin erscheint, nur noch Aberglaube sein, das apollinische Prinzip des Intellekts im Sinne Bachofens habe gesiegt, und indem Musil sich zu diesem Sieg bekenne, übe er zugleich Kritik an Klages und seinen Schülern. Auch die Dreiheit von Es, Ich und Überich soll in der Trilogie irgendwie repräsentiert sein.

McCormick, E. Allen, Ambivalence in Musils *Drei Frauen*. Notes on meaning and method, in: Monatshefte 54 (1962), S. 183-196

Die Suche nach dem wahren Selbst in allen drei Novellen führe in einen Bereich der Ambivalenz« oder Ambiguität, jede der Hauptfiguren verliere bei dieser Suche den Kontakt mit der Realität. Die dadurch sich anbahnende Tragik werde durch Andeutungen von Lösungsmöglichkeiten gemildert, die aber mehrdeutig bleiben. Erzählhaltung und Bildersprache werden diesem Aspekt zugeordnet.

Requadt, Paul, Zu Musils Portugiesin, in: Wirkendes Wort 5 (1954/55), S. 152-158

Requadt, Paul, Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn, Bern 1962

R. hält sich frei vom tiefenpsychologischen Schema, sucht die Bezugspunkte vielmehr in der innerliterarischen Entwicklung. Konstituierend für die *Portugiesin* sei die Nord-Süd-Polarität. Die Portugiesin bewege sich auf den Norden zu. Welt der Zwecke und Welt der Schönheit, beide für sich genommen unerlöst, werden durch das zeichenhafte Martyrium der Katze zueinander auf den Weg gebracht. Am Ende seien sie »im Glauben und beieinander« (281).

Sjögren, Christine Oertel, An Inquiry into the Psychological Conditions of the Narrator in Musils *Tonka*, in: Monatshefte 64 (1972),

S. 153-161

S. behandelt *Tonka* als psychopathologische Fallstudie. Das Geschehen sei ausschließlich aus der Perspektive der männlichen Figur dargestellt. Die Gedanken dieses Mannes seien gekennzeichnet durch eine »obsession with sex« (175), wodurch seine Beziehung zu

Tonka gestört werde. Der Grund dafür liege in der Kindheit: Als er die unerlaubten Beziehungen der Mutter zum Onkel Hyazinth erkannt hatte, war ödipale Eifersucht in ihm erwacht, die nun auf Tonka bezogen wiederkehre. Die männliche Figur wachse immer mehr in ihre Psychose hinein, Aberglaube ergreife sie, Verfolgungswahn, das Wahrnehmungsvermögen werde getrübt, ihre Gefühlswelt veröde, nur ihr Intellekt im Bereich der Wissenschaft funktioniere noch. Die Folgen des Ödipus-Komplexes führen schließlich zur Schizophrenie. Verf. spricht von einer *preliminary study* (160).

Sjögren, Christine Oertel, The Enigma of Musil' Tonka, in: Modern Austrian Literature 9 (1976), S. 100-113

Verf. versucht eine Art Rekonstruktion der »wahren« Verhältnisse ohne die störenden Verrücktheiten der Erzählerperspektive.

Sokel, Walter H., Kleists Marquise von O., Kierkegaards Abraham und Musils Tonka. Drei Stufen des Absurden in seiner Beziehung zum Glauben, in: Dinklage (Hrsg.), Robert Musil, Studien zu seinem Werk, Reinbek 1970, S. 57-70.

Gemeinsam sei die Zumutung, den gesunden Menschenverstand einem irrationalen Vertrauen zu opfern. Im Falle der Marquise

gelinge es schließlich, die Innerlichkeit gegenüber dem Allgemeinen zu rechtfertigen, Kierkegaards Abraham und Maria seien zur Stummheit verurteilt, die freilich im Glauben aufgehoben sei, der Protagonist in *Tonka* sei nicht bereit, das Allgemeine zu opfern,

seine Liebe sei »halbgeborener Glaube« (64), Musil stehe Wittgenstein, insbesondere dem Schluß von dessen *Tractatus*, näher als Kierkegaard.

Stelzmann, Rainulf A., Kantian Faith in Musil's *Tonka*, in: The Ger-

manic Review 50 (1975), S. 294-304
Schon in Musils Dissertation findet S. deutliche kantianische Einflüsse. Besonders wichtig erscheinen die Antinomien der reinen Vorwunfts, die auf eine Grenze der Rationalität hinweisen. In

Vernunft, die auf eine Grenze der Rationalität hinweisen. In Tonka findet Stelzmann 12 Antinomien näher erwähnenswert. Als Paraphrasenmodell ist Kants Philosophie hier sicher recht fruchtbar, die Frage eines historischen Einflusses bleibt weiter erörterungsbedürftig.

Röttger, Brigitte, Erzählexperimente. Studien zu Robert Musils *Drei*Frauen und Vereinigungen, Bonn 1973

R. untersucht zunächst die Zeitgestaltung und stellt fest, daß quantitative Zeitmessung kaum Bedeutung gewinne. »Folge« und »Notwendigkeit« würden »bewußt ausgeschaltet« (62). Konstituierend für alle Erzählungen Musils sei die »Synchronisierung von sukzessiven und iterativ-durativen Zeitangaben« (63). Sodann weist sie »schwebende Erzählhaltung und Subjektvarianten« nach: Die

Trennung »zwischen dem Seinsbereich des auktorialen Mediums und der Welt seiner Gestalten ist aufgehoben (102), die personalen Medien werden aufgebrochen »in Subjektvarianten, um dann aus den isolierten Ausdrucksaspekten synthetisch neue Erkenntnisse zu gewinnen« (103). Die Raumgestaltung schließlich sei schon durch das Reisemotiv betont, der Ort erhält Zeichenfunktion. Raum und »menschliches Sein« seien einander »spiegelbildlich zugeordnet« (141), der Raum sei »gestimmter Raum«. Charakteristisch für Musils Stil seien das Prinzip der Reihung, die Zweigliedrigkeit der Sätze, die im Zusammenhang mit dem Begriffspaar ratioid/nichtratioid gesehen wird, der parallele Satzbau mit Anapher, häufige Nominalsätze, Auflösung der Funktion von Konjunktionen, betontes Einsetzen des Konkunktivs. Die Zusammenfassungen (aus denen hier notgedrungen zitiert werden mußte) geraten gelegentlich zu abstrakt und gegenstandsfern. Vorbildlich viele Detailbeobachtungen und die Stiluntersuchungen.

Tober, Karl, Robert Musils *Grigia*, in: Sprachkunst als Weltgestaltung. FS. für Herbert Seidler, Salzburg 1966, S. 334-348

Solide und kluge Arbeit, deren Hauptgesichtspunkt bei der künstlerischen Komposition liegt: Untersuchung von Aufbau, Motivgeflecht (Liebe, Natur, Tod), Zeitgestaltung in ihren Beziehungen zur Problementfaltung.

Zimmermann, Werner, Robert Musil. Die Portugiesin, in: W.Z. Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende. Teil 3, Düsseldorf 1960, S. 111-134 Wissenschaftlich belanglose Vermarktung der Beobachtungen Requadts.