

"Movere" als Motiv: Zur Topik und Motivik von Robert Musils *Die Vollendung der Liebe*

- Hermann Sileitsch

Einleitung

"Worte in dunklen Kleidern"- zur Hermetik der Bildlichkeit und sprachlichen Konzeption

Schreiben als Suche nach der Sagbarkeit des Unsagbaren

Die höchstmögliche Präzision des Unbestimmten: Zur Funktion des Vergleiches

Polysemie, Paradoxon und "coincidentia oppositorum"

Sprache der Mystik

Bildsprache (Bild/Sprache) und Sprachbild

Negative Theologie - Dialektik - Poesie? Strategien des Negierens und Schweigens

Analoger Motivgebrauch

Vereinigung und "unio mystica"

Gewandmetaphorik

Strukturprinzip und "Bewegungsmodell" Vereinigung

Der Titel als zweifache Synekdoche

Gefangenschaft und Ausbruch - Konfigurationen des Raumes

Dialog mit der Tradition: Die Entwicklung der Motivik am Beispiel des "Kugel"-Bildes

Motivation versus ("Schein"-) Kausalität

Mit "motivierten Schritten" zur Moral

Abkehr von der Linearität des Kausalen in der Suche nach Simultaneität der Darstellung

Einleitung

Einen Text zu analysieren bedeutet entweder, Thesen aufzustellen und zu ihren Gunsten in vieler Hinsicht vom Text abzusehen, d.h. im Dialog die (eigenen) Fragen über die Antworten (des Textes) zu stellen, oder aber sich selbst gleichermaßen zum Objekt des Textes machen zu lassen, permanent die eigenen Thesen verwerfen und somit die Fragen den Antworten unterordnen zu müssen. Musils *Vereinigungen* scheinen letzteres mit großer Rücksichtslosigkeit vom Rezipienten einzufordern. Literaturwissenschaftliche Betrachtung nötigt aber in der Regel zur ersten Vorgangsweise, da an ihrem Ende ein mit der Autorität des Finalen auftretendes "Ergebnis" zu stehen hat. Gerade dieses Feststellen scheint aber dem Wesen nach unvereinbar mit den zentralen Fragen des Textes und auch dem hier angestrebten Versuch, die Rolle des Dynamischen in den *Vereinigungen* zu untersuchen: Es wird deshalb in dieser Lesart nicht der Versuch unternommen, den Text gefügig zu machen und die Paradoxa aufzulösen, sondern diese zunächst unwidersprochen stehen zu lassen und in einem zweiten Schritt ihrer Funktion nachzuspüren, die sich als eine wesentliche des Textes zu erweisen scheint. Dies bleibt auch zu berücksichtigen, wenn im folgenden durch die notwendigerweise vereinfachende Darstellung möglicherweise der falsche Eindruck einer Motivkonstanz oder homogenen Entwicklung der Motive in den *Vereinigungen* entstehen sollte.

Weiters setzt sich diese Arbeit zum Ziel, ohne Zitate aus dem *Mann ohne Eigenschaften* auszukommen. Der Verfasser ist sich dabei der Provokanz durchaus bewußt, die es darstellt, das unbestrittene Hauptwerk aus der Betrachtung nicht nur auszuklammern, sondern dies zugleich zu einem Hauptzweck der Arbeit zu erklären, jedoch ist diese Vorgangsweise seiner Meinung nach notwendig, um zu einer möglichst voraussetzungsfreien Betrachtung der Erzählungen zu kommen. Die bisherige Forschung zu den *Vereinigungen* sah sich nämlich in letzter Konsequenz jeweils in der grotesken Situation, die mehreren hundert Seiten des als Hauptwerk bezeichneten, späteren Textes zur Beleuchtung der gerade 70 Seiten der *Vereinigungen* heranzuziehen.

Eine "literaturwissenschaftliche" Arbeit, die dieses Epitheton überhaupt erst rechtfertigen muß, sich zugleich aber an ureigenste Betätigungsfelder der Philosophie heranwagt, mag (mit Recht) als höchstgradig anmaßend empfunden werden. Zur Entschul-

digung sei darauf verwiesen, daß das Unvermögen unter Umständen auch die Möglichkeit bieten kann, mit sich bescheidender Naivität philosophische Aussagen im Hinblick auf neu sich ergebende Zusammenhänge nachzudenken. Musils Erzählung scheint zu exemplifizieren, daß - wenn schon das Begreifen nicht glücken will - ein Verstehen (im archaischen Sinne des Davorstehenbleibens) an seine Stelle treten kann, welches das Unbegreifliche zumindest in Griffweite zu rücken versucht. Der Vorwurf eines eher assoziativen als "beweisenden" Vorgehens kann dafür wohl weder entkräftet noch entschuldigt werden, wenngleich es scheint, als trage einen wesentlichen Anteil der Verantwortung dafür der dieser Arbeit zugrundeliegende Text, in dem die Methodik seiner Behandlung in mancher Hinsicht vorgeschrieben ist.

Eine letzte, methodische Vorbemerkung muß sich somit auf den in dieser Arbeit gebrauchten Motivbegriff beziehen, der von jener in der literaturwissenschaftlichen Betrachtung üblichen Verwendung abweicht. Die Rechtfertigung und Erklärung desselben bleibt noch zu erbringen: Die Definition für "Motiv" soll nicht vorgegeben sein, sondern sich in der Folge erst entwickeln. Dabei konzentriert sich die Betrachtung primär und bis auf wenige Ausnahmen auf *Die Vollendung der Liebe*, ob und wieweit das Gesagte auch für *Die Versuchung der stillen Veronika* verwertbar wäre, soll in dieser Arbeit nicht festgestellt werden.

"Worte in dunklen Kleidern"- Zur Hermetik der Bildlichkeit und sprachlichen Konzeption

Schreiben als Suche nach der Sagbarkeit des Unsagbaren

Bereits in Musils Erstling *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* wird Sprache unmißverständlich als ungenügendes Medium der Darstellung von Wirklichkeit thematisiert. Das von Maeterlinck entlehnte Motto bringt dies deutlich zum Ausdruck:

Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wähnen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glascherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.

Versprachlichung vollzieht sich notwendigerweise als ein Abstraktionsvorgang, der vom Besonderen zum Allgemeinen führt, beim Empfänger (im Kommunikationsmo-

dell) wiederum einer Konkretisation bedarf und genau dann an seine Grenzen stößt, wenn er sich gerade die Vermittlung des "Besonderen" zum Ziel setzt, zumal der Umweg über das Begriffliche der Sprache unvermeidlich ist. Das klassifizierende Wort erfaßt jeweils nur das Kategorische, nie das Unverwechselbare oder Einzigartige. Die Diskrepanz zwischen dem Glanz unmittelbarer Anschauung und der Entwertung in der sprachlichen Umsetzung dominiert die *Vereinigungen* in noch viel stärkerem Ausmaß als den *Törleß*: Das zitierte Motto bezeichnet im Grunde nichts anderes als jene "Verhexung des Verstandes" und Entwertung des Vorbegrifflichen durch die Sprache, die auch Johannes in der *Versuchung der stillen Veronika* in seinem Ringen um Worte empfindet:

Und einmal hatte er zu Veronika gesagt: es ist Gott; [...] es war sein erster Versuch, das Unbestimmbare, das sie beide fühlten, fest zu machen [...]. Aber wie er es aussprach, war es ein entwerteter Begriff und sagte nichts von dem, was er meinte.

Das Zur-Sprache-Bringen scheitert im Moment des Feststellens, gerade das "Festmachen" mißlingt. Daraus wird deutlich, daß Benennen für Musil nur dynamisch vorstellbar ist, als unabschließbarer Prozeß, als endlose "Werdung". Anstelle eines bloßen "Konstatierens" soll die Sprache neue Pfade erschließen. Wenn Johannes schließlich zu "Gott" Zuflucht nimmt, so setzt er als Variable geradezu ein Nichtwort; eine Bezeichnung, die nur negativ definiert, was gerade *nicht* ist und das Unaussprechliche schlechthin darstellt. Während Johannes verzweifelt nach Worten für eine klare Vorstellung ringt, erlangt Claudine in einer Parallelstelle am Ende der *Vollendung der Liebe* überhaupt erst eine Vorstellung von ihrer Liebe, die sie wahrnimmt als [...] **ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, [...]**." In diesem Punkt sind die beiden Erzählungen klar aufeinander bezogen, die zweite scheint die Problematik der Benennung dessen, was am Ende der ersten Novelle aufgefunden wurde, darzustellen.

Hierin besteht eine unleugbare Nähe zur mystischen Tradition, die ihrerseits den Ausweg aus dem Dilemma in der Erschließung neuer Mitteilungsformen und mithin in der sprachimmanenten Erweiterung zu finden glaubte. Auch bei Musil bahnt sich die Suche nach einer neuen Form des Erzählens ihren Weg in einer Sprachschöpfung, genauer gesagt in einer Begriffswerdung in Bildern, die nach einem besonderen, noch zu bestimmenden Umgang mit den Motiven und der damit verbundenen Motivtradition verlangt.

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus diesem Ungenügen, aus der sprachlichen Entwertung? Wie kann man dem Paradoxon der sprachlichen Gestaltung dessen, was sich nicht ausdrücken läßt, begegnen, oder mit anderen Worten: Wie soll die

von Musil geforderte und angestrebte "neue" Sprache aussehen? Natürlich befindet sich Musil mit seiner Sprachkritik in einer Tradition, die mit der Literatur der Moderne eine Zuspitzung erfährt, und der Vergleich mit dem sogenannten "Chandos"-Brief von Hofmannsthal, wie ihn [Monika Schmitz-Emans](#) anstrebt, ist naheliegend und angebracht, wenngleich dabei ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen den Texten nicht übersehen werden sollte: Während in *Ein Brief* die Sprachproblematik thematisiert wird, ist sie in Musils *Vereinigungen* zugleich auch ausgeführt - die paradoxe Konstruktion, die bei Hofmannsthal Sprachlosigkeit in einer höchst beredten und formvollendeten Sprache ausdrückt, rückt bei Musil ins Zentrum der Erzählung. Zwar entkommt auch er nicht der Unmöglichkeit, das "Unsagbare" anders als durch Sprache zu gestalten, jedoch führt ihn diese Situation im Modus der Darstellung an das heran, was [Jürgen Schröder](#) den "Grenzwert der Sprache" genannt hat.

Die seltsame Tatsache, daß Sprache ihrem systemimmanenten Ungenügen zum Trotz in der Alltagssprache "funktioniert", findet in Musils Erzählungen ihren Ausdruck in der Problematisierung einer Sprache, die ihre Selbst-Verständlichkeit verloren hat (wobei sich daran die Frage anknüpft, ob nicht die Sprache selbst als "Subjekt" der Wirklichkeitskonstitution verstanden werden soll: einzelne Formulierungen, in denen Sprache personifiziert wird, scheinen dies nahelegen). Ein Mitteilen, das versucht, den individuellen Anteil des Erlebens auszudrücken, und damit des Charakters des Teilens verlustig wird, führt wohl nicht nur an die Grenzen der Kommunikabilität heran, sondern muß diese gezwungenermaßen überschreiten. Eigenartigerweise wird dadurch zugleich aber ein Anschein höchster Präzision und Darstellungsgenauigkeit erweckt, der in krassem Widerspruch zur ausdrücklichen Unschärfe zu stehen scheint. Von daher rühren wahrscheinlich auch einige der Schwierigkeiten des Textes, die den *Vereinigungen* oft die Klassifikation als eines der "schwierigsten" Werke in deutscher Sprache eingebracht haben, was auf den ersten Blick recht abwegig erscheint für einen Text, der sich - gemessen am Maßstab der schwierigsten Werke anderer Literaturen, etwa des geradezu paradigmatisch schwierigsten Textes, *Finnegans Wake* - nachgerade bescheiden ausnimmt: die Tatsache, daß es sich um zwei Erzählungen in vergleichsweise - im Sinne lexikalischer Treue verstanden - konventioneller Sprachform von jeweils gerade vierzig Seiten handelt, legt eigentlich vorderhand eine völlige Inkommensurabilität der Texte nahe. Um diese Einschätzung nachzuvollziehen, gilt es somit zunächst, der Weise nachzuspüren, wie der Text "funktioniert" (oder dies gerade verhindert). Es sollen deshalb in der Folge einige Strategien der Darstellung in den *Vereinigungen* zur Sprache kommen.

Die höchstmögliche Präzision des Unbestimmten: Zur Funktion des Vergleichs

Jürgen Schröder erbringt den statistischen Nachweis, daß in den *Vereinigungen* eine ungewöhnliche Häufung von Vergleichskonstruktionen einerseits und Vokabeln der Unbestimmtheit andererseits vorkomme: Dieses Unterfangen ist zwar verdienstvoll, man darf sich allerdings mit diesem Ergebnis noch nicht zufriedengeben, denn es gilt, nach der Funktion und Verknüpfung dieser Spracheinheiten zu fragen:

Wollte man versuchen, die Struktur der Vergleiche ähnlich wie jene des Zeichens zu beschreiben, so bestünde diese aus zwei durch ein "wie" oder "als ob" getrennten Bereichen, wobei dem ersten Teil die Funktion zufiele, zu definieren, was der zweite Bereich identifiziert bzw. näher bestimmt. Die (assoziative) Verbindung der beiden Ebenen hat dabei die Vorstellung des Lesers zu leisten. Dieser Sachverhalt kann durchaus in Analogie zu den Bezügen zwischen Signifikanten und Signifikat bzw. zum Ogden-Richards Modell des sprachlichen Zeichens gesehen werden. Da jedoch in den *Vereinigungen* das "tertium comparationis" der beiden Ebenen unbestimmt bleibt und der zweite Teil des Vergleiches (man könnte auch sagen, die Bildebene; "x wie y") häufig in der Luft hängt, da er auf kein Bestimmtes auf der "realen" Ebene (auf kein konkretes "x") bezüglich ist, kommt die Verweisfunktion, die das Wesen der Kommunikationsfähigkeit des sprachlichen Zeichens ausmacht, abhanden. Das "wie" läßt das "inwiefern" unbeantwortet; die Bilder wirken in erster Linie aufeinander ein. Wie gegenstandsloser Malerei fällt ihnen primär die Aufgabe zu, nicht Vorgegebenes abzubilden, sondern ihren Gegenstand überhaupt erst hervorzubringen.

Die meisten Vergleiche beziehen sich auf ein undefiniertes Subjekt ("etwas, irgendetwas, ein Gefühl"), mithin auf weitgehend unbestimmte Kategorien, woher wahrscheinlich der Eindruck von Unkonkretheit und Unbestimmtheit, zugleich aber, da immer neue, analoge Bilder und Metaphern zur Veranschaulichung dargebracht werden, auch großer Präzision rührt. Indem sie das Interesse des Lesers völlig auf den Bildbereich fokussieren, erzielen die Vergleiche eine geradezu hypnotisierende Wirkung; oftmals bis zu einem Punkt, an dem der Sinnbezug innerhalb des Satzes und engeren Kontextes verlorengelht, weshalb man zum Innehalten und Zurücklesen gezwungen wird. Dahingehend ist wahrscheinlich auch der [Hinweis Dorrit Cohns](#) zu verstehen, daß die zahllosen Vergleiche den Eindruck einer "timeless zone" forcieren, indem sie die Aufmerksamkeit auf sich selbst und damit auf eine nichtzeitliche Darstellung lenken und die Erzählzeit über die erzählte Zeit dehnen.

Die Erzählung erhält durch dieses Verfahren an vielen Stellen den Charakter einer Darstellung über Konnotationen, zumal die denotative Ebene dabei an Bedeutung verliert. Die Vergleiche erzeugen gewissermaßen ein Kreisen um die Begrifflichkeit, das sich einer eindeutigen Fixierbarkeit widersetzt. Musils Vergleiche gehen nicht mehr von einer durch die Konvention etablierten Verbindung von Zeichen und Be-

zeichnetem aus, sondern rufen diese jeweils erst hervor. Es handelt sich um Signifikanten, denen das Signifikat nicht vorausgesetzt ist, sondern von denen jenes erst konstruiert und modifiziert wird. Die Bedeutung entsteht dabei nicht zuletzt aus der wechselseitigen Bezugnahme der Vergleiche, durch deren Gemeinsamkeiten und Verschiedenheit; vielleicht könnte man dieses Phänomen in modischer Terminologie auch ein "Spiel von Differenzen" nennen, woraus deutlich würde, daß die Beschreibung in die Nähe poststrukturalistischer Zeichentheorien rückt. Ein Beispiel soll das Gesagte veranschaulichen: "In dem grauen Licht *diese schwarzen bärtigen Menschen erschienen ihr wie Riesengebilde in dämmernden Kugeln* von solchem fremden Gefühl [...]" - Die Kühnheit des Vergleiches verschließt ihn einem unmittelbaren Verständnis, seine Bedeutung konkretisiert sich erst in Bezug auf die zahlreichen weiteren Stellen, in denen ebenfalls auf die Symbolik der Kugel, in erster Linie zur Veranschaulichung von Beziehungsverhältnissen, zurückgegriffen wird. Eine detailliertere Befassung mit diesem spezifischen Motiv soll später noch erfolgen. Isoliert und nur für sich betrachtet wird die ungewöhnliche Assoziation nur durch die Konnotate einzelner Wörter bedeutend: So suggeriert "*Riesengebilde*" etwa Bedrohlichkeit und Machtanspruch, während "*dämmernd*" wohl auf eine nicht klar-rationale Form der Wahrnehmung hinweist. In diesem Sinne könnte man - pointiert formuliert und gewiß unzulässig vereinfachend - durchaus behaupten, Musil habe für die *Vereinigungen* eine "neue" Sprache geschaffen, die nicht mit vorgeschriebenem, verstandesgemäßem Begreifen operiert, sondern den Leser nachvollziehend zwingt, den Sinn unter Rückgriff auf ein eigenes Repertoire von Vorstellungen zu suchen. Das thematische Gegenüber von diskursiv-begrifflichem Denken und intuitiver Anschauung findet somit durch den Darstellungsmodus eine rezeptionsästhetische Entsprechung.

Noch ein weiteres wird durch die Häufung von Vergleichen erreicht: die Frage, ob man es mit Figuresicht (personaler Darstellung) oder Gedankenbericht durch den Erzähler zu tun habe, wird hinfällig. Dieses Wesensmerkmal des Vergleiches erkennt - wohlgemerkt anhand eines anderen literarischen Beispiels - Franz Stanzel, der feststellt, daß die

[p]ersonale Bewußtseinsdarstellung [...] und auktorialer Gedankenbericht mittels eines Vergleiches von derselben Bewußtseinssubstanz Gebrauch [machen]. Es wäre sinnlos, angesichts eines solchen Ineinanderfließens der Bewußtseinssphären danach zu fragen, in welchem Bewußtsein die Vorstellung [...] ihren ontischen Ursprung hat.

Musil hat demnach mit seinen Vergleichen die Lösung jenes Problems gefunden, das am Anfang der Konzeption der *Vereinigungen* stand: "Kann man als Erzähler 'einfach' ein 'Subjekt' zu Gefühlen und inneren Erlebnissen hinzusetzen und diesem dann das

Wort erteilen?" Der Vergleich läßt in der Untrennbarkeit der Perspektiven und Undefinierbarkeit des Standpunktes jegliche Distanz zwischen Erzähler- und Figurenbewußtsein verschwinden, das Wort muß also gar nicht erst erteilt werden, da es schon ein geteiltes ist. Erst diese Ursprungslosigkeit und Vermischung der Bewußtseinsphären ermöglicht es, daß "[...] *the mental activity bypasses not only self-articulation, but also self-understanding.*" Allerdings stellt sich, wenn Dorrit Cohn bemerkt, die Erzählung sei eines der bemerkenswertesten, jedoch kaum bemerkten frühen Experimente im "stream-of-consciousness", die Frage, ob es tatsächlich so etwas wie einen Bewußtseinsstrom geben kann, der keinem Bewußtsein eindeutig zugeordnet werden kann... Die Voraussetzung der Reflektiertheit für den sprachlichen Ausdruck von Gedanken und vor allem Gefühlen ist aufgehoben, die Sprache verselbständigt sich gegenüber den Subjekten ihres Ursprunges.

Wenn im folgenden Musils Spiel mit der Polysemie von Sprache thematisiert werden soll, so ist darauf hinzuweisen, daß auch mit den Vergleichen ein ähnlicher Effekt erzielt wird: Vielfach wird eine Eindeutigkeit der Zuordnung durch die mehrfache Bezugsmöglichkeit von relativen Anschlüssen verhindert: Es erfolgt eine grammatikalische Verflechtung der Bezüglichkeiten in den Bildern und Verschränkung mit ihren logischen Anknüpfungspunkten. Zur Verdeutlichung ein willkürlich gewähltes, aber sehr anschauliches Beispiel:

[...] es blieb nichts davon als die Erinnerung an eine sonderbare Wolke von Empfindungen, die sie eine Weile wie ein plötzlich über den Kopf geworfener Mantel verwirrt und erregt hatte und dann rasch zu Boden geglitten war.

Der Relativsatz ist grammatikalisch entweder auf "Erinnerung" oder auf "Wolke von Empfindungen" zu beziehen, wobei der gemeinsame Bezug beider Teile ("die .. erregt hatte und .. geglitten war") nur auf *ein* Wort möglich ist. In der logischen Anknüpfung hingegen wird der erste Teil, nämlich die Verwirrung und Erregung, wohl relativ unmißverständlich auf die "Erinnerung" bezogen werden, womit auch die Zuordnung für den zweiten Teil syntaktisch erfolgt wäre. Naheliegender ist es in diesem Fall jedoch, im Zu-Boden-Gleiten eine logische Anbindung an den Bildbereich "Mantel" zu sehen, auf den es syntaktisch eben *nicht* bezogen werden kann! Diese Verbindung würde somit etwas wie eine vorübergehende Blindheit ausdrücken, die ihrerseits wieder nur eine Metapher für die Ausschaltung der Vernunft darstellte. In diesem zitierten Beispiel entwickeln die Vergleiche, obwohl die Satzteile in letzter Konsequenz von "Erinnerung" abhängig sind, eine eigene, unabhängige Dynamik vielfacher Bezüglichkeit, die aus der Eindeutigkeit des Sagens auszubrechen versucht. Damit ist auch die über die Sprache der Mystik getroffene Behauptung "Vergleich und

mit ist auch die über die Sprache der Mystik geübte Behauptung, "Vergleichen und Gleichnis halten Bild und Sache so auseinander, daß keine Verschmelzung eintritt", für Musils spezifische Verwendung des Vergleiches relativiert.

Diese "Logik des Unbestimmten" führt in letzter Konsequenz zu einer Infragestellung des herkömmlichen Kausalitätsdenken, das Handlungen in einer linearen Folge begründet. Es wird abgelöst von einem Denken, das auf Simultaneität komplexer, auch einander entgegengesetzter Zusammenhänge beruht, wodurch folglich auch die Zeitstruktur affiziert wird, wie im dritten Teil der Arbeit noch skizziert werden soll.

Polysemie, Paradoxon und "coincidentia oppositorum"

In diesem Kapitel sollen weitere Konzepte der *Vereinigungen* zum Durchbrechen eines starren, identifizierenden Sprachgebrauches skizziert werden. Diese Seiten ließen sich dabei mit gutem Recht auch dem folgenden Abschnitt und der Sprache der Mystik zuordnen, zumal die "coincidentia oppositorum" dieser Traditionslinie entstammt. Allerdings sollen hier zugleich einige vorbereitende Überleitungen für den zweiten Teil der Arbeit geleistet werden. Nicht nur die Makrostruktur des Textes ist von der Grundform des Paradoxon bestimmt (vgl. dazu "Der Titel als zweifache Synekdoche"), sondern auch und vor allem die mikrostrukturelle Ebene strotzt vor paradoxen Formulierungen: So fühlt Claudine, daß sich das Gespräch mit ihrem Mann nicht um G. dreht, sondern daß sie von "irgend etwas Bestimmtem" sprach, das "hinter ihm dümmerte". Dieses "irgend etwas Bestimmtes" birgt in sich jenen Widerspruch, der die eigentliche Problematik der Sprache aufzeigt: insofern etwas bestimmt ist, ist es nicht "irgend etwas", zumal ja gerade die Bestimmtheit das Etwas der Beliebigkeit entheben soll. Das Unbestimmte, Nichtdefinierte läßt sich nicht sagen; dies erscheint in dieser Formulierung aber nicht als prinzipiell aporetisch, sondern eher als momentanes Ungenügen, welches auf ein mögliches zukünftiges Verstehen vorausdeutet ("bereits hinter ihm dümmerte"). Damit entsteht der Eindruck, daß an die Stelle des begrifflichen Verstehens, des Begreifens, eine Ahnung bzw. ein Erahnen getreten ist, wobei zugleich das Erfassen der eigentlichen Bedeutung zeitlich aufgeschoben und in die Zukunft verlegt wird. Diese unbestimmte Bestimmtheit des Erfassens, die sich vor aller Ratio abzuspielen scheint, durchzieht in zahllosen Paradoxa den gesamten Text: "Es war ein *niemals deutliches Bewußtsein einer fern begleitenden Innerlichkeit.*" Bewußtsein schließt Undeutlichkeit per se aus, wenn man den Begriff als "[...] das unauflöbliche Zugleich des Wissens um etwas (*Sach-B.*), des Vollzugs dieses Wissens (*Akt-B.*) u. des Wissens um Grund u. Träger dieses Vollzugs (*Selbst-B.*; Ich, Subjektivität)" versteht. Zugleich sind mit "fern begleitend" und "Innerlichkeit" zwei räumliche Kategorien zusammengeführt, die einander im Regelfall ebenfalls ausschließen.

Die vorhin zitierte Formulierung ist nicht nur paradox, sondern in sehr subtiler Weise ambig. Das "Bestimmte", von dem Claudine spricht, bedeutet auch dasjenige, was *für sie bestimmt* ist; die ihr in diesem Moment unzugängliche Bestimmtheit ihres Sagens verweist somit auf den Determinismus, den Eindruck der Fremdbestimmtheit ihres Schicksals, der später Claudines Handeln kennzeichnen wird (vgl. unten). Einige weitere vieldeutige, ambivalente und paradoxe Formulierungen mögen hinreichen, um diesen Grundzug der Erzählung zu verdeutlichen: Die "**Wunder volle Leere des Raums**" spielt mit der Omonymie von "wundervolle", erzeugt aber durch die Getrennschreibung einen Widerspruch zur "Leere". Die "**Schwere ihres Glücks**" kennzeichnet dieses für Claudine zugleich als bedrückende Last; die "unverwandten Blicke", die Claudine und ihr Gemahl einander zuwerfen, lassen neben der unabwendbaren Innigkeit zugleich auch die Lesart als Wesensfremdheit zu. Keines weiteren Kommentars bedürftig sind Ausdrücke wie "**mit Lärm Sicheinschläfern**" und "**Lautheit des einen leisen [...] Tons**" oder "**wie ein schwacher Schein wetterleuchtet**", bedeutend für die Analyse von Claudines Handlungen erweist sich die "**Kraft der Schwäche**", die diese antreibt. **Monika Schmitz-Emans** sieht hinter der Doppelbödigkeit der Sprache nicht nur die Einsicht in die Nicht-Identität des Wortes, sondern auch der Wirklichkeit mit sich selber.

Ein anderes Erklärungsmodell stellt die Konzeption der "coincidentia oppositorum" (oder "contradictorium") des Nikolaus von Kues bereit, als deren Illustration sich ein zentraler Satz aus *Die Vollendung der Liebe* verstehen ließe: "**Ein zitterndes Auflösen aller scheinbaren Gegensätze.**" In Gott führen einerseits alle unvereinbaren Pfade zusammen, zugleich befindet sich Gott aber noch jenseits des Zusammenfallens der Gegensätze oder Widersprüche. Das Paradoxon macht somit das Absolute in der Erfahrung des Endlichen evident. Zugleich ist im Erkenntnismittel der "coincidentia" die aristotelische Forderung nach Widerspruchsfreiheit aufgehoben. Ehebruch als Vollendung der Liebe oder die größte Nähe in der Entfernung von einem Menschen ist nicht als unlogisch zu qualifizieren, sondern muß als der paradoxalen Logik der "unio mystica" entsprechend gesehen werden, wie sie aus dem grundlegenden mystischen Paradox erwächst, das etwa in Meister Eckharts Formung lautet: "**Ez enist kein rât als guot, got ze vindenne, dan wâ man got læzet [...], die wîle dû sîn missest, sô vindest dû in [...].**" Allerdings muß betont werden, daß im Gegensatz zur theologischen Deutung in den gleichsam säkularisierten Ausformungen der Koinzidenz bei Musil und Joyce nicht von einer übergeordneten Instanz "Gott" die Rede sein kann: der Konvergenzpunkt befindet sich somit in der Sprache selbst, wie anhand des Titels später noch erläutert werden soll.

Das Paradoxon leistet scheinbar eine sofortige Rücknahme des Ausgesagten, ohne es

dadurch aber aufzuheben bzw. ungesagt zu machen; im Sich-Widersprechen führt es quasi einen inneren Dialog, bei dem jede/keine Seite recht behält: Die Bedeutung liegt eben nicht in der Summe oder Aufhebung der entgegengesetzten, einzelnen Signifikanten, sondern vielmehr in der Bezugnahme der beiden Teile aufeinander, in ihrem Aufeinandereinwirken: "[...] es ergriff ihn [Claudines Geist, Anm.] leise jene feinste, letzte, geschehenlassende *Kraft der Schwäche* [...]." Damit ist jener Moment angesprochen, in welchem Schwäche sich als kraftvoll, Kraft als Schwäche erweist - der paradoxe Ausdruck, den man als ein dem Schweigen entgegengesetztes und doch verwandtes Sprachextrem ansehen könnte, ist alles andere als nichtssagend, kennzeichnet er doch beispielsweise in diesem Fall Claudines (aktiven) Entschluß zur Passivität. Die auf den ersten Blick widersprüchlichen Formulierungen sind mithin genausowenig wie das Schweigen ein Symptom des Scheiterns der Sprache, sondern ganz im Gegenteil die größtmögliche Zuspitzung in der Vermittlung einer Erfahrung, die sich nur wortlos bzw. an einem eindeutig fixierbaren Wortgehalt vorbei gestalten kann.

Sprache der Mystik

Ludwig Wittgenstein, der im *Tractatus logico-philosophicus* versucht, dem Denken enge Grenzen zu stecken, nämlich jene des Ausdrucks der Gedanken und mithin der Sprachlichkeit, tut dies mit dem Argument, dem Denken selbst keine Grenze ziehen zu können, da dazu auch das Jenseitige gedacht werden müßte. Die Grenze wird somit in der Sprache gezogen, deren andere Seite demnach gedacht werden können muß: Wenn es auch nicht zur Sprache gebracht werden kann, so ist das Nichtsprachliche dennoch denkbar; es stellt sich allerdings die Frage, wie es sich dem Menschen vermittelt, wenn nicht durch Sprache:

6.522 Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.

Sogar Wittgenstein, dessen sprachphilosophische Ansätze im *Tractatus* zur Musilschen Konzeption in den *Vereinigungen* wohl größtenteils diametral entgegengestellt sind, muß als Konsequenz seiner Prämisse das Unaussprechliche akzeptieren, trotz seiner Auffassung, "[...] was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein." Die mystische Erfahrung wird demnach benötigt, gerade um dem Denken Grenzen zu setzen! Zudem wurde wohl zu keinem anderen Zeitpunkt der Philosophiegeschichte dem Schweigen ein derart großer Bereich eingeräumt, das Betätigungsfeld der Philosophie in engere Schranken gebannt. Festzuhalten ist außerdem die Opposition von Denken und Sich-Zeigen, von Sprache bzw. Begrifflichkeit einerseits und unvermittelter Anschauung andererseits

der Anschauung andererseits.

Die mystische Tradition bedient sich nicht nur bevorzugt einiger Bildbereiche, die auch in den *Vereinigungen* begegnen (so etwa der Kleidmetapher), sondern sie wird zudem als Sprachmodell von Relevanz, zumal der Versuch, dasjenige zu thematisieren, "was durch das Raster der sprachlichen Ordnungsmuster [sic!] fällt", laut Schmitz-Emans häufig zu "Rekursen auf mystische Konzepte und Denkmuster" führe. Zahlreiche Bildungen, die das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit benennen, verdankt die deutsche Sprache gerade der Mystik; so unter anderem das Verb "begreifen", von welchem sich dann auch der "Begriff" herleitet: Gerade die auf die "greifbare" Ebene des Konkreten zurückgeführte Anschaulichkeit scheint in diesem Falle den Blick auf die problematische Beziehung des "Begreiflichen" zum Begrifflichen zu verstellen. Es wurde bereits erwähnt, daß der Einfluß der Mystik auf die beiden Erzählungen auf diese ähnliche Problematik der Darstellung des "ineffabile" zurückgeführt werden kann. Dies ließe sich auf mehreren Ebenen nachweisen; einige mögliche Vergleichspunkte seien in der Folge erwähnt, wobei sprachliche und motivliche Analogien der Themenstellung entsprechend im Vordergrund stehen sollen.

Bildsprache (Bild/Sprache) und Sprachbild

In der Sprache der Mystik wird das "Bild" zu einer Alternativvariante für den "Begriff", die Intuition der Anschauung tritt in Opposition zur diskursiv-begrifflichen Erkenntnis. Alois Haas betont jedoch nachdrücklich, daß dieses Verhältnis nicht - wie oftmals geschehen - als ausschließend betrachtet werden dürfe, wie etwa an der Vernunftmystik Meister Eckharts und der Erlebnismystik der Nonnen zu sehen sei: "Es wäre eine völlige Verkennung der Sachlage, wenn christliche Mystik auf die Alternative von Gefühl und Rationalität festgelegt würde." Es bietet sich an, bei Musil ebenfalls im Bild einen Gegenentwurf zu sehen, allerdings müssen sich daran unbedingt einige Fragen anschließen: Die erste wäre, ob und inwieweit es sinnvoll ist, überhaupt von einer "Bildsprache" zu sprechen, oder ob nicht auch dieser Begriff als logisch unvereinbar angesehen werden müßte (deshalb "Bild/Sprache"). Weiters muß der Begriff "Bild" selbst bei Musil wohl hinterfragt werden, zumal dieser eine Anschaulichkeit suggeriert, der sich die Metaphorik der *Vereinigungen* gerade zu verweigern scheint; Dorrit Cohn etwa klassifiziert den Bereich der Bildlichkeit als von "unfathomable abstractions to bold concretions" reichend. Sogar Musil selbst rät Robert Lejeune in einem Brief von den *Vereinigungen* ab, da "[...] so viel Hermeneutik und trotzdem Verslossenheit darin [sei], ja fast künstlerische Geheimlehre, daß fast unvermeidlich als erster Eindruck Abscheu entsteht." Wenngleich das naheliegende Wortspiel (Hermeneutik und *Hermetik*) vermieden ist, so sind wiederum zwei Begriffe zusammengesetzt, die man geneigt wäre, eher in oppositionellem Verhältnis zu sehen: als einerseits den Versuch, den Text für den Leser zu öffnen, ihn andererseits aber dem

Verstehen zu verschließen. Rosmarie Zeller bezieht diese "Verschlossenheit" - offenbar in Anknüpfung an [Roman Jakobsons](#) poetische Funktion - auf die "[Autoreflexivität der poetischen Sprache](#)". Mit der Selbstbeschränkung des Textes auf die wechselseitige Bezüglichkeit seiner Bilder (vgl. auch) ließe sich vielleicht auch erklären, warum die Erzählungen jeglicher Referenzwirklichkeit so eigentümlich entrückt wirken, was zwar wiederholt als "Abstraktheit" beschrieben wurde, treffender aber wohl als entkonkretisierte Realität bezeichnet wäre.

Es ist an der Zeit einzugestehen, daß wir bisher von der begrifflichen Unschärfe des "Bildes" profitiert und die Bezeichnung recht unreflektiert sowohl für materielle als auch geistige und sprachliche Bilder verwendet haben. [Michiko Mae](#) erkennt zwar die Notwendigkeit einer kritischen Hinterfragung des Begriffes, unterläßt diese dann jedoch und rechtfertigt die Verwendung auf fragwürdige Weise durch dessen häufiges Vorkommen bei Musil und in der Forschung sowie durch die Last der nicht zu überblickenden Theorie zur Metapher. Demgegenüber wäre zumindest der (nicht eben einfache) Versuch zu unternehmen, die verschiedenen Anwendungsbereiche auf Konvergenzen zu untersuchen, die es rechtfertigen, diese unter einen Begriff zu subsumieren. Dabei dürfte die zentrale Frage darin liegen, ob der Ausdruck "sprachliches Bild" nur eine Metapher (für die Metapher) darstellt und es deshalb unsinnig wäre, Analogien zur bildhaften (materiellen) Dar- und (geistigen) Vorstellung zu ziehen, oder ob den Sprachbildern tatsächlich eine Bildlichkeit eignet, die den Vergleich rechtfertigt.

[Lessing](#), der die Poesie vom seit Horaz verbindlichen Dogma des "[ut pictura poesis](#)" befreien möchte, spricht verblüffenderweise trotzdem (oder gerade deswegen?) beharrlich von "sprachlichen Gemälden", um in der Folge seine Theorie zu entwickeln, die die Eigengesetzlichkeit der Künste betont, wovon im letzten Kapitel noch die Rede sein wird. Zwar spricht er nur der Malerei die Verwendung "natürlicher Zeichen" zu, während sich Poesie immer "willkürlicher Zeichen" bedienen müsse, jedoch bringt ein Paralipomenon den Hinweis, daß die Wortfolge die "Kraft eines natürlichen Zeichens" erlangen könne: "[Sie \[die Poesie\] hat aber auch ein Mittel ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werte der natürlichen zu erheben, nemlich die Metapher.](#)" Da diese nichts anderes als "ein zusammengezogenes Gleichnis" sei, eigne auch diesen "[ausgemalten Metaphern](#)" dieselbe Möglichkeit. In den Metaphern und Gleichnissen werden also zwei Unterscheidungsmerkmale von Dichtung und Malerei zueinander geführt, wenngleich die irriige Vorstellung zu hinterfragen wäre, daß [das Bild bzw. Abbild](#) als "natürliches Zeichen" dem Ding an sich in irgendeiner Weise besonders nahe stünde. Der Primat des Sehens in der Terminologie jeglicher Theorie der Erkenntnis ist noch in der Wortwahl von Kants berühmtem Diktum erkennbar: "Anschauungen

ohne Begriffe sind *blind*, Begriffe ohne Anschauungen sind leer." Die Beziehung des geistigen wie materiellen Bildes zum Gegenstand beschränkt sich trotz der möglichen Ähnlichkeit beider darauf, daß dieser evoziert wird wie der außersprachliche Referent durch das - in Lessings Diktion "willkürliche" oder zeitgemäßer "arbiträre" - Zeichen. Wenn hingegen [Hermann Kunisch](#) "Metapher und das ausgeführte Bild" als Kennzeichen mystischer Sprache ansieht und feststellt, "[...] man sagt die Dinge nicht unmittelbar, sondern eingekleidet", so übersieht er dabei, daß Sagen *immer schon* - und unentrinnbar - mittelbar ist. Durch die zusätzliche Hebung auf die Ebene des Bildes erfährt das Gesagte somit noch eine umschreibende Steigerung auf eine weitere Stufe der Mittelbarkeit. Durch dieses Ausweichen auf eine gewissermaßen Metaebene herkömmlichen Sprechens wird Sprache in ihrer Unzulänglichkeit ausgewiesen und zugleich die Notwendigkeit angezeigt, darüber hinauszugelangen wie auf Wittgensteins berühmter Leiter, die nach dem erfolgten Aufstieg wegzuwerfen ist.

Das Bild steht immer zwischen den Polen eines mimetischen und konstruktivischen Verhältnisses zur Wirklichkeit. Es konstituiert sich zugleich als Spiegelung der Welt und Spiegelung des Menschen. In Anbetracht des Ineinandergehens der beiden Bereiche in den *Vereinigungen* scheint es legitim, von Sprachbildern zu sprechen: Man denke etwa daran, wie die Landschaftsbeschreibungen jeweils eine äußere "Realität" der Erzählung abbilden, andererseits aber als subjektiv erfahrene Bewußtseinsräume zugleich als Gefühlswelten der Reflektorfiguren erzeugt werden und solchermaßen bewußtseinstiftend wirken, sodaß diese Entitäten niemals eindeutig trennbar sind; "res cogitans" und "res extensa" nicht mehr beziehungslos und unverbunden nebeneinanderstehen. Das Autonomiestreben als Tendenz der modernen Kunst ließe sich in einer Radikalisierung folgendermaßen umformulieren: Bild wie Sprache wollen weder als Ausdruck eines Bewußtseins hinsichtlich einer Intentionalität (deshalb auch die Entbehrlichkeit der Autorität), noch als bloß sekundär abbildend verstanden werden, sondern rücken - wenngleich uns dies dem Begriffe nach unvereinbar und unvorstellbar scheint - *selbst* an die Stelle eines die Welt erkennenden Subjekts. Es gibt dann absolut nichts und niemanden mehr, der für eine verbindliche Bedeutung eines Kunstwerkes garantieren könnte; das Bemühen um Verstehen führt in einen gleichberechtigten Dialog von Kunstwerk und seinem "Gesprächspartner" über. Ähnliches hatte vielleicht [Samuel Beckett](#) im Sinn, als er feststellte, *Finnegans Wake* handle nicht von etwas, sondern sei selbst etwas. Für die *Vereinigungen* scheint die These gestützt durch unsere Beobachtung der Unmöglichkeit, weite Strecken des Textes einem Urheberbewußtsein (Claudine oder Erzähler) zuzuordnen, sowie durch die personalisierte, Eigendynamik entwickelnde Darstellung von Denken, Sprechen und Handeln.

W. J. T. Mitchell versteht die offensichtliche Unverzichtbarkeit des "Bildes" als Hinweis auf eine hermeneutische Dialektik, daß man durch "[...] die interpretative und repräsentative Komplementarität von Wort und Bild [...] beim Verstehen des einen anscheinend genötigt ist, sich auf das jeweils andere zu berufen." Zudem gebe es keinen Grund, geistige Bilder als mysteriöser anzusehen als "reale", materielle Bilder, zumal auch für deren Erkennen der Schlüssel in der menschlichen Fähigkeit liege, zugleich "da" und "nicht da" zu sagen.

Einen wichtigen Bezugspunkt für eine Wirklichkeitserfahrung, die sich am Bildlichen orientiert, könnte das Konzept der Epiphanie abgeben: Nach der vielzitierten Definition von James Joyce in *Stephen Hero* bezeichnet Epiphanie "[...] a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself", oder wie es an anderer Stelle heißt, "[...] we recognize that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance." Diese Deutung erinnert an jene Stelle aus *A Portrait of the Artist as a Young Man*, wo Stephen über Thomas von Aquin doziert: "You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks is the scholastic *quidditas*, the *whatness* of a thing." In der Schlagartigkeit des Moments offenbart sich scheinbar "unvermittelt" das Wesen eines Dinges. Eco weist jedoch darauf hin, daß die Epiphanie ein Modus sei, "[...] das Reale zu entdecken, und zugleich ein Modus, es durch die Sprache zu bestimmen." Für ihn präsentiert sich Epiphanie also als eine Schnittstelle von passivem Erleben und sprachlicher Gestaltung, wenngleich er in Joyces Lebenswerk eine Entwicklung der Epiphanie von einer bloßen Form der "Sensation der Sinne", einem spezifischen Modus des Erlebens also, hin zur Epiphanierung der Sprache zu erkennen glaubt. Unabhängig von der Akzentsetzung gilt jedoch, daß das epiphanische Erlebnis irreduzibel auf den bloßen Inhalt der Wahrnehmung ist und ein "Mehr" als das Augenfällige erkennen läßt, was daran liegt, daß die Erfahrung sich selbst zum Inhalt macht. **Dadurch** läßt sich die Epiphanie, die - wie Eco es nennt - die "tiefe Seele der Dinge" entdeckt, nicht beschreiben, sondern nur gestalten, indem die Sprache sich formal das epiphanische Moment aneignet. Praktisch kann das nur bedeuten, dem Leser - um einen Augenblick der Entdeckung zu ermöglichen - einen Widerstand entgegenzusetzen. Erst wenn die Dinge (und parallel dazu die Sprache) ihre alltägliche Selbstverständlichkeit verlieren und nicht fraglos in einem angestammten Begriff aufgehen, bietet sich die Möglichkeit der schlagartigen Erhellung, der Enthüllung einer dahinterliegenden Bedeutung: Hermetik erscheint von dieser Seite aus betrachtet als unabdingbare Voraussetzung einer jeden "epiphanischen Hermeneutik". Musils störrische Analogiebildungen lassen sich ebenso wie die Wortmonster aus Joyces "*collideorscape*" als "semantische Provokationen" auffassen.

Der Gegenpol zur Epiphanie wäre das kalkulierte Streben nach Erkenntnisgewinn: Claudine schiebt den Spiegel vor das Hotelfenster, verschließt sich dadurch vor dem Außen - der Blick ist buchstäblich auf sie selbst zurückgeworfen. Die lateinische Entsprechung "speculum" weist den Weg zu einer Deutung: Es handelt sich dabei um den Vorgang einer auf sich selbst gerichteten, spekulativen Betrachtung. Seitdem der Begriff von der Scholastik und Mystik verwendet wurde, "[...] bedeutet S[pekulation] allg[emein] das über die unmittelbare u[nd] disparate Erfahrungswirklichkeit hinausgehende Erblicken der diese Wirklichkeit in ihrer Ganzheit begründenden metaph[ysischen] Ordnung durch reine Vernunft." Das "Darüber-Hinaus-Wollen" ist der gemeinsame Nenner all jener Formen; der mystischen Sprache ebenso wie des epiphanischen Erlebens und der spekulativen Reflexion.

Als Sprachbilder wollen wir bei Musil also jene Beschreibungsmuster und Darstellungsweisen verstanden wissen, zu denen das Bewußtsein der Erzählung Zuflucht nimmt, um das Unbestimmbare in Analogien zugänglich zu machen. Nicht nur die Vergleichskonstruktionen sind als "psychoanalogies" zu verstehen. Die Analogiebeziehung ist das vorrangige Mittel der Erzählung, nicht die Gleichsetzung: es wird kaum jemals definiert oder identifiziert, sondern meist "umschrieben", wobei das Gemeinte im Zentrum verschwommen und unbestimmt bleibt. Gerade das Fehlen von **Kontiguitätsrelationen** macht die Erzählungen dabei so unfaßbar - während nämlich die Metonymie die Art ihres Verhältnisses zum Beschriebenen stets mit sich führt, läßt die Metapher in der Regel im Unklaren, worin die in ihr transportierte Similarität gründet, und eröffnet dadurch Freiräume der Interpretation. Weit davon entfernt, bloße rhetorische Figur oder sprachliches Ornament zu sein, konstituiert die Metaphorizität der *Vereinigungen* eine eigene Parallelerzählung, die zu jener anderen in einer notwendigen, aber unbestimmten Beziehung steht. Zwischen beiden Ebenen besteht ein lebhafter Dialog, der die Ruhe aufstört: "[...] in einer Metapher werden die konventionalisierten Verbindungen von Signifikant und Signifikat aufgelöst und in eine dynamische Interaktion überführt, deren Resultat ungewiß ist." (Wenn Jakobson das Überwiegen von Similaritätsrelationen nebenbei bemerkt auch als gattungsspezifisches Merkmal wertet, nämlich eines von Poesie, so läßt sich daraus ein Grund für die häufige Beobachtung des "lyrischen Stils" der *Vereinigungen* ableiten!)

Negative Theologie - Dialektik - Poesie? Strategien des Negierens und Schweigens

Parallelen zur Mystik wurden bereits zur Genüge betont; an dieser Stelle sei nur angemerkt, daß die "via negationis" bzw. "apophatica" des Pseudo-Dionysius Areopagita, die zur Erkenntnis Gottes leiten soll, die Negation als Aufwertung des Sprechens sieht, die die Verneinung positiver Aussagen übersteigt und darüber hinaus eine Be-

deutung aufweist. Ansonsten ließen sich Aussagen wie "Gott ist nicht Gott" nur als häretisch bewerten.

Der Hinweis auf Adorno versteht sich als wenig mehr denn eine Anregung für jemanden, der mit der philosophischen Terminologie und speziell jener von Adornos "Antisystem" besser vertraut wäre, als es der Verfasser ist, und möglicherweise in der *Negativen Dialektik* und *Ästhetischen Theorie* mancherlei finden möge, das auch und insbesondere für die Beschreibung der *Vereinigungen* als hilfreich und fruchtbar sich erweisen könnte, insofern als das Konzept einer negativen Dialektik danach trachtet, "[...] anstelle des Einheitsprinzips und der Allherrschaft des übergeordneten Begriffs die Idee dessen zu rücken, was außerhalb des Banns solcher Einheit wäre." Der negativen Dialektik liegt somit die Befreiung des Nichtidentischen am Herzen: "Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen." Dem Verfasser erschiene es durchaus reizvoll, Musils Methode der Sprachreflexion in den *Vereinigungen* vor diesem Hintergrund zu betrachten.

Es wäre hier der passende Ort, um über das Ereignis der Niederschrift und des Aussprechens eines Wortes wie "das Unsagbare" eingehender nachzudenken, um überhaupt die paradoxe Konstellation, etwas hinsichtlich einer Eigenschaft zu bezeichnen, die es streng genommen im Moment der Niederschrift bzw. des Aussprechens verliert, zu gewahren. Wie selbstverständlich gebrauchen wir Kategorien, die durch keinen Begriff aufzufüllen sind. Die Probleme dabei scheinen jenen zu ähneln, die Törleß im Bereich der imaginären Zahlen beschäftigen: Um zu einem positiven Ergebnis zu kommen, muß man mit der Unmöglichkeit der Quadratwurzel einer negativen Zahl rechnen. Eine Denkmöglichkeit wird zur Denknotwendigkeit, wir haben es erneut mit einer "Wittgensteinschen Leiter" zu tun. Vor dem lächerlichen Inquisitionsgericht des Lehrerkollegiums rechtfertigt sich Törleß unter anderem mit einem Vergleich der imaginären Zahlen: "Ich sagte, daß es mir an diesen Stellen scheint, wir könnten mit unserem Denken allein nicht hinüberkommen, sondern bedürften einer anderen, innerlichen Gewißheit, die uns gewissermaßen hinüberträgt." Der verzweifelt um Deutlichkeit ringende Törleß bleibt unverstanden, nur der Religionslehrer wird zufriedengestellt, weil er mehrmals das Wort "Seele" vernimmt.

Die metasprachliche, negierende Operation, die es uns ermöglicht, "unsagbar" zu sagen, stellt einen wesentlichen Unterschied zum Bild dar, das keine Negation kennt. Einem bildenden Künstler ist es mit herkömmlichen Mitteln nicht möglich, das "Unmalbare" darzustellen. Auch Michiko Mae betont, daß das Bild kein Komplenym besitzt, ein Faktum, auf das im übrigen bereits Lessing hingewiesen hat: Für ihn ergibt sich daraus, daß "[...] der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen

zu schneiden, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen." Bezeichnenderweise konnte "unsagbar" selbst zu einem superlativischen Ausdruck werden, nur ein Passant sei auf die Bedeutung von Steigerungsformen für die mystische Sprache hingewiesen - es ist bekannt, daß negative Präfigierungen mit *ent-* oder *un-*, Steigerungsformen mit *voll-*, *über-* und *durch-* sowie Superlativformen produktiv an der Erweiterung des Wortschatzes der deutschen Sprache beteiligt waren. Kunisch weist weiters auf Tendenzen der Entmaterialisierung der mystischen Sprache durch substantivierte Infinitive hin. Diese in literarischer Sprache sonst eher seltenen Formen sind - auch wenn der statistische Nachweis hier nicht erbracht werden kann - in den *Vereinigungen* überdurchschnittlich oft anzutreffen. Eine kurze Textstelle, die gleich mehrere jener ungewöhnlichen Zusammenziehungen enthält, sei hier zitiert:

Sie fühlte [...] ein Sichuneindrückbarfühlen in dieses Tosen, das jedes Tun und jeden Gedanken bis auf den Augenblick wegrißt, und allmählich ein Unsicherwerden und ein langsames Sich nicht mehr begrenzen können und -spüren und ein Selbstverfließen, [...]

Die Wortartenkonversion in diesen Zusammenrückungen von substantivisch gebrauchten Infinitiven und näheren Bestimmungen deckt sich mit dem Bestreben nach einer Dynamisierung der Sprache, die bis in die "Substanz", die Nomina hineinreicht.

Vor allem die erste der beiden Erzählungen wird über weite Strecken von der Darstellung innerer Befindlichkeit, von einer Form der "psycho-narration" dominiert. Direkte Rede tritt dabei - vielleicht mit Ausnahme des Beginns - zunehmend in den Hintergrund. Die genauere Untersuchung ergibt, daß auch an diesen wenigen Stellen Dialog im eigentlichen Sinne nicht stattfindet. Im Gespräch mit dem Ehemann über den Verbrecher G. findet eine Verständigung statt, die sich außerhalb der Worte zu vollziehen scheint; die Konversation hat den Charakter eines gemeinsam geführten Monologes, wobei schließlich sogar belanglos wird, wer von den beiden spricht: "Da sagte einer von ihnen [...]. Und der andere antwortete [...]" Die Übereinstimmung scheint soweit zu gehen, daß letzten Endes sogar das Aussprechen der Gedanken obsolet wird:

Die Gedanken liefen nun eine Weile lautlos Seite an Seite, dann tauchten sie - weit draußen - in den Worten wieder auf; es war trotzdem, als hielten sie einander noch schweigend bei den Händen und wäre schon alles gesagt. [...] Sonst sprachen sie nichts, aber in ihrem selig verschlungenen Schweigen klang es höher und weiter.

Seine Vollendung erfährt das Mitteilen also in den Zwischenräumen, im Schweigen,

das den Gedanken noch zusätzlich aufwertet; das "gemeinsame Denken" ersetzt die Notwendigkeit sprachlicher Verständigung. Die Sprache der Ehegatten weist dieselbe Erstarrung einer idealen Harmonie auf wie die räumliche Konstellation ("Strebe", "Kugel"). Zugleich jedoch kann eine solche völlig konfliktfreie Form der Kommunikation, die kaum über ein Sprechen mit sich selbst hinausreicht, nicht zur Bewußtwerdung über jenes "etwas" beitragen, das Claudine, die zu diesem Zeitpunkt noch nur als "Frau" bezeichnet wird und somit - bis zu ihrer Individuation durch die Abreise - nur in ihrer Komplementarität zum Mann bestimmt ist, schon zwischen ihnen fühlt und zu definieren versucht.

Während der Fahrt verschließt sich Claudine der Kommunikation der Mitreisenden, deren Gespräche sie nur als "Rauschen" hört - dies läßt sich einerseits als **Störung des Kommunikationsmodells** deuten, verweist aber andererseits gleichzeitig auf den Bildbereich des Baches zurück, mit dem Claudine ihr voreheliches Leben in Verbindung bringt: "Wie ein Bach rauschte dieses Treiben einer unglücklichen, alltäglichen, untreuen Frau von ihr fort und sie hatte doch nur das Gefühl, reglos und in Gedanken daran zu sitzen." Zudem geht wohl nicht ganz fehl, wer angesichts der triebbeherrschten Selbstvergessenheit von Claudines früherem Leben zugleich an den "Rausch", das dionysische Element Nietzsches, denkt. Die Verslossenheit und Abschottung des Ichs gegenüber den Gesprächen der Fremden kommt in Verbindung zu jener Zeit der Willenslosigkeit und gleichgültigen Selbstaufopferung für irgendwelche Männer, deutet indirekt also auch auf die bevorstehende Öffnungsbewegung voraus. Auf ganz ähnliche Weise entstehen an vielen weiteren Stellen Verknüpfungen und/oder Verschiebungen der verschiedenen Bildbereiche.

Am Beginn des dritten Abschnittes steht abermals eine Dialogsituation: Auf die plump-anzügliche Bemerkung des Fremden reagiert Claudine mit Schweigen, zunächst unfreiwillig, da sie keine passende Antwort findet, obwohl ihr die Aussage albern erscheint. Später erkennt sie die Beredsamkeit dieses Schweigens und bereut zunächst ihre stille Akzeptanz, setzt es dann aber ganz bewußt ein, zumal sie hinter der Banalität der Worte des Ministerialrates die Absicht seiner Äußerungen erkennt. Claudine macht sich nicht die Mühe, das Spiel aufzunehmen; wenn sie auf eine Gesprächssituation so reagiert, wie man es von ihr erwartet, wie im belanglosen und unverbindlichen Geplauder mit der Frau im Speisezimmer, dann hat sie dabei

[...] die Vorstellung, daß alles, was sie sagte, sich wie in einem Sack oder in einem Netz verstrickte; ihre eigenen Worte erschienen ihr fremd zwischen den fremden, wie Fische an den feuchtkalten Leibern anderer Fische zappelten sie in dem unausgesprochenen Gewirr der Meinungen.

Ebenso erhalten die Gespräche mit dem Ministerialrat zunehmend absurderen Charakter, da Claudine nicht gewillt ist, dessen Aussagen auf einer fingierten referentiellen Ebene zu beantworten, sondern sie als Sprechakte erkennt und dementsprechend - gemäß ihrer performativen Intention (der "Verführung") - auch erwidert. Sie setzt das Mißverstehen dann ihrerseits durchaus kalkuliert und bewußt ein: "Sie hatte irgendetwas im Gespräch gesagt, vielleicht: ich fühle mich allein oben; sie wußte, in welcher Weise er es mißverstehen mußte." Umgekehrt bleiben ihm ihre monologartigen Äußerungen unverständlich, er bittet sie schließlich sogar ausdrücklich zu schweigen. Man erkennt, daß das Verstummen des Ehemannes und jene Sprachverweigerung des Ministerialrates als verschiedene Modalitäten des Schweigens zu betrachten sind, die weit über ein einfaches Nichtsprechen hinausreichen. Das Aneinander-vorbei-Sprechen, das sich kaum als Dialog von Claudine und Ministerialrat charakterisieren läßt, gipfelt in einem grotesken Moment, in dem dieser die Situation völlig verkennt: "Da sagte sie: 'Bitte, geh weg.' Und er seufzte befriedigt: 'Endlich, endlich, du liebe, kleine Träumerin, sagst du: Du!'"

Es ist wichtig zu betonen, daß das Schweigen, das in der Literatur der Moderne nicht nur von Musil in seiner Relevanz erkannt wird, nicht als Symptom des Scheiterns der Sprache, sondern im Gegenteil als möglicher Ausweg aus der Sprachlosigkeit erachtet wird. Statt das Schweigen als Endpunkt des Sprechens anzusehen, soll es seinerseits Signifikanz erlangen. In diesem Sinne heißt Schweigen, im Verstummen die Dinge selbst zu Wort kommen zu lassen, sie in ihrem nichtsprachlichen und unverwechselbaren So-Sein zu erfahren. Das Schweigen zeigt sich somit als ein gewissermaßen deiktiver Gestus; es ist mithin nicht gleichzusetzen mit der Stummheit als Antonym des Sprechens, sondern seinerseits eine Ausdrucksform: "Schweigen als Kommunikation erweist sich so als *Grenzmittel par excellence*: Es steht zwischen Rede und Stummsein, zwischen Stummsein und Verstummen."

Analoger Motivgebrauch

Vereinigung und 'unio mystica'

Neben der jenseitigen "visio beatificata", der unmittelbaren, somit im Diesseits nicht sprachlich vermittelten und auch nicht vermittelbaren Schau Gottes, bildet die "unio mystica" das Ziel mystischen Strebens. Dieses Ideal der Einswerdung (und zugleich auch wieder nicht) mit der Gottheit, das in zahlreichen Bildern immer neu umschrieben wird - als Verfließen, Anliegen, Umhüllen, etc. - kann einerseits nicht ohne Vorbereitung erreicht, andererseits aber als Gabe Gottes auch nicht erzwungen werden. Jedenfalls bedarf es vorbereitender Schritte, wobei einige wesentliche Stationen ana-

log zu den Gefühlsstadien betrachtet werden können, die Claudine in *Die Vollendung der Liebe* durchläuft: zunächst die Empfindung und Bewußtwerdung, dann der Vollzug der Einsamkeit (im Aufbruch), die ekstatische Erfahrung des Aus-sich-Heraustretens (als "ek-stasis"), sodann das Aufgehen im Kollektiven (am Bahnhof) und die Erfahrung der Unpersönlichkeit, eine Entwicklung der Entindividualisierung bis hin zur Preisgabe der eigenen Willenhaftigkeit. Der Weg soll zur spirituellen Unio führen, die sich in einem Untergang der Sinne, in einem Zustand der "Besinnungslosigkeit" vollzieht und die Vereinigung mit ihrem Gatten auf einer höheren Ebene repräsentiert, losgelöst von der rein körperlichen, koitalen Erfahrung mit einem Fremden. (Es wird sich allerdings zeigen, daß manche dieser Punkte sich für die *Vereinigungen* nicht in dieser Eindeutigkeit aufrechterhalten lassen.)

Platons *Symposion*, das für diese Arbeit in erster Linie wegen des Kugelmythos' des Aristophanes herangezogen werden wird, könnte möglicherweise noch in anderer Hinsicht Bedeutung erlangen: Der Eros erhält darin eine philosophische Dimension als Antrieb auf dem Stufenweg des Strebens nach Erkenntnis. Es kommt nicht von ungefähr, daß diese Analogien sich anbieten, zumal neoplatonische Ideen (und deren -lehre) wesentlich die christliche Mystik beeinflussten. Auch eine mögliche Beeinflussung der *Vereinigungen* durch Bonaventuras Pilgerweg der Seele zur mystischen Gottesvereinigung (als mehrere Stadien durchlaufende Bewegung des Über-sich-Hinausgelangens) ließe sich in Erwägung ziehen; da die Untersuchung hier jedoch unterbleiben muß, kann nicht beurteilt werden, ob und inwiefern diese Ansätze fruchtbar wären.

Rosmarie Zeller sieht in ihrer Untersuchung von *Die Versuchung der stillen Veronika* in der Sexualität "[...] nur eine Verkörperung für verschiedene Arten der Vereinigung [...]", wobei sie in der Folge drei Arten von Vereinigung unterscheidet, nämlich jene mit dem Tier bzw. Tierischen, jene, die in Metaphern des Flüssigen beschrieben wird und schließlich die Variante, wo sowohl das Ich also auch die Umwelt ihre Eigenheit bewahren, aber aufeinander bezogen sind. Wenngleich es den Anschein hat, als habe Zeller das Wort eher zufällig gewählt, ist "Verkörperung" hervorragend geeignet, um das Verhältnis von Sexualität zum Zentralmotiv der Vereinigung in *Die Vollendung der Liebe* zu veranschaulichen: Dieses reproduziert nämlich *nicht* das triviale Klischee einer idealen, wortlosen Verständigung in der größtmöglichen Nähe körperlicher Vereinigung, sondern begegnet auf mehreren Ebenen, sowohl inhaltlich wie formal: Im Unterschied zu Zeller, die in ihrer Trias den Darstellungsmodus ("in Metaphern des Flüssigen") mit dem Dargestellten vermischt, möchte ich mehrere Bezugsebenen von "Vereinigung" unterscheiden. Diese lassen sich weder jeweils auf eine einzige Form der Darstellung eingrenzen, noch kann die Art des Meinens vom Inhalt abge-

löst betrachtet und ebensowenig können die hier unterschiedenen Bereiche eigentlich sauber von einander geschieden werden, da sie in der Vielbezüglichkeit der Bilder zusammen gedacht werden müssen.

"Vereinigung" bezeichnet zunächst einmal das scheinbare Paradox einer höheren, geistigen Einswerdung, die erst durch die Trennung vom Partner und im äußeren Treuebruch ermöglicht wird. Dabei werden die Gefühle tatsächlich "verkörpert", d.h. veräußert und auf den Körper projiziert. Allerdings können die dabei widerstrebenden Momente nicht, wie dies bei Thomas Pekar geschieht, einfach auf einen Grundkonflikt von "Liebe" und "Trieb" (oder auch "Philia" und "Eros") reduziert werden, der im finalen Geschlechtsverkehr aufgehoben ist, da "Vereinigung" auf mehreren Ebenen zu betrachten ist: Claudine strebt nämlich zugleich nach der Integration der antagonistischen Funktionen des "einander" und "selbst" - sowohl im Hinblick auf Erkenntnis als auch Treue. Der vollkommenen Vereinigung steht dabei die "Individualität" der Person im Wege und zwar im literalen Sinne, als Unteilbarkeit:

In diesem Augenblick empfand sie ihren Körper, der alles, was er fühlte, wie eine Heimat umhegte, als eine unklare Hemmung. Sie spürte sein Gefühl von sich, das, näher als alles andere, um sie geschlossen war, mit einemmal wie eine unentrinnbare Treulosigkeit, die sie von dem Geliebten trennte [...]

Das Gefühl des Eins-Seins bezogen auf den eigenen Körper wird hier als Verschlös-senheit und Entfernung vom Partner und somit als Treuebruch erfahren. Entindi-vidualisierung und im doppelten Sinne "Selbstüberwindung" werden damit zur Vor-aussetzung für die Wiederauffindung der Treue. Andererseits darf der Ehebruch nicht als ein Moment des "Untergangs der Sinne" oder als rauschhafter Zustand der Selbstvergessenheit verstanden werden, da die angestrebte, tiefere Vereinigung nach einem völligen Bei-sich-Sein verlangt, soll der Koitus nicht als simpler Seitensprung (miß)verstanden und gewissermaßen entschuldigt werden. Auch eine Verlegung in die Sphäre des Nichtwirklichen birgt diese Gefahr. Hans-Georg Pott meint, daß Clau-dine "[...] der heterogenen Andersheit einer Zufallsbekanntschaft unterliegt und so als sub-iectus zu sich findet [...]". Die Mehrdeutigkeit dieser Schreibung von "sub-iec-tus" als Subjekt wie Unterworfenen (ver)birgt den paradoxalen Anspruch der Situati-on, die eigenartige Koexistenz von Selbstvergessenheit und Selbstfindung.

Die "Vereinigung mit sich selbst" als Selbsterfahrung und "Zu-sich-Kommen" meint damit auch die Vereinigung der gespaltenen Erfahrung von Körper und Verstand.

die in der Selbstreflexion aufbricht. (Claudine sieht sich an vielen Stellen tatsächlich von außen zu.) In der Vollendung der Liebe schließlich kommen Affekt und Intellekt überein. Für Claudine ereignet sich eine Vereinigung auch im Hinblick auf ihre Lebensabschnitte, eine Wiederauffindung und Akzeptanz der verlorenen Vergangenheit als Vorbedingung der höheren Erfahrung. Auf sprachlicher Ebene findet die Integration scheinbarer Paradoxa und Antinomien (wie etwa Treue und Untreue, männlich und weiblich, Tier und Mensch, geistige Liebe und Triebhaftigkeit usw.) statt. Unter Umständen ließe sich die Aneinanderreihung der zwei Erzählungen als Vereinigungsprinzip verstehen, insofern als sie einerseits vielfach aufeinander Bezug nehmen, andererseits aber auch komplementäre Funktionen zu erfüllen scheinen. Der Titel "Vereinigungen" deutet dabei das strukturbildende Prinzip der Erzählungen an, wie noch zu erläutern sein wird.

Die polare Konzeption der Erzählungen ist offensichtlich, wie aber hat man sich das Prinzip "Vereinigung" vorzustellen: als beständiges Changieren zwischen Extremen, wodurch Antonyme einander angenähert werden? Im Sinne der hegelianischen Dialektik, die über die Gegenpole von These und Antithese zu deren Aufhebung in der Synthese führt? Analog zur bereits erwähnten Konzeption der *Coincidentia Oppositorum*, bei der das dichotome Begriffspaar in einem höheren Prinzip zusammengeführt wird? All diesen Modellen entspräche eine unidirektionale, zielgerichtete Bewegung, während Musils Erzählung eine Bewegung der Dialektik vollzieht, bei der vor allem der Markierung der Grenze als jenem (utopischen) Ort eine zentrale Rolle zufällt, wo das Eine in das Andere übergeht und die Gegensätzlichkeit des Seins augenblicklich suspendiert ist. In diesem punktuellen Moment des "Zugleich" und "Sowohl-als-Auch" wird die Unvereinbarkeit von Bewegung und momentaner Statik buchstäblich zusammengeführt: Abstrakt wird dies etwa in jener einleitenden Passage der *Versuchung der stillen Veronika* dargestellt, wo von zwei Stimmen (eines Mannes und einer Frau) die Rede ist und der möglichen Existenz eines "[...] Punktes, wohin diese zwei, überall sonst aus der matten Verwirrung der alltäglichen Geräusche sich kaum heraushebenden Stimmen wie zwei Strahlen schießen und sich ineinander schlingen [...]"

Gewandmetaphorik

Das Verhüllte als das, was sich bedeckt hält, entzieht sich deutlicher Wahrnehmung; ohne für das Bewußtsein klar erfaßbar zu sein, zeichnet es sich doch ab und ist unleugbar vorhanden; als Form nichtverstehenden Registrierens wird somit häufig die Ahnung von Zukünftigem bezeichnet. Immer wieder werden Verbindungen zur Musik und zu Tönen hergestellt, da diese ebenfalls auf unbestimmt kommunikative Wei-

se etwas nur sehr schwer näher Definierbares ausdrücken, ohne dabei eigentliche, verbindliche "Bedeutung" zu besitzen. Nebenbei verweist der Klang auf die Möglichkeit einer vollkommenen Harmonie, eines Seelengleichklanges: "[...] wie eine letzte Vermählung, irgendwo wo sie nicht waren, wo sie nur wie Musik waren, wo sie eine von niemandem gehörte und von nichts widerhallte Musik waren." Das Verborgene impliziert immer schon die Möglichkeit der Entdeckung bzw. "Entbergung". Wenn Johannes "[...] Dinge [bemerkt], die sichtbar hinter dem Horizont unseres Bewußtseins vorbeigleiten", so erinnert dies sicher nicht zufällig an Platons Höhlengleichnis. In Übereinstimmung mit dieser Linie der Motivverwendung wird das Gewand auch zur Metapher für die sprachliche Situation, als Worte "in ihren dunklen Kleidern".

Als Begrenzung des Ichs zum Außen steht das Gewand - nach innen gewandt - für die Vermittlung eines Gefühls von sich selbst: Das Anliegen oder Weitwerden der Kleidung zeigt dabei den Zustand bzw. die Veränderungen der Empfindungen, das Spüren der eigenen Grenzen; zudem markiert Kleidung aber auch in die andere Richtung gekehrt eine Differenz zwischen dem Innen und Außen, ein zwischen das Gefühl von sich selbst und vom Außen Geschobenes, eine Kluft zwischen Ich und Um-Mich. Bekleidung, die weit wird oder Falten wirft, läßt die Grenzen des Ichs zur Welt verschwimmen.

[...] sie hatte ein unklares, fließendes Gefühl von sich selbst, und wenn sie sich innerlich betastete, fand sie nur den Wechsel ungefährender und verhüllter Formen, wie man unter einer Decke etwas sich bewegen fühlt, ohne den Sinn zu erraten. Es war allmählich, wie wenn sie unter einem weichen Tuch lebte [...].

Das Weitwerden der Kleider stellt eine der wenigen Möglichkeiten dar, das ekstatische Hinaustreten des Seins über die eigene, körperliche wie geistige Begrenztheit in einem konkreten Bild auszudrücken. Natürlich erfüllt die Bedeckung des Körpers eine wichtige Schutzfunktion. Nackt zu sein, sich also "eine Blöße zu geben", ist gleichbedeutend mit Verwundbarkeit. Mit der Öffnung Claudines im Verlauf ihrer Reise geht damit immer auch ein Gefühl der Exponiertheit und Schutzlosigkeit einher, freilich bedeutet die Nacktheit aber auch ein gesteigertes Sinnlichkeitsempfinden.

Die Kleider in den *Vereinigungen* sind offenbar auch permeabel, durchlässig, wobei eine seltsame Vermischung von sakraler und erotischer Konnotation (ähnlich wie in der Brautmystik) entsteht: Im "Unter den Rock nehmen" begegnen einander ein **sexueller Akt** und die Ausübung einer Schutzfunktion, die in der *Versuchung* auf seltsame

weise verkehrt ist, wenn Veronika den totgeglaubten Johannes als Schutzengel unter ihrem Rock zu tragen meint. In der religiösen Ikonographie waren vor allem im 13. bis 16. Jahrhundert Darstellungen der "Schutzmantelmadonna" häufig, die mit ihrem weiten, ausgebauchten und in Falten gelegten Rock Geborgenheit und Zuflucht verspricht ("Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir ..."). Ähnlich verhält es sich, wenn Veronika Johannes' "Kreisendes" und "Gott" paraphrasiert als "[...] eine Gestalt gedacht, die dich unter die Falten ihres Kleides nehmen könnte?", wodurch sie zugleich einen Konnex zu sich selbst schafft. Die Falten zeigen aber auch den Verlust eines scharf definierten Verhältnisses zum Außen an: Veronika erschrickt vor dem Gedanken, so wie ihre Tante zu werden, in deren Gesicht (oder "Lederantlitz") sich die Falten als Runzeln dauerhaft eingepägt haben. Veronika erfährt die Veränderungen an ihrem Körper als Wandel ihrer Bekleidung - "[...] sie spürte es bloß so am Gefühl, weil ihr manchmal vorkam, als hätte sie sich früher in ihre Kleider einschließen gekonnt, ganz fest und nach allen Seiten, während es jetzt nur war, wie wenn man sich mit ihnen bedeckte." In den autoerotischen Szenen beider Erzählungen schließlich ersetzen die Mauern des Raumes die abgestreifte Kleidung. Die Wände treten an die Stelle des Gewandes, indem sie die Fremden, sei es nun ein unbekannter Wanderer oder der Ministerialrat, aussperren. Dadurch entsteht quasi das Gefühl einer Ausweitung der Grenzen des Ichs. Für Claudine und Veronika besteht der besondere Reiz dieser Situationen offenbar darin, um die Gegenwart der Personen zu wissen und diese wahrzunehmen, ohne ihnen aber ausgeliefert zu sein.

Es gibt daneben für die Kleidung bzw. Verhüllung noch weitere Bezüge zum Räumlichen, sogar buchstäblich, nämlich die Leinenbezüge, unter denen in *Die Versuchung der stillen Veronika* das Mobilar der Besucherzimmer schläft. Der Pelz und Demeters Reithose verweisen auf den Bereich des Tierischen. Als Grenzmarkierungen berühren sich noch andere Motivbereiche (wie das Kugelbild) mit jenem der Bekleidung und das In-Beziehung-Setzen zur Umgebung im Umschließen des Körpers stellt eine gemeinsame Komponente mit den Metaphern des Wassers und Windes dar. Diese wenigen und bei weitem nicht erschöpfenden Beispiele mögen ausreichen um zu zeigen, daß der Motivbereich "Kleidung" - den man zunächst vielleicht ausschließlich der Körperlichkeit zuordnen würde - nicht einfach zu klassifizieren und stets polyvalent verwendet ist.

Strukturprinzip und "Bewegungsmodell" Vereinigung

Der Titel als zweifache Synekdoche

Der Titel eines literarischen Textes erfüllt eine sonderbare Funktion: Einerseits dem Folgenden (als "Überschrift") vorangestellt und scheinbar übergeordnet, andererseits doch zu diesem gehörig, verleiht er dem Ganzen einen Namen. Neben dieser offensichtlichen Stellvertreterfunktion, die den Titel buchstäblich zum "pars pro toto" macht, soll im weiteren untersucht werden, ob nicht vielleicht auch die umgekehrte Denkbewegung zulässig wäre, nämlich daß der Text sich aus dem Titel entwickelt.

Eine sorgfältig ausgeführte Schrift, die unter dem Vergrößerungsglas (aufmerksamer, bedachtsamer, jedes Wort prüfender Aufnahme) das Mehrfache ihres scheinbaren Inhalts enthielt. [...]

Ich ertrage keine großen Stücke. Aber ein bis zwei Seiten nehme ich jederzeit - abgesehen von bestimmten schmerzlichen Ausdrucksmängeln - gern wieder in mich auf.

Versteht man die beiden Stellen als Lektürearweisung, so verlangen sie nach einer fokussierenden Betrachtung des Ausschnitts, der das Mehrfache seiner selbst offenbaren soll: Versucht Musil mit dieser Formulierung etwa auszudrücken, daß jedes Detail in sich den Gehalt des Ganzen widerspiegeln, ähnlich dem Prinzip der "Selbstähnlichkeit" bei fraktalen Graphiken, wonach jeder noch so kleine Ausschnitt wieder das Gesamte enthält? "In dem anscheinend so gleichförmig dahinfließenden Strom, in dem, wie wir erfuhren, jeder Satz potentiell 'das Ganze' enthielt, gab es doch keine einzige Stelle, die etwa aus Zufall da war, wo sie war." - Diese Aussage illustriert nicht, wie man annehmen könnte, Musils obiges Zitat, sondern stammt von **Klaus Reichert** und bezieht sich auf jenen Text, der mit den *Vereinigungen* eingangs so inkommensurabel schien: *Finnegans Wake*. Illustrieren läßt sich die Bedeutung dieser Feststellung bereits am Titel: "Finnegans Wake" kann als "Finnegan's Wake" gelesen werden und bezeichnet dann die Totenwache des Tim Finnegan der Ballade; als "Finnegans' Wake" weitet sich die Bedeutung auf das Leichenbegängnis *aller* Finnegans; phonetisch ist jedoch auch ein "Finn again's wake" inkludiert, das die Aussage ins Gegenteil verkehrt und aufhebt. Ähnlich verhält es sich mit den weiteren Lesarten, bei denen ein französisches "fin" und das englische "again" miteinander konfrontiert werden, was wiederum durch die (lateinische) Deutung als "finis negans" verneint wird. In all diesen Fällen sind Positiv und Negativ der Aussage im Ausdruck vereint. Dieses Beispiel soll verdeutlichen, daß in der Unmöglichkeit einer semantischen Fixierung die Eindeutigkeit des Feststellens suspendiert ist. Während in der Folge nicht weitere Analogien zwischen den beiden Texten konstruiert werden sollen, bleibt im Auge zu behalten, daß es sich bei diesem Prinzip offenbar um ein Merkmal (nach)moderner Literatur handelt.

Die Novellen - von Musil selbst an einer Stelle als "ungenießbares Buch" bezeichnet - zeigen beide als Basis eine paradoxe Grundstruktur, nämlich wie "[...] eine Untreue [...] in einer tiefen Innenzone eine Vereinigung sein [kann]". Die Novellen versuchen nun, das scheinbar antinomische Verhältnis dieses Gegensatzpaares aufzuheben. Diese polare Anlage kann man bei genauer Betrachtung bereits im Titel vorbereitet finden: Richtet man das Vergrößerungsglas auf diese Schnittstelle von Text und Metatext, so werden daraus Grundstrukturen ableitbar: "Ver-einigung-en": Das Wort verbindet den resultativen, zustandsbeschreibenden Charakter (die *unio*) mit dem prozessualen Moment der Entwicklung (im Präfix), das den Weg dorthin bezeichnet. Zudem setzt die Pluralform in die Mehrzahl, was der Sache nach jeweils nur singular sein kann. Somit kann bereits mit dem Titel eine "coincidentia oppositorum" von Statik und Dynamik konstatiert werden, von "Einswerden" im Gegensatz zum "Einssein". Daher rührt auch die hier intendierte Verwendung von "topos" (gr. *tópos* = Ort, Stelle, "Feststehendes") und "motiv" (aus mlat. *motivum* "Beweggrund, bewegendes Moment" aus lat. *motivus* "beweglich, zur Bewegung geeignet" zu lat. *movere*). "Motiv" wird dabei vorerst nicht dem alltagssprachlichen Gebrauch folgend als Antriebs- oder Beweggrund des Handelns verstanden, da die Annäherung an dieses Problem der Ursächlichkeit nach Musilschem Verständnis erst - so wird sich vielleicht zeigen - von anderer Seite her erfolgen kann. "Motiv" als literaturwissenschaftlicher Kategoriebegriff ist nicht unproblematisch, speziell was die Abgrenzung zu Bereichen wie etwa "Stoff" oder "Thema" anbelangt. Hilfreich ist jedenfalls der Hinweis, daß Motive eine Schnittstelle von Form und Inhalt darstellen, die Verknüpfungen und Zusammenhänge schafft.

Auch der Titel der ersten Erzählung, "Die Vollendung der Liebe", birgt eine Ambiguität in sich: was sich vollendet, strebt einerseits seinem Höhepunkt zu, kommt aber eben indem es sich vollendet - zugleich zu seinem Ende. Folgerichtig lautet der Titel der englischen Übersetzung auch *The Perfecting of a Love* und nicht "The Perfection of a Love". Es ist hier nicht nur das Thema angeschlagen, sondern auf formaler Ebene bereits die Grundstruktur - zumindest der *Vollendung der Liebe* - fixiert. Das Vereinigungsprinzip, wie es sich bei Musil präsentiert, stellt - im Hinblick auf seinen zugleich prozessualen wie finalen Charakter - eine Aporie dar, wenn aus einem Zustand des Zu-zweien-Alleinseins (d.h. des Gegenüber) über ein Einswerden eine Einheit erreicht wird, die sich in letzter Konsequenz eigentlich nur als neuerliche Einsamkeit des Nur-Einsseins herausstellen kann - was der "Liebe" per definitionem widerspricht. Zeuge und Angeklagter zugleich dieser Unvereinbarkeit zweier Menschen ist das Auseinanderklaffen von Ding und Bezeichnung in der Sprache: Unverbunden stehen die Signifikanten, die ihre eigene Welt bedeuten, der Mannigfaltigkeit

der Dinge gegenüber, dort, wo sie zusammentallen - im Schweigen -, befindet sich der tote Punkt der Sprache. Ein Ausweg ließe sich nur in einer Synthese von Zustand und Entwicklung, im Postulat einer "Gerichtetheit" finden, einer sich nicht vollenden- den Bewegung auf einen Zustand hin: (Das sei - könnte man einwenden - viel Lärm um die zum Gemeinplatz verkommene, ursprünglich wohl taoistische Formulierung, "Der Weg ist das Ziel", worin man eben die genannte Antinomie angelegt finden könnte: Der Weg ist das Ziel ist der Weg ist das Ziel ... usw.) Ist ein Zustand der Liebe (verstanden als Form der umfassenden Vereinigung zweier Menschen) eine Aporie, da er sich im Moment des "Einsseins" aufhebt? Kann man diesen nur als ein "Einswerden" begreifen, das aus diesem Ungenügen entsteht, dem aber - notwendigerweise - die Vollendung versagt bleibt? Jedenfalls bleibt das dynamische Element als Bedingung des Musilschen Liebeskonzeptes im Auge zu behalten - quasi als Postulat einer "Liebe in der Verlaufsform".

Ferner sei darauf hingewiesen, daß, wenn in der Sekundärliteratur auf die "Utopie" eines anderen Zustandes hingewiesen wird, nicht immer gewiß ist, ob dies im Bewußtsein der Bedeutung (nach Thomas Morus' Neubildung aus gr. *ou(ch)*, *ouk* + *tópos*) als "Nicht-Ort", als Unerreichbares geschieht, oder ob nicht häufig eine sich möglicherweise in der Zukunft verwirklichende Vision gemeint ist. Das der *Vollendung der Liebe* zugrundeliegende Paradoxon, wie ein Akt eigentlicher Untreue im tiefsten Inneren eine Vereinigung darstellen kann, läßt sich somit wiederfinden im Paradoxon eines Zustandes sich in ständiger Bewegung befindender Liebe: "*Claudines Treue lehnte sich dagegen auf [nämlich gegen das "Sichzurückbiegen nach der Vergangenheit"], gerade weil sie keine Ruhe, sondern [...] ein Gleichgewicht durch die beständige Bewegung nach vorwärts [war].*" Die Umsetzung dieses Schwankens zwischen Statik und Dynamik läßt sich auch eng am Text verfolgen:

Gefangenschaft und Ausbruch - Konfigurationen des Raumes

Der Beginn der Novelle scheint auf den ersten Blick den Moment vor dem Fallen des Bühnenvorhanges festzuhalten: Dieses Bourgeois-Idyll einer Teestunde präsentiert ein "tableau", wobei nicht nur das Dargestellte als Bild figuriert, sondern auch die Art der Schilderung als Bildinterpretation verstanden werden muß, in der die Reaktion des Betrachters einbezogen ist: "*Gewiß einen Winkel, wie man sehen konnte [...] zu einer Einheit, die man fast mit den Sinnen empfinden konnte [...]*". Somit ist in dieser nach außen hin abgeschlossenen (die herabgelassenen Lider der Jalousien verbergen den Glanz) Intimität schon ein Dritter anwesend, bevor noch das Gespräch der beiden auf den Verbrecher G. fällt. Die - wie es zunächst scheint - im Titel diagnostizierte Vollendung entpuppt sich höchstens hinsichtlich der (räumlichen wie zeitlichen) Erstar- rungs als vollkommen: Die Figurenkonstellation und das Vokabular illustrieren, daß

die Beziehung an einem totem Punkt angelangt ist: So bildet der Blick einen "starre[n], steife[n] Winkel"; die gesamte übrige Terminologie geht gleichfalls auf den Bereich der Mechanik, der unbelebten Welt, zurück: Gerüst, System, Strebe, Achse, Herzgrube.

Im Detail spiegelt sich diese Ambivalenz wider: Im selben Maße, wie die Strebe, die sich zwischen den Protagonisten spannt, die beiden Menschen verbindet, trennt sie diese auch und hält sie von einander fern. Die erschöpfende "Schwere ihres Glücks", die auf Claudine (der buchstäblich "Eingeschlossenen") lastet, wird sich erst während der Zugfahrt lösen: "Selbst von ihrem Körper hob sich die sanfte Schwere [...]." Auf syntaktischer Ebene wird die Unvollkommenheit des Ausgangszustandes durch eine Häufung adversativer Konjunktionen wie "aber, und doch" ausgedrückt, die das Sich-selbst-Genügen der Situation ausschließen.

Demgegenüber steht (ebenfalls eingeleitet durch: "und doch fühlten sie...") das poetische Bild zweier Schmetterlingsschwärme, die ineinanderflattern: in der Vorstellung eines wechselseitigen Durchdringens, im Zu- und Ineinander steckt eine Lebendigkeit und Bewegung, die der Beziehung zu ihrem Mann fehlt; diese steht als "ganz Leichtes" der "Schwere" ihres Glücks gegenüber und verweist hier auf die Möglichkeit von etwas, das sein (=werden) könnte. Im Gespräch über den Verbrecher G. verrät Claudines Formulierung hinter der formalen Ablehnung bereits die ungeheure Anziehungskraft, wobei die Aufmerksamkeit auf den genauen Wortlaut zu lenken ist: "[...] er muß wissen, daß er sie [seine Opfer, Anm. H.S.] in eine Bewegung bringt, die nie mehr an einem Ziel wird ruhen können; [...]" Der Zwang zur Rastlosigkeit, die Bestrafung des Ahasverus, wird in dieser Deutung zur eigentlichen Verbrechenstat. Claudine und ihre Mann erkennen bzw. nicht eigentlich erkennen, sondern *benennen* den Zustand ihrer Beziehung - die Frage "[...] ist nicht jedes Gehirn etwas Einsames und Alleiniges?" wird bejaht und sogar ein weiteres Mal wiederholt. Damit ist angedeutet, wodurch die erforderliche Dynamisierung nur erfolgen kann: über die Einführung eines Dritten, an den die beiden in diesem Moment denken und der als "Katalysator" die Reaktion in Bewegung setzt. Von Beginn an sind somit die Hauptmotive der Erzählung präsent.

All jene Passagen der *Vereinigungen*, die Räumlichkeiten und damit zusammenhängende Positionierungen beschreiben, müssen als mehrfach bezogen betrachtet werden, wobei sich ein mindestens "fünffacher Schriftsinn" ergibt: Die erste Deutungsebene wäre jene des Bewußtseinsraums, der allerdings nicht ausschließlich in die Terminologie der Psychoanalyse übersetzt werden will. Zwar bringt Musil selbst die vertikale Dimension in die Interpretation ein (vgl. Zitat, "im tiefsten Inneren") und ver-

weist damit auf verschiedene Schichtungen, jedoch ist diese Sphäre für ihn nur der Dichtung ergründbar, wobei das Ratioide und Nichtratioide aufgrund ihrer Abhängigkeit von der Sprache nicht als starre Gegenpole betrachtet werden können. Zweitens werden die Interieurs in *Die Vollendung der Liebe* als Raum-Körper verstanden, wobei das Öffnen und Sich-Verschließen und damit der gesamte Grenzbereich von Türen und Fenstern sexuell konnotiert ist. Die dritte Bedeutung des Raumes besteht in jener als subjektiv erfahrener Außenraum, bei dem die psychische Befindlichkeit der Reflektorfigur auf das Außen projiziert ist. Viertens vollzieht sich die Handlung in einem konkreten, äußeren Raum, der aber die Bewegungen und das Fortkommen Claudines bestimmt, und schließlich finden sich daneben noch wechselnde Sinnbelegungen des Innen und Außen als Markierung von Gegensätzen des "Möglichen" und "Wirklichen" (bzw. was als solche empfunden wird). Veronika entwirft vor Johannes einen derartigen Experimentalraum, in dem das Geschehen ohne Folgen bleiben soll - "Es bleibt unter uns und existiert kaum wirklich, da es niemand weiß, es hat keine Beziehungen zur wirklichen Welt, um hinausgelangen zu können" -, um kurz darauf die Vorstellung zu konstruieren, daß

[...] jeder allein sein [müßte] mit dem, was geschieht, und zugleich müßte man zusammen sein, stumm und geschlossen wie die Innenseite von vier fensterlosen Wänden, die einen Raum bilden, in dem alles wirklich geschehen kann und doch so ohne aus einem in den andern zu dringen, wie wenn es nur in Gedanken geschähe...

Diese Konstellation beschreibt sehr gut die Situation der Masturbationsszenen Veronikas und Claudines, bei denen unbekannte, fremde Personen vor der Tür gleichzeitig "da" und ausgesperrt sind.

Die logische Konsequenz aus Dorrit Cohns Beobachtung, daß "[...] inner and outer spaces become so intimately meshed that it is not always possible to tell which realm is being described" besteht darin, eine simultane Präsenz mehrerer Raumebenen anzusetzen, zumal diese auch sprachlich deutlich verschränkt sind: An einzelnen Formulierungen läßt sich gut aufzeigen, wie die Verschränkung, die letztlich eine Aufschlüsselung nicht erlaubt, mit sprachlichen Mitteln realisiert wird; etwa über die zwei Seiten des Vergleichs, wenn das ganze Zimmer an einem Gefühl hängt "wie an einer Achse". Ähnlich funktioniert die Verknüpfung des äußeren Raumes mit der menschlichen Befindlichkeit über Personifikationen: "Die Gegenstände hielten umher den Atem an, [...] es schwieg alles und wartete." Eine weitere Koppelung geschieht durch die Gleich- und Nebeneinandersetzung in rhetorischen Figuren: An einer wesentlichen Stelle während der Bahnfahrt - da hier eine eindeutige Erkenntnis Claudines bezeichnet ist im Gegensatz zu den Vergleichen, die dies offenlassen - heißt es:

Und mit einemmal fiel ihr ein, daß auch sie - genau so wie all dies [ihre Eindrücke von der Natur, Anm. H. S.] - in sich gefangen und auf einen Platz gebunden dahinlebte, in einer bestimmten Stadt, in einem Hause darin, einer Wohnung und einem Gefühl von sich, durch Jahre auf diesem winzigen Platz [...]

Die Antiklimax führt nahtlos von den äußeren Realien zur Introspektion über, das "Gefühl von sich" ist **unabtrennbar von den Räumlichkeiten**, denen es angereicht wird. Das Empfinden der Beengtheit ist nicht von der Nur-Räumlichkeit herzuleiten oder vom subjektiven Gefühl, das klaustrophobe Anwendungen herbeiruft (die zugleich körperlich wie psychisch bezogen werden könnten), sondern beides bedingt einander. Hier zeigt sich ein wesentliches Merkmal des Musilschen Konzeptes, das an die Stelle von Kausalität treten soll, nämlich die Aufhebung einer eindimensionalen Herleitung von einer Ursache (wenn - dann) in einem Zugleich und Sowohl-als-auch.

Mit den Stationen der Reise korrelieren mehrere von Claudine durchlaufene Bewußtseinsstadien: Der Ausbruch beginnt mit der Abreise, welche die prinzipielle Bereitschaft der Eingeschlossenen zur Verwandlung kennzeichnet. Er wird erst dadurch ermöglicht, daß der namenslose Gatte seinerseits wegen einer "Vollendung" am Mitreisen verhindert ist: es scheint sich um eine Arbeit zu handeln, die jener fertigzustellen hat. Der Mann braucht somit seinerseits die Trennung, um zu einer - wenn auch vergleichsweise banalen - "Vollendung" zu kommen. Die Fahrt wird zu einer Reise in Claudines Vergangenheit (nicht nur aufgrund ihrer Tochter) sowie in die Zukunft (ihrer Ahnungen). Auf dem Bahnhof, dem in der Erzählung vorbereitender Status zukommt, vollzieht sich die *Transitio Claudines* über den Umweg ihrer Vergangenheit durch die Erinnerung an die Zeit, in der sie

[...] lange scheinbar ganz unter der Herrschaft irgendwelcher Männer stand, für die sie dann bis zur Selbstaufopferung und vollen Willenlosigkeit alles tun konnte, was sie von ihr verlangten [...Aber sie] *verlor doch nie ein Bewußtsein*, daß alles, was sie tat, sie im Grunde nicht berühre und im Wesentlichen nichts mit ihr zu tun habe.

Bemerkenswert an dieser Stelle ist die ausdrückliche Erwähnung des Bewußt-Seins, die sonst meist umgangen wird - es handelt sich retrospektiv um kein unreflektiertes Sich-Ausliefern, sich von den Ereignissen Treibenlassen, sondern um einen bewußten Akt! Aber schon der nächste Absatz und übernächste Satz konterkarieren diese Fest-

stellung: "Es war ein *niemals deutliches Bewußtsein einer fern begleitenden Innerlichkeit*, das diese letzte Zurückhaltung und Sicherheit in *ihr bedenkenloses Sich den Menschen ausliefern* brachte." Es folgt ein Vergleich mit dem Betreten eines fremden Hauses, wo man sich dem überläßt, was einem dort begegnet, was an den mit tastenden Händen durch sich Gehenden G. erinnert. Die fern begleitende Innerlichkeit deutet an, daß Claudine sich durch mehrere unabhängige Parallelräume bewegt. Der nun folgende Abschnitt behandelt ebenfalls eine Sonderform räumlicher Gestaltung; die wichtige Frage nach der Bedeutung der Gänge wird zu gegebenem Zeitpunkt aufzugreifen sein.

Dialog mit der Tradition: Die Entwicklung der Motivik am Beispiel des "Kugel"-Bildes

Sollte sich den ursprünglichen Intentionen nach die Beschäftigung auf die immanente Entwicklung der Motive beschränken, so zeigte sich allmählich, daß die - wenn man so will - "intertextuelle" Betrachtung, d.h. die Rücksichtnahme auf die Motivtradition, davon nicht zu trennen ist: Eine kaum beachtete Notiz Musils zu den *Vereinigungen* aus der Zeit der Entstehung verdeutlicht dies:

Ich habe mich geärgert, weil oft bei mir das Rhetorische das prius des Gedanklichen ist. Ich bin gezwungen im Stil bereits vorhandener Bilder weiterzuerfinden u. oft geht das nicht ohne Amputation am Gehalt dessen, was man sagen möchte. z. B. im Verzauberten Haus u. in der Vollendung der Liebe.

Die Bildtradition erscheint in dieser Darstellung als Last, Musil sieht den Schreibprozeß als Notwendigkeit, den durch die Motivtradition gesetzten Rahmen zu sprengen. Nur die Erschließung neuer Wege kann verhindern, daß das Erzählen immer wieder auf die ausgetretenen Pfade zurückführt. Daß dies nicht nur theoretisches Postulat bleibt, läßt sich exemplarisch am Topos des Fensterblicks nachweisen, der speziell während der Romantik eine wahre Blütezeit erlebte; sei es als Ausdruck von Fernweh oder, in der Deutung Annie Reniers-Servranckxs: "Das gemeinsame zum 'Fenster' auf die 'Strasse' [sic] Hinausblicken dieser Vereinigten hat als einzigen Zweck die Verfestigung des eigenen Verhältnisses, [...]" Tatsächlich ist jedoch exakt das Gegenteil der Fall: Mit dem Hochziehen der Fensterläden vollzieht sich eine erste Öffnung, es dringt damit zum ersten Mal das Bewußtsein des Außen ein, zugleich werden die Blicke, die sich zuvor aneinander festklammerten, notwendigerweise voneinander gelöst und in eine parallele Richtung (eben zum Fenster hinaus) gelenkt. Somit hat der Fensterblick auf den zweiten Blick nichts mehr von der romantischer Verwendung, wie beispielsweise in jener berühmten Szene aus *Die Leiden des jungen Werthers*

beim Ball, wo Werther und Lotte gemeinsam in die regnerische Nacht blicken und der Ausruf "Klopstock!" genügt, um die Gemeinsamkeit ihrer Empfindung zu besiegeln und beide in Tränen ausbrechen zu lassen. Bei Goethe markiert das Fenster nicht die Trennung von einem Außenraum, sondern allenfalls die Unmöglichkeit ihrer Liebe trotz ihrer geistigen Verbundenheit, als Gemeinschaftsgefühl gegenüber dem Außen im Sinne von Reniers-Servranckx.

Daraus läßt sich folgern, daß die Motive in den *Vereinigungen* zwar traditionsgemäß eingeführt werden, in der Weiterentwicklung jedoch ein Bruch mit der gewohnten Sinnbelegung erfolgt und Musil den Motiven neue Seiten abgewinnt, indem er die Topoi "in Bewegung setzt". Vor allem der Vieldeutigkeit und Variationsfähigkeit der jeweiligen Motive fällt dabei eine besondere Rolle zu.

Der Geschlossenheit des Raumes als Ort der Intimität und (scheinbar) vollkommenen Harmonie am Beginn der Erzählung entspricht das Bild der Kugel, das eine lange Tradition in der Literatur besitzt, wofür im folgenden paradigmatisch der Mythos des Aristophanes in Platons *Symposion* herangezogen werden soll: Demnach habe es ursprünglich ein drittes, androgynes Geschlecht gegeben und sei die Menschheit von kugelförmiger Gestalt gewesen: "Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen." Als Bestrafung für die Anmaßung, sich einen Zugang zu Himmel bahnen zu wollen, habe Zeus den Menschen in zwei Hälften zerschnitten, wovon jede sich fortan nach der anderen sehnte und ihr Gegenstück suchte, je nach dem ursprünglichen Geschlecht. An die Stelle des Zeugens "in die Erde wie die Zikaden" tritt somit auch die geschlechtliche Vereinigung. "Von so langem her also ist die Liebe zu einander den Menschen angeboren, um die ursprüngliche Natur wiederherzustellen, und versucht aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen." Der Eros stellt damit das Streben nach der Vereinigung zur Wiederherstellung einer ursprünglichen Einheit dar, die durch das Bild von den zwei zur Kugel sich vervollständigenden Hälften versinnbildlicht wird.

Ausgehend von diesem traditionellen Symbol idealer Harmonie erfindet Musil nun weiter, indem er dem Bildbereich weitere Bedeutungsnuancen abgewinnt: Die Kugel definiert sich hier über das Einschließen derer, die sie enthält, nach außen hin, gegenüber den Ausgeschlossenen. Diese werden zur Voraussetzung, um die Geschlossenheit des Raumes zu garantieren: Erst die Exklusivität bedingt die Intimität. Die Kugel bietet dabei eine kleinstmögliche Berührungs- bzw. "Angriffsfläche", setzt aber doch eine Grenze, die verschließt, der Auflösung entgegenwirkt. Dadurch kann die Kugel zugleich aber auch zum Sinnbild der Einsamkeit in der Liebe werden, Ausdruck einer starren Unbeweglichkeit und buchstäblichen Einengung: "[...] sie fühlten alle die-

se Dritten um sich stehen, wie jene große Kugel, die uns *einschließt* und uns manchmal fremd und gläsern ansieht und frieren macht, wenn der Flug eines Vogels eine unverständlich taumelnde Linie in sie hineinritz." Zum einen ist das Einschließen hier ambiguoos verstanden als Schutz und Isolation, zum andern finden sich bereits erste Anzeichen einer Beschädigung der Harmonie, wobei der *Vogelflug* in der Tradition der Auguren als Vorausbedeutung des Zukünftigen gesehen werden könnte. Nur eine Seite später - um der Motiventwicklung soetwas wie eine klare Abfolge zu unterstellen - wird das Bild erneut aufgegriffen:

[...] es war ein traumhaftes Gefühl der Kälte von allen Seiten bis auf eine, wo sie aneinanderlehnten, sich entlasteten, deckten, wie zwei wunderbar aneinandergepaßte Hälften, die, zusammengefügt, ihre Grenze nach außen verringern, während ihr Inneres größer ineinanderflutet.

Hier deckt sich die Beschreibung mit der motivtraditionellen Verwendung, der Blick ist nach innen gekehrt, die Kugel bietet Geborgenheit und kontemplative Ruhe. Der ganze Lebensbereich beschränkt sich auf diese "world in a nutshell." Schon der übernächste Satz jedoch bringt die Rede auf "etwas", das zwischen ihnen war, und relativiert das vorher Gesagte. Im weiteren Verlauf unterliegt das Kugelbild zahlreichen Veränderungen. Während der Reise im Zugabteil, bei der die Natur regelrecht auf den Kopf gestellt wird und die durch Entgrenzung, ein Weitwerden und Sich-Öffnen gekennzeichnet ist, heißt es: "Ihr war, als lebte sie mit ihrem Mann in der Welt wie in einer schäumenden Kugel voll Perlen und Blasen und federleichter, rauschender Wölkchen. Sie schloß die Augen und gab sich dem hin." Claudine bemerkt zwar, daß eine Veränderung stattgefunden hat, diese ist aber immer noch auf die Beziehung zu ihrem Mann beschränkt. Allerdings fällt der Blick nun von außen auf die Konstellation, Claudine sieht ihren Mann und sich in der Kugel, die noch geschlossen ist, so wie sie sich (d.h. ihre Augen) in Reaktion auf ihre Gedanken, die Situation quasi konservierend, ebenfalls nach außen hin verschließt. Später dann, im Hotelzimmer rollt etwas "wie eine heiße Kugel" über sie hin. Nunmehr ist Claudine kein Teil der Kugel mehr, diese ist veräußerlicht und in Bewegung gesetzt, beengt sie jedoch selbst jetzt noch. Die endgültige Loslösung hat noch nicht stattgefunden, die Rückkehr bleibt als Möglichkeit bestehen.

Im Institut erscheinen Claudine die bedrohlichen Lehrer wie "Riesengebilde in dämmernden Kugeln [...und] sie suchte sich vorzustellen, wie es sein müßte, um sich das sich schließen zu fühlen." Die Kugel, aus der sie ausgebrochen ist, ist nunmehr in solche Ferne gerückt, daß sie die Möglichkeit eines neuerlichen Einschließens gedanklich (und auch das gelingt kaum mehr) nachvollziehen kann. Aus der tatsächlichen Lebenssituation ist ein Gedankenexperiment geworden. Claudine kann mit der Mög-

...beobachtet, ist ein Beobachter, der mit der Möglichkeit spielen, in neue "Liebessysteme" einzugehen. Vor der sich immer konkreter abzeichnenden Vereinigung mit dem Ministerialrat erinnert sich Claudine daran, noch "wie in eine warme, strahlende Kugel [...] in jenes Gefühl zu ihrem Mann schlüpfen" zu können, wo sie geschützt wäre; aber: sie "wollte nicht"! Damit ist für Claudine die Vorstellung des harmonisch-hermetischen Kugellebens endgültig beendet. Ein letztes Mal taucht das Bild indirekt in ihrer Erinnerung an einen Spaziergang auf: Sie hatte Ehepaare und Geliebte beobachtet und sieht diese - vermutlich erst jetzt, unter dem Eindruck ihrer eigenen, veränderten Situation und nach dem dargestellten Bewußtwerdungsprozeß - als "[...] kleine wirbelnde *Mittelpunkte, mit einem Kreisen um sich, einer nach innen sehenden Bewegung* [...]." Abermals werden Beziehungskonstellationen mit einer abstrakten Figur, einem geometrischen Muster beschrieben, das die Vorstellung einer Kugel evoziert; erstmals wird aber eine (wenngleich ebenfalls abstrakt gehaltene) Deutung hinzugefügt: Das Bedürfnis nach einem System, das ausschließlich nach innen gekehrt ist, entspringt der nicht zu ertragenden Erfahrung des "Zwischenraums", der jene Dritten beherbergt, die die Liebessysteme in ihrer Zufälligkeit aufweisen. Mit dem Gewinn dieser Einsicht ist die Bildlichkeit der Kugel zu ihrer ursprünglichen Konfiguration zurückgekehrt und scheint hinsichtlich ihrer Variationsmöglichkeiten ausgereizt.

Indem sie ihre Gegenwart nicht mehr als notwendigen Endpunkt einer Entwicklung, sondern in ihrer Zufälligkeit begreift, scheint es Claudine möglich, der Bedrohung eines neuerlichen Eingesperrtwerdens künftig zu entkommen, zumal "[...] es nur eine Linie ist, die man zu überschreiten braucht. Ich möchte Sie [den Ministerialrat] küssen und dann rasch wieder zurückspringen und sehen; und dann wieder zu Ihnen. Und *jedesmal beim Überschreiten dieser Grenze müßte ich es genauer fühlen.*" Claudine erkennt erstmals, daß die Grenzüberschreitung möglich ist, ohne die Grenze aufgeben zu müssen: Ich widerspreche hierin Hans-Georg Pott, für den es sich "[...] um mehr als Übertretung, die ja die Grenzen bestehen läßt, sondern auch um die Überwindung der Grenzen überhaupt [handelt]." Meiner Meinung nach ist in obigem Zitat aber evident, daß es sich gerade um ein Spielen mit der Grenze handelt. Auf das Bild der Kugel umgelegt bedeutet dies, daß ein Ausbrechen aus der Sicherheit und Geborgenheit möglich ist, ohne zwangsläufig zur Auflösung derselben führen zu müssen; die Unvereinbarkeit scheint aufgehoben, ein mögliches Szenario für Dauerhaftigkeit gefunden. Claudine findet als Grenzgängerin der Liebe die gesuchte Vollendung.

Das Für-alle-da-sein-Können und doch "wie nur für einen" ist in diesem Moment kein Widerspruch mehr und wächst sich zu einer fernen "Vorstellung von ihrer Liebe" aus. Potts Auslegung wird an dieser Stelle vollends widersprüchlich, wenn er einerseits von der Überwindung der "Grenzen des im Sexualleben normalen" spricht;

andererseits diese Aussage sofort wieder relativiert: "[...] es handelt sich ja nicht um einfache Verletzung der Grenzen, so daß man von Perversion reden könnte (denn diese setzt voraus, daß festgelegt sei, was normal, d.h. erlaubt ist)." Wenn die Grenzen seiner Argumentation folgend aufgelöst werden, so können sie auch nicht überschritten werden. Seltsam erscheint es in dem Sinne weiters, die Hingabe an den Ministerialrat als Hingabe an die "Allgemeinheit" zu deuten. Man muß nicht gleich - wie Dietrich Krusche dies tut - Claudine um die Einheit von "personalen Partnerschaftsbedürfnissen und dem Aufgehen im Mythos kosmischer Pan-Sexualität" bzw. die "Liebe zu *allen* Männern" ringen sehen, da die Erfahrung der Zufälligkeit zentral ist, worin ein wesentlicher Unterschied besteht!

Für Mae gipfelt der Dreischritt des Weges der Protagonistin vom Ehesystem über den Ausbruch in einer negativen Erkenntnis: "Das, was sie [Musils Personen] suchen, können sie nur negativ erkennen, indem sie sich auf die Suche begeben und finden, daß sie nie erreichen werden, was sie suchen - und gerade darin haben sie das Gesuchte." Es ist höchst aufschlußreich, wie Mae sich geradezu Musilscher Unbestimmtheitstechniken bedient: "etwas" und "das was...".!

Motivation versus ("Schein-") Kausalität

Mit "motivierten Schritten" zur Moral

Er [Otto Stoessl, Anm.] hatte keine Ahnung von der Abneigung gegen das Erzählen, die hinter diesen zwei Novellen war. Gegen das Erzählen, gegen die Scheinkausalität u Scheinpsychologie. Und so auf das Prinzip des Movere'Motivs kommen u auf seine extreme (Elm) [sic!] Gestaltung.

Zwischen traditioneller Erzählweise und dem, was Musil hier als "Scheinkausalität" und "Scheinpsychologie" bezeichnet, scheint offenbar seiner Meinung nach eine Verbindung zu bestehen, mit der zu brechen sei, was Auswirkungen auf die Behandlung der Zeit erfordert. Daneben sind einige weitere Momente angedeutet, wodurch sich "Erzählen" und das, was an seine Stelle treten soll, unterscheiden, wobei **Motiviertheit (als Entwicklung aus Motiven) und Kausalität** mehrmals als das wesentliche differenzierende Gegensatzpaar gehandelt werden: dieser wird offensichtlich jede **herkömmliche Form des Erzählens** zugeordnet, während jene das Modell für den neuen Weg bereitstellt, der die Grundproblematik von *Die Vollendung der Liebe* zu lösen hat. "Ich hatte den Weg zu beschreiben, der von der **innigsten Zuneigung** beinahe **bloß binnen 24 Stunden zur Untreue** führt." Damit wird deutlich, daß das formal-ästhetische Problem der Gestaltung unmittelbar überführt in ein **ethisches, zur Frage der Rechtfertigung des Handelns** der Protagonistin: Musil habe sich dabei zu der Vor-

gangsweise entschlossen "[...] den >maximal belasteten Weg< zu wählen / den Weg der kleinsten Schritte / den Weg des allmählichsten, unmerklichsten Übergangs/."

Einmal das Prinzip des Movere-Motivs, dann jenes der "motivierten Schritte" - es scheint, daß wir in unserer Eingangsbetrachtung der Vereinigung als strukturbildendes Prinzip aus Statik und notwendiger Dynamisierung diesem Punkt schon sehr nahe waren. Somit stellen sich die Motive als Bindeglieder dar, die von formal-ästhetischer zu inhaltlicher und damit letzten Endes ethischer Ebene führen; sie sind zugleich poetologische Strategie wie ethische Maxime: "Ich habe es das [Prinzip] der >motivierten Schritte < genannt. Seine Regel ist: Lasse nichts geschehen (oder: tue nichts), was nicht seelisch von Wert ist. D. h. auch: Tue nichts Kausales, tue nichts Mechanisches." Bemerkenswert an dieser Formulierung scheint, daß "Geschehenlassen" und "Tun" gegeneinander austauschbar sind; mit anderen Worten - die Determinanten des Handelns der Personen unterliegen nicht einem Wollen, sondern lediglich der Entscheidung gegen ein Gegenwirken, für ein Sich-treiben-Lassen.

Claudines Handeln entwickelt sich dann als motiviert, wenn das Prinzip der motivierten Schritte, das die Darstellung der Untreue als ihr eigentliches Gegenteil, eine höhere Vereinigung im tiefsten Inneren, leisten soll, funktioniert; d.h. diese Entwicklung ohne Brüche, quasi als "zwanglose Notwendigkeit" (ähnlich dem Konzept "selbsterfüllender Prophezeiungen") erfolgt. - Tatsächlich scheint das Handeln an vielen Stellen weder in äußeren, ursächlichen Zwängen begründet, noch der freien Willensentscheidung des Wollens entsprungen; ausgedrückt wird diese Situation vornehmlich durch Bilder eines unumkehrbaren Weges und beständigen Fortschreitens: "[...] man weiß, man müßte zurückkehren, sehen, aber alles drängt vorwärts [...]" Als eine Sonderform des Innen- (und Bewußtseins-)Raumes können die Gänge gelten: Während Wohnräume in erster Linie das Eingesperrtsein und Stillstand bzw. Zustand veranschaulichen, "[...] verbindet sich [der Gang] dem Werden, dem dynamischen Element [...]". Hinzuzufügen wäre, daß der Korridor dabei prinzipiell zu einer Bewegung, sei es in die eine oder andere Richtung, nötigt: Die Fahrt mit dem Schlitten führt zwischen Baumreihen hindurch, "[...] wie in einem dunklen Gang, der gegen ein Ziel zu immer enger wurde." Das Unausweichliche ist nicht nur durch das Engerwerden und beständige Fortfahren des Schlittens markiert, sondern "jener" Mensch "[...] versperrte ihren Gedanken den Weg, die zurück wollten." Claudine sitzt mit dem Rücken in Fahrtrichtung, d.h. der ihr gegenüber sitzende Ministerialrat blockiert schon durch seine alleinige physische Präsenz den Weg zurück, zusätzlich steht er ihren Gedanken im Weg. Erneut zeigt sich die mehrfache Bezüglichkeit räumlicher Positionen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Gang, der zum Hotelzimmer führt: "Das Zim-

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Gang, der zum Fließzimmer führt. Das Zimmer mündete auf einen schmalen, holzgedielten, weißgetünchten Gang; sie wußte, wo die Stiege *heraufkam*, hing in einem Ring aus Draht eine trübe Lampe [...]" - Hierbei muß die Aufmerksamkeit auf den genauen Wortlaut gelenkt werden, durch den die Richtung markiert wird: Von Claudines Position aus betrachtet - sie blickt aus dem Zimmer auf den Gang - könnte man annehmen, die naheliegendere Formulierung sei, "wo die Stiege hinunterführte". Die Wortwahl ist indes nicht zufällig: Indem die Stiege heraufkommt, verweist sie auf das Gegenwärtige als Entstandenes und wird der bereits beschrittene Weg unumkehrbar, zumal auch die vorher beschriebene Lampe "wie eine *Wache* vor einer sonderbar erregten Leere" scheint.

In der Metaphorik des Ganges drückt sich somit die Zwanghaftigkeit aus, in die der Mensch eingespannt ist. Es findet hiermit eine eigenartige Umkehrung statt: Während der Mensch normalerweise an die Linearität der Zeit gebunden ist, dabei aber frei ist, sich im Raum zu bewegen, führt die Metaphorik des Ganges in den *Vereinigungen* zu einer räumlichen Unumkehrbarkeit, die in Gegensatz zur Simultaneität der Zeitebenen gerät. Die räumliche Linearität legt dabei im Fortschreiten einen Entwicklungscharakter samt Herkunfts- und Zielort nahe; demgegenüber steht jedoch die Dynamik des "Kreisenden", die ein Zentrum gleichermaßen postuliert wie negiert, das zugleich *arche* wie *telos* bildet, dabei aber der Bewegung als solcher unvereinbar bleibt. Vor dem Hintergrund dieser unauflösbaren Paradoxie muß die Entwicklung der Handlung in den *Vereinigungen* gedacht werden, die buchstäblich "unbegründet" ist, d.h. sich von keiner Erstbegründung herleitet, keinen Ursprung besitzt. Wenn nun jedoch schon der Titel ("Vollendung!") eine Entelechie nahelegt, so trifft dies auch nur in dem Sinne zu, daß zwar das Ende vorherbestimmt ist, aber keine Auflösung des bestimmenden Konfliktes herbeigeführt wird: obwohl es schließlich zur (sexuellen) Vereinigung kommt, die sich von Anfang an abzeichnet, bleibt die Frage, ob damit auch die ersehnte, "wirkliche" (nämlich "tiefere") Vereinigung mit dem Mann erreicht ist, letztlich unbeantwortet und weist darüber hinaus auf Ungewissenes, in der Zukunft Liegendes.

Der Zwanghaftigkeit des Handelns und dem damit einhergehenden Gefühl des Gelenktwerdens entspringt die Reflexion auf das eigene Ich als fremde, unverstandene und unerkannte Person: Claudine gerät buchstäblich "außer sich". In einer langen Passage von Selbstreflexion heißt es z.B. "Es war, als stünde *etwas* um sie und sähe sie an." Der ganze folgende Absatz hängt davon ab, was man für dieses "etwas" einsetzt: Es scheint sowohl auf den Ministerialrat, als auch ihr eigenes, von außen auf sich selbst reflektierendes Ich bezogen werden zu können: "*Sie wollte sich zurufen, wer er [der Ministerialrat] sei [...] ihre eigenen Worte erschienen ihr fremd zwischen den fremden.*" Das Kappen der Verbindung des reflektierenden Ichs zum reflektierten Ich

ist eine Vorbedingung für die Autonomie des Handelns, losgelöst von der "täglichen Vernunft" und Verstandeslenkung. Die Fremdbestimmtheit und das Gelenktsein, das aus dieser Form der Entfremdung in der Entfernung von sich selbst, einer Art geistigen "Ek-stase", resultiert, ist sprachlich in zahllosen Personifikationen gestaltet: "[...] sie nahmen damit nur ein *Gespräch* wieder auf, das sie schon durch Tage in einer sonderbaren Weise festgehalten hatte, so *als ob es sein Gesicht verbürge* und während es von dem Buche handelte, *eigentlich anderswohin sähe*; [...]", oder: "Sie [ihre Gedanken!, Anm.] *lehnten sich hinein und suchten das Gestern zu erreichen* [...] ihr Tun riß sich in Stücken von ihr los [...]"

In all diesen Fällen werden jene Aktionen, die eigentlich von Claudine ausgehen, sei es nun das Sprechen, Denken oder Handeln, personifiziert und verselbständigen sich dadurch, was im letzten Beispiel zusätzlich inhaltlich als "Losreißen ihres Tuns von ihr" verdeutlicht wird. Indem das Gesagte, Gedachte, Getane zum grammatikalischen Subjekt wird, gerät das eigentlich handelnde Subjekt in die Objektstellung, in die passive Rolle. *Es* geschieht *mit* einem: das Geschehen ist determiniert. Auch wenn es im ersten Moment paradox erscheinen mag: Dies bedeutet nicht, daß Claudine sich *willenslos* hingibt: Wenn **Thomas Pekar** im Ende der *Vollendung der Liebe* einen "radikale[n] Triebdurchbruch" Claudines sieht, so übersieht er, daß der eigentliche Vollzug des Geschlechtsaktes nichts Triebhaft-Sinnliches an sich hat und von Claudine letztlich mit geradezu mechanischer Präzision geplant, angebahnt und ausgeführt wird, wie um einer Notwendigkeit Folge zu leisten, was bisweilen an die biblische Präfiguration denken läßt, "damit die Schrift sich erfüllen sollte."

Zudem schließt sich an Pekars Formulierung unweigerlich die Frage an, ob dadurch nicht das überkommene Schema etwa der Geschlechtertypologie Otto Weiningers von der Frau als einem triebgelenkten Wesen im Gegensatz zum von der "ratio" geprägten Mann transportiert wird. Es erscheint uns heute ein Rätsel, wie so nüchterne Köpfe unter den **Zeitgenossen wie etwa Karl Kraus** sich zu anerkennenden Äußerungen über Weiningers Thesen und gar dessen Verteidigung hinreißen lassen konnten. Dazu ist aber zu bemerken, daß Weininger in Wahrheit absolut kein Interesse an jener (im übrigen nicht von ihm stammenden) Konzeption des androgynen Menschen hatte, die offenbar für viele intellektuelle Zeitgenossen ein großes Faszinosum darstellte. Er postuliert zwar im ersten Teil von *Geschlecht und Charakter* (erschienen 1903) eine androgyne Natur des Menschen, deren Koexistenz männlicher wie weiblicher Anteile es eigentlich verböte, von "Mann" und "Weib" zu sprechen. Diesen Hermaphroditismus benötigt er jedoch nur, um im zweiten Teil, der sich auf beklemmende Weise zu einem Dokument krankhafter Besessenheit steigert, alle (negativen) Eigenschaften des Prinzips "W" der Frau, jene (positiven) von "M" hingegen dem

Mann zuzuschreiben. Aussagen wie "Die Frauen haben keine Existenz und keine Essenz, sie sind nicht, sie sind nichts. Man ist Mann oder man ist Weib, je nachdem ob man wer ist oder nicht" machen aber vollends deutlich, daß von einer Theorie der Androgynität bei Weininger im Grunde keine Rede sein kann. Die "androgynen Züge" an Musils Figuren sind jedenfalls irreduzibel auf das Geschlecht der Person und erscheinen als grundsätzliche, menschliche Befindlichkeiten. Dies ist nur deshalb erwähnenswert, weil Matthias Luserke offensichtlich eben diesem Mißverständnis aufsitzt, wenn er allen Ernstes die These vertritt, Musil zelebriere in *Die Vollendung der Liebe* eine "[...] Konvention: Die schwache, willenlose Frau folgt ihrem Begehren nur, um die Ehe mit dem starken und generösen Ehemann - der charakteristischerweise namenlos bleibt - zu überhöhen." Luserke tut geradewegs so, als sei die Erzählung um den Ehemann zentriert. Seine "Interpretation" ist deshalb so ungeheuerlich, weil sie zeigt, auf welcher perfide Weise sich ein Text durch aus dem Zusammenhang gerissene Zitate verdrehen läßt: Luserke schreibt:

Die Verlegenheit, die sie [i.e. Claudine] ergreift, charakterisiert Musil als das Ergebnis eines >selbstverständlichen männlichen Herrschaftsanspruchs<, die Deutlichkeit dieser Worte sucht in der zeitgenössischen Literatur ihresgleichen.

Der Beisatz suggeriert, Musil selbst habe den männlichen Herrschaftsanspruch als "Selbstverständlichkeit" charakterisiert. Zum einen ist das Zitat insofern verfälscht, als dieser Teil des Satzes im Original einen der zahlreichen mit "wie" eingeleiteten Vergleiche darstellt, und zum anderen ignoriert Luserke völlig, daß diese Aussage aufgrund der erwähnten Erzählsituation keinem Erzähler (und schon gar nicht Musil!) zugeschrieben werden kann. Dieser für Luserke zentrale Herrschaftsanspruch geht außerdem von der durch und durch lächerlichen Figur des Ministerialrats aus, dem sich Claudine nicht "willenlos" ausliefert, sondern den ganz im Gegenteil sie sehr bewußt kontrolliert! - "Sie hatte irgendetwas im Gespräch gesagt, vielleicht: ich fühle mich allein oben; sie wußte, in welcher Weise er es mißverstehen mußte."

Im Unterschied zu einer dogmenhaft starren "Moral" bevorzugt Musil den Begriff "Ethik", der sich durch "Bewegtheit" [!] auszeichnet: "Es hat etwas Dynamisches, etwas von sich Bewegen müssen, um im Gleichgewicht zu bleiben." Die Bewertung von Claudines Handeln ist nicht an einem starren, allgemeingültigen System von Normen und Werten zu messen, sondern an der Selbsteinschätzung; nicht der eigentliche "Tatbestand" ist ausschlaggebend, sondern das diesen begleitende Gefühl. Den Schlüssel für diese Bewertung gibt Claudine selbst gleich zu Beginn in ihrer Einschät-

zung des Verbrechers G. vor: "Wie mag ein solcher Mensch wie dieser G. sich wohl selbst sehen?"; die zentrale Frage für die Be- und mögliche Verurteilung seines Handelns ist demnach nicht wie üblich, "Handelt er unrecht?", sondern - wie Claudine sie stellt - "Glaubst du, daß er unrecht zu handeln meint?" Sie gibt sich die Antwort auf ihre Frage selbst, der Triebtäter G. wird zu einem Vorboden eines Geschehens das "für sie bereits hinter ihm dämmerte"; auch in Bezug auf die Schuldfrage, die sich ihr später selbst stellen soll, wird bereits zu Beginn eine Antwort gegeben: "[...] er tut seinen Opfern schlecht, weh, er muß wissen, daß er sie demoralisiert, ihre Sinnlichkeit verstört und *in eine Bewegung bringt, die nie mehr an einem Ziel wird ruhen können; [...]*" Dies entspricht exakt der Grundkonstellation der Erzählung und deutet zugleich auf Claudines eigene Situation voraus.

Musil sieht in nachhinein die Novellen als eine "Wendung vom Realismus zur Wahrheit, von der Psychologie, die ein realistisches Element ist, zu etwas ihr Ähnlichem und doch von ihr gründlich Verschiedenem." Der Unterschied von Psychologie und Dichtung gründet auf der Opposition von Kausalität und "Motivation", wobei letztere die Möglichkeit eines nahtlosen Überganges von etwas in sein Gegenteil bedeuten kann. Im herkömmlichen Sprachgebrauch bezeichnen Motive die Beweggründe menschlichen Handelns, bei Musil bedürfen diese aber einer näheren Explikation: Die Frage nach einem "Motiv" für Claudines Handeln ist ganz offensichtlich falsch gestellt, da es nicht um eine monokausale Begründung wie bei einer gerichtlichen Verhandlung geht, wo ursächliche Zusammenhänge gesucht und komplexe Handlungen letztlich auf ein "movens", ein Tatmotiv zurückgeführt werden müssen. Die Eigenheit des Textes besteht aber gerade im komplexen Nebeneinander verschiedenster, auch widersprüchlicher "Moventien" (um für den Zweck der Beschreibung einen Plural von "movens" zu bilden), die irreduzibel sind und nur in ihrer Gesamtheit das Handeln der Protagonistin erklären.

Es muß kargestellt werden, daß der Vorzug der motivationalen Gestaltung gegenüber einer herkömmlich-kausalen nicht einfach in einer Entscheidung begründet sein kann, sondern daß den zwei Verfahren grundsätzlich verschiedene und absolut unvereinbare Arten der Wirklichkeitserfahrung zugrundeliegen. Wenn Mae zur Unterscheidung von Kausalität und Motivation den zeitgenössischen Psychologen Lipps zitiert, so kann diese Aussage nicht unwidersprochen bleiben, sondern bedarf im Hinblick auf Musil noch einer näheren Differenzierung: "Kausale Beziehungen gibt es nur für den Verstand. Sie sind von ihm erschlossen, und sie gehören *der von uns unabhängigen Außenwelt an.*" Diese von uns (respektive in der Fiktion: der Reflektorfigur) unabhängige Außenwelt ist in der zeitgenössischen Literatur längst fraglich geworden und existiert vorwiegend nur mehr als subjektiv vermittelt. Deshalb ist diese

Unterscheidung von kausalen Beziehungen als Zusammenhängen der "erkannten, dinglich realen Welt" und Motivationsbeziehungen als unmittelbar erlebten Zusammenhängen des Bewußtseinslebens nicht aufrechtzuerhalten und spätestens seit Ernst Machs Verabschiedung des Substanzbegriffes hinfällig und der Dualismus von Psyche und Physis überwunden.

Michiko Mae verbindet *Motivation* mit "Bedeutung", es hieße demnach "[...] nicht, in einem vorgegebenen >Zustand der Bedeutung< sein, sondern so in diesem >Zustand< sein, daß man in einer Bewegung >von Bedeutung zu Bedeutung< ist; nicht in einem statischen Zustand sein, sondern in einer Bewegung." Wenn diese Definition auch reichlich unkonturiert scheint, so verdeutlicht sie doch Unabdingbarkeit des dynamischen Prinzips.

Abkehr von der Linearität des Kausalen in der Suche nach Simultaneität der Darstellung

Der Versuch einer Darstellung der Gleichzeitigkeit als Ausdruck der Motivation im Unterschied zur Linearität des Kausalen beeinflusst wesentlich die Auffassung der Zeit. So ließe sich die folgende Aussage deuten:

Der Fehler dieses Buches ist, ein Buch zu sein. Daß es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten und sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist.

Ein Text, der sich als Exponat versteht, das eher betrachtet als gelesen werden will, ist eine eigenartige Vorstellung. Wie soll man den "Fehler", der in der Erscheinungsform des Buches begründet liegt, verstehen? Was Musils Meinung nach einer adäquaten Erfassung im Wege steht, scheint die Tatsache zu sein, daß ein Buch schon seinem äußeren Wesen nach immer **einen Anfang und ein Ende** und somit eine Entwicklung der Handlung postuliert. Sein Versuch einer sich diesem Zwang widersetzenen **Simultaneität der Darstellung**, sollte deshalb auch eine rezeptionsästhetische Entsprechung finden, in der der Text nicht im Hinblick auf etwas, sondern als etwas gelesen (oder vielleicht treffender gesehen) wird. Der Ausstellungscharakter, der sich aus diesem Anspruch ergibt, überrascht nicht, wenn man sich vor Augen führt, daß Lessing im *Laokoon* bereits die Darstellung des Simultanen, das Nebeneinander in der Räumlichkeit, der Malerei als ureigensten Bereich zugeschrieben hat, im Gegensatz zur

Poesie, die unweigerlich an die Sukzession, das Nacheinander in der Zeit, gebunden ist. Die Moderne strebt in beiden Sparten der Kunst nach einer Aufhebung dieser Gebundenheit und Verwischung der Kategorien, wobei an Experimente in der Malerei (etwa bei den Futuristen, auch Marcel Duchamps "Akt, eine Treppe hinuntersteigend" entstand 1912) oder an Prosaexperimente der Zeit gedacht werden kann. Joyce etwa lässt Stephen Dedalus im *Ulysses* sich mehrmals an Lessings *Laokoon* erinnern, einmal an dessen Unterscheidung der zugewiesenen Bereiche von Malerei und Poesie - "A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. [...] My two feet in his boots are at the end of his legs, *nebeneinander*." (Hervorhebungen schon im Original!); ein andermal mit ausdrücklicher Quellenangabe an dessen Reflexionen über den Augenblick: "Moment before the next Lessing says."

Eine knappe, unscheinbare Tagebuchnotiz Musils vermerkt: "Novellen: Sie entfalten nicht, sie falten ein." Dieser Verweis bezieht sich vermutlich auf Nikolaus von Kues' Begriffe der "complicatio" und "explicatio":

Der einfaltende Ursprung bzw. das Prinzip steht dem Entfalteten gegenüber; in diesem ist Verschiedenheit, Vielheit, Anderssein (d.i. relatives Nichtsein). Die Einfaltung ist einfache Einheit über oder vor den in der Entfaltung aufscheinenden Gegensätzen.

Entfaltung von einem ursächlichen Ersten her entspräche dem Schöpfergott-Prinzip; demgegenüber steht der Weg, der aus der Vielfalt zur "Einfalt(ung)", zu einem finalen Letztgrund hinführt: Diese Aussage lässt sich in Zusammenhang mit der Ablehnung eines unidirektionalen Kausalitätsdenkens verstehen: In der kausalen Entwicklung leitet sich die Legitimation nach dem Satz vom Grunde von einem in der Vergangenheit liegenden Ersten ursächlich ab (als fortwährende Verkettung von Ursache und Wirkung). Damit korreliert eine chronologische Erzählfolge, in der das Gegenwärtige die Summa und Konsequenz der zugrundeliegenden Ursachen darstellt; die Zukunft kann in dieser Form nicht zu einem Bestandteil der Erzählgegenwart der Figuren werden (es sei denn durch unnatürlich scheinende Konstruktionen, Visionen, oder dergleichen). Umberto Eco bezeichnet diese Konstellation mit einem Terminus der Epistemologie als "offen"; wenn man hingegen die "geschlossene" Kausalkette betrachtet, "[...] bei der ein Ereignis auch die Ursache von anderen werden kann, die seine weit zurückliegende Ursache waren, dann vermag man der Zeit keine Ordnung mehr aufzuerlegen." Wenn er anhand von *Finnegans Wake* (das sich als Beispiel dafür freilich aufdrängt) in der Folge demonstriert, wie durch verschiedene Lesarten auch das Vorhergehende verändert wird, so erhält diese Beobachtung auch für die *Vereinigungen* Geltung, wenn man sie von der "Etymtechnik" auf der Wortebene auf die Ge-

staltung der Sprachbilder überträgt.

Das Konzept der Motiviertheit bietet demnach die Möglichkeit, daß Ereignisse von einem Zukünftigen legitimiert sind, auf das sich das Erzählte hin "einfaltet" und von dem her sich das Vergangene und Gegenwärtige erhellen - somit besitzt diese Erzählweise einen **quasi-teleologischen Charakter**, wo das Finale schon am Beginn antizipiert wird: z.B. "[...] ihre Vergangenheit erschien ihr mit einemmal wie ein unvollkommener Ausdruck von etwas, das erst geschehen mußte."

Daraus läßt sich zum einen die eigenartige Koexistenz von Seelenzeiten ableiten - diese stellt nicht nur ein Neben- und Ineinander verschiedener (Erlebnis-)Zeitschichten dar, sondern in ihr wird die Vergangenheit als Erinnerung vergegenwärtigt und nimmt als Ahnung die Zukunft vorweg. Die Vergangenheit ist hier nicht nur als der Weg, der zu einem gegenwärtigen Zustand geführt hat, verstanden, sondern wird zu einem ständig präsenten Begleiter. Ein eigenartigerweise in der Sekundärliteratur unterrepräsentiertes Hauptthema der *Vollendung der Liebe* ist das bewußte Wiedererleben von Claudines Vergangenheit, wodurch diese für sie auch eine neue Sinnbelegung gewinnen soll. Eine der Vereinigungen besteht somit auch darin, daß Claudine nach einer Kontinuität ihrer Lebenszeiten (jener vor dem Kennenlernen ihres Mannes, jener des Ehelebens und jener nach ihrem Ausbruch) in ihrer Person sucht - um somit das ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft gegenüber häufig empfundene Gefühl der Fremdheit zu überwinden.

Moral ist an Entfaltung in der Zeit gebunden und unabtrennbar von den Funktionen der Erinnerung und des Gedächtnisses: Der Augenblick kennt keine moralische Bewertung: "Wie ein glänzend stiller Wasserspiegel lag ihr Leben, Vergangenheit und Zukunft, in der Höhe des Augenblicks." Als Claudine auf dem Boden liegend den Ministerialrat vor ihrer Tür weiß, spürt sie eine nie empfundene Einheit ihrer Lebenszeiten, indem der Moment alle Zeitlichkeit der Erfahrung - Erinnerung und Ahnung - suspendiert. Dieser Augenblick ist somit kein unmoralischer, sondern ein amoralischer: das triebhafte Rauschen, das sie aus ihrer Vergangenheit verfolgt hatte, wandelt sich in einen unbewegten See, der zudem auf die oftmals zitierte Selbstspiegelung verweist, durch die der Augenblick seiner selbst gewahr wird.

Durch den oben angesprochenen, gleichsam teleologischen Charakter von Musils Erzählweise, in der das Geschehen seine **Sinngebung nicht durch ein Vergangenes, sondern von einem Zukünftigen her** erfährt, erhellt sich der Eindruck, daß dem Handeln der Protagonistin *keine* freie, auf momentanem Entschluß beruhende (kausal begründete) Wahl zugrundeliegt. Ein derartiger Entschluß ließe sich nur im "auf die Straße gehen" des Johannes finden, im Beschluß des "Nicht-Handelns" (sich nicht umzubrin-

gen). Veronika fordert Entscheidungen nur von anderen ein - als Johannes das erste Mal sagt, "ich gehe fort; gewiß, vielleicht werde ich sterben", wird dies als "*eigentlich kein Entschluß*" bezeichnet, sondern als "*Vision*". Die Entscheidung bezieht sich nicht auf eine gegenwärtige Realität, sondern verweist lediglich auf eine zukünftige Möglichkeit.

Zweitens wird dadurch die Unbestimmtheit der Sprache v.a. auch in den Vergleichen verständlich: Ein in der Zukunft Liegendes kann nur über die Ahnung der Reflektorfigur glaubwürdig in die Gegenwart eingebracht werden, ohne einen allwissenden Erzähler samt Innensicht einzuführen oder diese Stellen wie Hellseherei wirken zu lassen - so kann man auch den Beginn der *Versuchung* als vorausdeutende Ahnung einer Möglichkeit sehen: "Irgendwo *muß es zwei Stimmen geben ...*"

Zusammenfassung

Anfangs wurde die Begriffsklärung für "Motiv" in dieser Arbeit aufgeschoben; nun soll der Versuch - zugleich als Zusammenführung und möglicherweise Verdeutlichung einiger Thesen - unternommen werden, dies einzulösen. Bei einem Text, der die Vieldeutigkeit benützt, um dem Dilemma des Nichtssagenden zu entrinnen, überrascht es wenig, wenn er sich eindeutiger Definition verweigert: "Motiv" kann hier sowohl in der üblichen, von der Musik hergeleiteten Bedeutung als "kleinste Erzähleinheit" verstanden werden; wird aber insofern selbst zum Motiv, als es - mit Rückgriff auf die Etymologie des Wortes, die auf "movere" zurückführt - auf das Dynamisierungsprinzip, das in und mit diesen Erzähleinheiten entwickelt wird, hinweist: In gewisser Weise werden also die Topoi zu Motiven, indem sie einerseits ihrer starren Verbundenheit in der Motivtradition entrissen und andererseits zueinander in beständig changierende Wechselbeziehungen gebracht werden, die den Bildbereichen neue Aspekte abgewinnen.

Mit der textimmanenten Eigentümlichkeit dieses In-Bewegung-Setzens geht auch die Musilsche Poetik der "motivierten Schritte" einher, die das Verbindungsglied zur moralischen Frage nach den Motiven als Beweggründen des menschlichen Handelns bildet. Dabei verweigert Musil eine streng linear-kausale Herleitung zugunsten eines nicht begründenden, sondern "motivierten" Handelns, das nicht einer Logik der Ausschließlichkeit unterliegt, sondern auf komplexen, auch widersprüchlichen Beweggründen beruht. Dieser Aspekt besitzt wiederum eine Rückwirkung auf die Erzählweise, die sich um eine simultan-zusammenhängende, nicht linear-entwickelnde Art der Darstellung bemüht.

Wir haben einige für die Erzählung typische Züge der Sprache auszuweisen versucht: die Unbestimmtheit des Ausdrucks, die Häufung paradoxer und vieldeuti-

sucht die Unbestimmtheit des Ausdrucks, die Fügung paradoxer und vielschichtiger Formulierungen; die Gewinnung des Schweigens als Redeform; die vornehmlich durch Vergleiche realisierte Bildlichkeit bei Bevorzugung der Similarität vor Kontiguität; die eine starre Kategorisierung verhindernde Unbestimmtheit der Satzbezüge; die Dynamisierung der Sprache (von der Vielbezüglichkeit bis hin zu den substantivierten Verben); die Funktionalisierung der Motivtradition im Hinblick auf neue Ausdrucksmöglichkeiten. Was ist nun das Gemeinsame, das all diesen Strategien des Ersetzens ihre Rolle zuweist? Vielleicht ließe es sich folgendermaßen fassen: Indem sie die Selbstverständlichkeit des Sprachgebrauchs erschüttern, versuchen sie auf dessen Trümmern einen Modus des Sagens zu errichten, der das Bekannte (i.e. das begrifflich Erfasste) nicht einfach ab-, sondern hervorruft. Da die Bedeutung des Textes letztlich davon abhängt, wie der Leser die unbestimmten Leerstellen besetzt und welche der vielfältigen Anknüpfungsmöglichkeiten der Bilder er aufgreift, geschieht eine ständige Zurücknahme, da die Konjekturen jeder individuellen Lesart immer das Bewußtsein völlig anderer und neuer Bezugsmöglichkeiten zurücklassen und der Text unüberschaubar und ephemeral bleibt.

Claudines Bewegung zwischen Individualität und Kollektivität, Vereinigung und Entzweiung, vollzieht die Problematik der Sprache nach, die zugunsten des Übereinkommens der Verständigung nach Aufgabe individueller Eigenschaften verlangt. Einen Ausweg aus der Bedrohung, die über das Monologische in das Schweigen mündet, soll eine Sprache darstellen, die an die Grenzen der Verständlichkeit heranreicht und sich am "Grenzwert" bewegt. An beiden Polen der Kommunikation (und auch der Erzählung) steht das Schweigen: Auf der einen Seite und am Beginn der Erzählung als sprachloses Einverständnis zwischen Claudine und ihrem Mann. Die nicht auf einen Erzählerstandpunkt festzulegende Erzählung selbst entstammt einem quasi "geteilten Bewußtsein" von Protagonistin, Erzähler und - idealiter - auch Leser. Auf der anderen Seite hingegen, am Ende der Erzählung, steht das Schweigen als Verstummen aus Unverstandenenheit. Wahrscheinlich hat jeder Leser für sich zu beantworten, ob das Ende und daher das Abbrechen der Erzählung die Kommunikation von Text und Leser resignativ oder am Höhepunkt der Verständigung aufgibt.

Abschließend sei angemerkt, daß sich der Verfasser nicht sicher ist, ob durch die Linearität der Arbeit hindurch die Vielbezüglichkeit der Einzelteile sich so ausdrückt, wie sie sich für ihn präsentiert hat, und der Leser geneigt ist, seinen Eindruck einer wechselseitigen Bedingtheit jener Punkte, die im Inhaltsverzeichnis recht zusammenhangslos aneinandergereiht scheinen mögen, zu teilen. Vielleicht ließe sich aber mit Hilfe der neuen Medien in einem "Hypertext" eine geeignetere Struktur finden, um die Verweisungen (durch "links") zu organisieren, Redundanz und enervierende Wiederholungen oder plumpe Vor- und Rückverweise zu vermeiden und so ein Netz

von Zusammenhängen zu realisieren, das dem ursprünglichen Text gerechter zu werden vermag.