

Péter Zalán

Zu den Problemen der Erzählwelten Robert Musils anhand der *Drei Frauen*

Statt Idyllen: Geschichten ohne Anfang und Ende.

(Robert Musil: Tagebücher, Heft 1, etwa 1915-1920)

1.

Die vorliegende Untersuchung unternimmt den Versuch, auf die nachstehenden Fragen eine mehr oder weniger zufriedenstellende, also kohärente Antwort zu finden. Entscheidet über die Struktur der behandelten Erzählungen eine geschichtsphilosophische, gattungs-ästhetische und/oder erzählphilosophische Annahme, wonach das Berichten über eine (wie auch immer geartete und interpretierte) 'unerhörte Begebenheit' notwendigerweise ein Telos haben und zu einer Erkenntnis führen muß, und zwar dergestalt, daß Telos und Erkenntnis eine untrennbare Einheit bilden und sich gegenseitig bestimmen?

Oder wird dieser Annahme in den Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* von Robert Musil etwas anderes entgegengehalten? Sind verschiedene Konzepte denkbar? Hängt die auf diese Fragen zu gebende Antwort davon ab, was man unter Ich und Selbst versteht, wie man die Beziehungen zwischen Ich und Selbst und der Welt des Nicht-Ich in den Griff zu bekommen hofft? Im Musilschen Oeuvre kommt den Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* in dieser Hinsicht eine Schlüsselposition zu. Aber ihnen kommt nicht nur in diesem Zusammenhang eine entscheidende Bedeutung zu, sondern sie markieren auch einen wichtigen Versuch in den Auseinandersetzungen um die Bewältigung des Problems, das Musil im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* unter den verschiedensten Aspekten diskutieren und einmal folgendermaßen umschrieben wird:

... er [Ulrich – P. Z.] kam sich jetzt nur noch wie ein durch die Galerie des Lebens irrendes Gespenst vor, das voll Bestürzung den Rahmen nicht finden kann, in das es hineinschlüpfen soll, und war ordentlich froh, als sein Weg bald in eine weniger drückende und großartige Gegend gelangte.¹

Es wird also angenommen, daß diese Erzählungen konstitutiv für das Ich- und Selbst-Konzept des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* sind. In diesem Zusammenhang soll

¹ Musils Werke werden nach der von Alfred Frisé herausgegebenen Ausgabe *Gesammelte Werke*, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, mit der entsprechenden römischen Ziffer für den jeweiligen Band sowie Seitenzahl zitiert. Zitate aus Robert Musils *Tagebüchern* (herausgegeben von Alfred Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976) werden mit der Sigle Tb und der Seitenzahl angegeben.

ferner untersucht werden, in welcher Hinsicht diese Erzählungen die endgültige Form des großen Romans vorwegnehmen.

Durch die anvisierten Untersuchungen sollen auch neue Ansätze zur Interpretation der Erzählungen erarbeitet werden, da sie sich auf das grundlegende Konzept des Bandes *Drei Frauen* konzentrieren. Des weiteren wird nachgewiesen, daß die Struktur des Bandes *Drei Frauen* trotz der vorliegenden Probleme keine zufällige ist, wie auch angenommen wird, daß sich der Stellenwert der Erzählungen im Werk Musils im Rahmen der Untersuchungen auf einer gesicherteren Basis genauer bestimmen läßt: Sie sind keine Vor- oder gar Nebenprodukte. Die Ergebnisse der Untersuchungen leisten somit einen Beitrag zum besseren Verständnis der Musilschen Erzählkunst im besonderen und zum besseren Verständnis der österreichischen Erzählkunst im allgemeinen.

2.

Zu den strukturellen Fragen der hier untersuchten Erzählungen gibt es verhältnismäßig wenig Studien. Die Forschung wandte sich eigentlich auch erst in den letzten fünfzehn Jahren der Untersuchung dieser Werke Musils intensiver zu. Das Spektrum dieser Studien ist äußerst breit gefächert. Eine Integration der verschiedensten Ansätze ist gegenwärtig noch nicht in Sicht.

Der Grund hierfür mag darin liegen, daß man bis in die 80er Jahre zunächst damit beschäftigt war, die verschiedensten Konstituenten des Musilschen Weltbildes und der sich daraus ergebenden Ästhetik zu rekonstruieren, weil man glaubte, dadurch generell eine gesicherte Basis für die Untersuchungen schaffen zu können. Formale Aspekte wurden daher im allgemeinen vernachlässigt. Und da man sich lange Zeit hindurch überwiegend mit der Interpretation des sperrigen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* auseinandersetzte, und die formalen Schwierigkeiten dieses Werks lediglich unter dem Aspekt der sogenannten Krise des Romans recht pauschal abgehandelt wurden, widmete man sich kaum strukturellen Fragen. Die zentrale Bedeutung der Metaphern für die Musilsche Erzählkunst wurde zwar mehrfach betont und dargelegt, die sich daraus ergebenden strukturellen Konsequenzen wurden jedoch kaum hinterfragt.

Das Musilsche Weltbild, das bereits im Törleß-Roman klare Konturen zeigt, festigt sich Anfang der 20er Jahre endgültig, aber erst die *Drei Frauen* realisieren auch die sich aus diesem Weltbild ergebenden formalen Konsequenzen, allerdings noch durch Vortäuschung eines "klassischen Endes". *Die Amsel* bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Es wird der Eindruck eines Endes erweckt, aber erst eine semantische Analyse der Textoberfläche kann die Inkohärenz der Schlüsse aufdecken. Die "Liebesgeschichten" werden alle zu einem Endpunkt geführt und erzählt (auch wenn sich dies im Falle der *Portugiesin* nicht eindeutig behaupten läßt). Aber die Problematik, mit der sich Musil in diesen Liebesgeschichten auseinandersetzt, duldet keine Form, die auf eine Aufhebung der

Gegensätze abzielt. Dies erklärt, warum Musil die Liebe zwischen den Protagonisten keineswegs als ein primär soziales Problem darstellt.

Zwischen den fünf Erzählungen der Bände *Vereinigungen* und *Drei Frauen* sowie dem übrigen Teil des Oeuvres von Musil scheint es einen Widerspruch zu geben. Im Vergleich zum Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, zu Musils Erstlingswerk *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, zum Schauspiel *Die Schwärmer* und zur Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* oder zu dem Band *Nachlaß zu Lebzeiten* fällt auf, daß die Erzählungen primär und was die Handlungsebene anbelangt, nicht ironisch konzipiert sind. Zum einem hängt dies damit zusammen, daß die Erzählungen keiner "Utopie des Essaysmus"² huldigen. Diese Art der intellektuellen Auseinandersetzung wird vornehmlich in den ungewöhnlichen Metaphern und in der Struktur der Erzählungen "versteckt". Außerdem wird in den *Drei Frauen* die Kraft der Protagonisten, vor allem die der männlichen, in der direkten Konfrontation mit den "Tatsachen" einer handfesten oder vermeintlich handfesten Realität in dem Maße verbraucht, daß sie außerstande sind, ja außerstande sein müssen, zu den sie am meisten beschäftigenden Problemen Distanz zu gewinnen. Die zentralen Figuren sind alle Gestalten, die nicht auf der Stufe des Mann(es) ohne Eigenschaften stehen. Ihr Lebensweg kennt nicht die Schritte des Abstrakt-Werdens, wie sie Ulrich durchmachen wird. Auch der Chemiker in der Erzählung *Tonka* erreicht diesen Zustand auch nur für einen kurzen Augenblick.

Als die hier untersuchten drei Erzählungen 1924 zu dem Band *Drei Frauen* vereinigt wurden, wurden sie als Novellen bezeichnet. Ob Reihenfolge, Titel und Gattungsbezeichnung von Musil oder vom Rowohlt Verlag stammen, darin ist sich die Forschung nicht einig. Die *Vereinigungen* wurden 1911 allerdings noch als *Erzählungen* veröffentlicht. Und man darf nicht vergessen, daß bei solchen Angaben kommerzielle Überlegungen eine oft nicht zu unterschätzende Rolle spielen können. Und letztlich sind solche Angaben zwar wichtig, jedoch nicht allein entscheidend. Die Bezeichnung *Novellen* überrascht nur, weil sie einer der grundlegendsten Intentionen Musils, nämlich der Desillusionierung, zu widersprechen scheint.

3.

Es gilt zunächst auf einige methodologische Probleme hinzuweisen. Hankiss sieht in den von ihm untersuchten Tragödien aus zwei Jahrtausenden³ eine Einheit, was den Traditionen der Geschichte der abendländischen Ästhetik wohl auch Rechnung trägt. Das

² I, 247.

³ Hankiss, Elemér: *Túl vagy innen jön és rosszon? (A tragikus katarzisz társadalmi funkciójáról)*. In: ders.: *Érték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből*. Budapest: Magvaró, 1977. S. 167-201.

Problematisieren dieses Punktes, d.h. der Funktion der 'Katharsismaschinerie' scheint jedoch aus der Sicht der vorliegenden Untersuchung weniger ergiebig zu sein, da Musil sein primäres Anliegen auch diesmal nicht im Aufdecken der inneren Widersprüche einer Denktradition, sondern in der geistigen Bewältigung der Probleme der Zeit erblickt⁴. Dies hindert ihn selbstverständlich nicht daran, alles einer schonungslosen Kritik zu unterziehen. Das Ergebnis seiner kritischen Prüfung ist aber keineswegs eine bloße Berichtigung bereits vorliegender Ergebnisse und Schlußfolgerungen, sondern zugleich auch eine andere und sich jeweils ändernde Sicht und Interpretation der Grundlagen, von denen man ausgegangen war bzw. von denen man auszugehen hat.⁵ Man wird also nicht nur sehen, daß der Sinn der von Hankiss genannten Strategien u. U. ein anderer sein kann, sondern auch, daß dieser andere Sinn auf engste zusammenhängt mit einer anderen Auffassung über die Modalitäten der Behauptung eines Ich.

Keine der untersuchten drei Erzählungen endet mit dem gegenseitigen Auslöschen des Lebens der Protagonisten: es wird also weder das 'Ende einer Welt', noch die Möglichkeit eines (eventuellen) Neuanfangs geschildert. Bleiben diese Welten dann unverändert? Eine schwierige Frage, da die Personenkonstellationen, durch die in die jeweilige Welt Einsicht gewährt wird, schwerwiegende Änderungen erfahren haben. Homo und Tonka sterben, der Jugendfreund der Portugiesin verschwindet unmotiviert und spurlos.

Daß es in den geschilderten Welten zu Änderungen kommen würde, läßt sich nicht behaupten. In der Erzählung *Grigia* sieht der Leiter des Unternehmens, der zur Geschichte Homos parallel geschalteten Handlung, die Erfolglosigkeit und Vergeblichkeit der Anstrengungen ein und veranlaßt, die Arbeit abzubrechen. Die Teilnahmslosigkeit der die einzelnen Menschen jeweils umgebenden Welt ist unerschütterlich und konstant. Trotz ihrer Bedrohlichkeit wie ihrer einladenden und scheinbaren Unbegrenztheit bleibt ihr der Einzelne stets gleichgültig. Das gilt auch für die Erzählung *Die Portugiesin*. Der Leser erfährt zum Beispiel nicht, warum das, was erzählt wird, eben im zwölften Jahr nach der Heirat mit der schönen Portugiesin passiert. Herr von Ketten scheint zwar "aus seinem

⁴ Vgl. II, 942.

⁵ In dem 1913 entstandenen Essay *Der mathematische Mensch* wird dieser Sachverhalt ironisch folgendermaßen beschrieben: "Dieses ganze Dasein, das um uns läuft, rennt, steht, ist nicht nur für seine Einsehbarkeit von der Mathematik abhängig, sondern ist effektiv durch sie entstanden, ruht in seiner so und so bestimmten Existenz auf ihr. Denn die Pioniere der Mathematik hatten sich von gewissen Grundlagen brauchbare Vorstellungen gemacht, aus denen sich Schlüsse, Rechnungsarten, Resultate ergaben, deren bemächtigten sich die Physiker, um neue Ergebnisse zu erhalten, und endlich kamen die Techniker, nahmen oft bloß die Resultate, setzten neue Rechnungen darauf und es entstanden die Maschinen. Und plötzlich, nachdem alles in schönste Existenz gebracht war, kamen die Mathematiker – jene, die ganz innen herumgrübeln, – darauf, daß das ganze Gebäude in der Luft stehe. Aber die Maschinen liefen! [...] Es gibt heute keine zweite Möglichkeit so phantastischen Gefühls, wie die des Mathematikers." (II, 1006),

sich selbst tragenden, schwankenden Dasein”⁶ herausgetreten zu sein, und an seinem Hof tragen sich wundersame Dinge zu, die alle einer Deutung harren. Von der geheimnisvollen Krankheit wird er geheilt. Daß er und die Portugiesin nun zueinander gefunden hätten, läßt sich aber aus dem Text nicht belegen. Und für den namenlosen männlichen Helden der Erzählung *Tonka* bleibt die Veränderung der Welt nur eine plötzliche und eine von kurzer Dauer:

Alles, was er niemals gewußt hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein; einen Augenblick lang, denn im nächsten schien ihm bloß etwas eingefallen zu sein.⁷

Obwohl in den untersuchten Erzählungen zahlreiche und unterschiedlich geartete Konflikte genannt werden können, wäre es abwegig, von einem Kampf zweier Prinzipien, etwa von einem Kampf des Guten und des Bösen reden zu wollen. Gewiß stehen letzten Endes ein Individuum und die Außenwelt einander gegenüber, aber weder der Einzelne noch die Außenwelt werden auf Prinzipien reduziert, die dann von hinwiederum individualisierten Figuren verkörpert einen Kampf auf Leben oder Tod austragen würden. Somit kann in diesen Erzählungen auch keine höhere oder abstrakte Gerechtigkeit eine Rolle spielen. Demnach kann es auch nicht zur Versöhnung kommen, wie man auch davon nicht reden kann, Ketten oder der Techniker hätten sich mit ihrem ”Schicksal” abgefunden, da weder Schicksal noch das Sich-mit-etwas-Abfinden für sie oder den Erzähler eine Kategorie darstellten, in der sie oder der Erzähler denken würden oder denken wollten. Daß diese Welten aber auch nicht auf eine radikale Umgestaltung der als real geschilderten Verhältnisse zusteuern, zeigt sich ferner auch in der zunächst vielleicht überraschenden Passivität der weiblichen Titelgestalten. Und darüber hinaus ist es paradoxerweise gerade die Unveränderlichkeit und Unbeweglichkeit dieser Welten, die aus dem jeweiligen Schluß der Erzählungen einen offenen Schluß machen, da diese Schlüsse kein Ende, höchstens einen Punkt auf einer endlosen Linie darstellen.

4.

Homo stirbt in dem Stollen, die rüdische Katze, dieses mit vielen möglichen symbolischen Bedeutungen überladene Tier, wird von einem Knecht des Herrn von Ketten erschlagen, und Tonka stirbt im Spital, noch bevor der Mann es über sich gebracht hätte, ihr zu sagen, daß er an sie glaubt. Der Tod ist also in allen drei Erzählungen in exponierter Weise präsent. Dennoch kann nicht behauptet werden, die Struktur dieser Erzählungen wäre mit Hinblick

⁶ II, 259.

⁷ II, 306.

auf den Tod eines der Protagonisten oder einer symbolischen Tiergestalt hin konzipiert. Der Tod wird in diesen Erzählungen weder zu einem radikalen Unwert noch zu einem radikalen Gegenwert stilisiert. [Homo] "war in diesem Augenblick vielleicht schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht oder war ohnmächtig geworden".⁸ Nach ihrem Tod bleibt Tonka weiterhin ein "halbgeborener Mythos"⁹. Der eigene Tod (Homo) wie der Tod der anderen (Tonka) scheint somit keine Erlösung zu bringen.

Als Homo Grigia, die ihm schon erklärte, "es ginge nicht mehr"¹⁰, vorschlägt, mit ihm ins Gebirge hinaufzugehen, geschieht dies bereits nach einem bösen Zeichen für ihn. Daß dieses Zeichen ein böses sei, ist eine Behauptung des Erzählers. Homo mag von Ahnungen heimgesucht worden sein, da er Grigia davon erzählt. Sie reagiert aber beschwichtigend, wobei sie mit den Gedanken deutlich anderswo ist. Beide erkennen ein Zeichen darin, daß Homo die Gamaschen aufgegangen waren. Sie sind aber beide nicht imstande, dieses Zeichen zu deuten. Und der Weg, der sie den Berg hinauf und in den Stollen, zum Ort der letzten Vereinigung, führt, wie das gesamte Szenario des Schlusses könnten auch Anlaß geben zu den verschiedensten Interpretationen, da u. a. von einem immer enger werdenden Dunkel, von einer momentanen Sprachlosigkeit und davon die Rede ist, daß Homo jedwedes Zivilisationsbedürfnis hinter sich gelassen habe und sie beide aus der dunklen Tiefe des Stollens den fernen und strahlenden Lichtfleck am Stolleneingang anstarren. Während Grigia ihrer Konstitution entsprechend auf die Situation, Gefangene des Stollens geworden zu sein, emotional reagiert, gibt sich Homo verschiedenen Rationalisierungsstrategien hin, die alle aufgegeben oder abgebrochen werden oder in einen Zustand des Nicht-mehr und des Noch-nicht münden. Das Spektrum der möglichen Interpretationen könnte vom Eskapismus über die Mystik der Vereinigung bis zur Utopie eines fernen, dennoch fröhlich-realen Glückszustandes reichen. Die textuelle Basis, von der die einschlägigen Überlegungen ausgehen könnten, sind stets eindeutig figurenperspektiviert und daher entweder gegenläufig in ihrem Sinn oder sie löschen den aufscheinenden möglichen Sinn gegenseitig aus. Auch die als äußere Realität dargestellte Welt scheint ihre Konturen eingebüßt zu haben. Eine forcierte Erkundung der Realität wird nicht von einer Lösung der Probleme oder von der Andeutung des Weges zum Lösen der Probleme gekrönt: Hoffingotts Expedition bleibt erfolglos.

All dies berechtigt zu der Annahme, daß keine der Erzählungen bzw. keiner der Protagonisten als tragisch gelten kann, da weder von Hybris oder einer tragischen Schuld die Rede ist. Es wirkt alles seltsam und beängstigend *normal*: so ist das Leben.

⁸ II, 252.

⁹ II, 303.

¹⁰ II, 250.

5.

Im Mittelpunkt der erzählten Welten Grigias, der Portugiesin und Tonkas, der drei Frauen also, aber auch der erzählten Welten der drei Männergestalten steht die Konfrontation des Einzelnen mit etwas, was über ihm zu stehen scheint. Somit sind es Erzählungen auch über das Subjekt-Objekt-Verhältnis. Robert Mühlherr hat in einer Studie zum Säkularisationsproblem¹¹ versucht, das Spezifikum des *österreichischen Denkens* gegenüber der *idealistischen Denkart* (damit meinte er den deutschen Idealismus) ebenfalls anhand des Subjekt-Objekt-Verhältnisses herauszuarbeiten. Es gehört zwar nicht zu den Zielsetzungen der vorliegenden Arbeit – mit Hinblick auf die oft mehr als kontrovers geführten Diskussionen, ob es eine spezifisch österreichische Erzähkunst gäbe und wenn ja, wo dann Musils Werk anzusiedeln wäre – zu thematisieren, oder worin das spezifisch Österreichische der untersuchten Erzählungen bestünde, doch kann Mühlherrs Studie mit Recht an dieser Stelle herangezogen werden, da folgendes sein Ausgangspunkt bei der Zusammenstellung der einander ausschließenden Charakteristika war: im Mittelpunkt des idealistischen Denkens stehe das Ich, der Mensch, das souveräne Individuum, das sich selbst das Gesetz gebe, wohingegen das österreichische Denken den Menschen im Gefüge einer höheren Seinsordnung ansiedeln würde.¹² Damit verhartet Mühlherr in der Tradition einer herkömmlichen Dichotomisierung. Versucht man die von ihm zusammengestellte Tabelle der gegensätzlichen Merkmale der beiden Denkart z. B. an den Musilschen Erzählungen zu überprüfen, dann gelangt man zu dem Ergebnis, daß entweder Musils Kunst nur zum Teil unter die Kategorie des 'österreichischen Denkens' fallen könnte oder das von Mühlherr aufgestellte System die österreichische Literatur verfehlt. Wohl trifft letzteres zu. Der Grund hierfür mag darin liegen, daß Mühlherr auf der einen Seite ein souveränes Individuum, um nicht zu sagen ein allmächtiges Ich annimmt, das – wie oben bereits erwähnt – sich selbst sein Gesetz gibt. Aus seinem Konzept folgt jedoch, daß Sein und Wahrheit Kategorien darstellten, zwischen denen nur zweierlei Beziehungen möglich und denkbar seien. Sie seien entweder identisch, oder die Wahrheit müsse vom Menschen errungen werden. Damit wird aber der Mensch als souveräne Instanz hinfällig. Denn soll das Sein als unteilbar gelten, dann hieße es auch, daß es eine ewige Ordnung gäbe, daß es sie geben müsse. Das ist eine merkwürdige Konsequenz, die allerdings nicht als Folge der Setzung eines souveränen Ich anzusehen ist. Sie ergibt sich aus der vormodernen Sicht der Beziehungen zwischen dem Individuum und der Welt des Nicht-Ich. Und der Hinweis erübrigt sich wie von selbst, daß gerade dies der Punkt war, gegen den die österreichischen Dichter der klassischen Moderne von Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Kafka, Broch und Musil angeschrieben haben.

¹¹ Mühlherr, Robert: *Grillparzer und der deutsche Idealismus. Ein Beitrag zum Säkularisationsproblem*. In: *Wissenschaft und Weltbild*, Jg. 1 (1948), S. 62-75.

¹² Mühlherr, Robert: a. a. O., S. 71.

Homo wird durch den Tod nicht erlöst, sein Tod ist eben kein Liebestod, weil er das erfüllte Dasein in Grigia selbst und nicht in seiner reflektierten Beziehung zu Grigia, nicht mittels der Beziehung zu Grigia suchte. Er hat die Notwendigkeit einer radikalen Neugestaltung der Beziehungen zwischen seinem Ich und der Welt nicht erkannt bzw. keine neuen Kräfte aus dieser Erkenntnis gewonnen. Er wird sozusagen das Opfer einer in Dichotomien denkenden Weltsicht.

6.

Es gibt literarische Gestalten, welche die Welt sozusagen in sich einziehen und sich die Welt eben dadurch untertan machen wollen. Die Gestalten der untersuchten Erzählungen gehören nicht dieser Kategorie an. Sie stehen der Welt passiv gegenüber. Ihnen liegt nicht daran, die Realität oder das, was als Realität der Tatsächlichkeit geschildert wird, den eigenen (oder höheren) Vorstellungen entsprechend zu interpretieren oder sie diesen unterwerfen zu wollen. Ihre Passivität ist jedoch in dem Sinne eine schöpferische, daß durch das Erzählte die ethische Forderung nach einem Überdenken des Verhältnisses des Ich zur Realität oder zu dem, was als Realität der Tatsächlichkeit dargestellt wird, artikuliert wird.¹³

Die Protagonisten können sich nicht wie z. B. Goethes Iphigenie auf ihre Andersartigkeit berufen ("Ich bin Griechin"), die zugleich einen Wert anscheinend über jeden Zweifel darstellt. Es wird ihnen keine primäre Bestätigung oder Legitimation von außen gewährt. Sie kämpfen auch nicht um eine solche Legitimation. Und das, worin sie eine Legitimation erblicken, erweist sich gewöhnlich als falsch oder unhaltbar oder gar als existenzbedrohend.

Die früher nicht hinterfragte Legitimation ihres Daseins wird plötzlich fraglich, wenn ihnen dies auch nicht oder nicht immer bewußt wird. Ihre Seinssituation, in die sie nun geraten sind, scheint mit der der Fliege aus dem *Fliegenpapier*¹⁴ identisch zu sein, die sich mehr aus Konvention auf dem Fliegenpapier niederläßt. Es stellt keine Herausforderung dar, es ist einfach nur da. Allein diese Tatsache entscheidet schon über den Ausgang des Kampfes mit ihm. "Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein"¹⁵ (II, 477). Der aussichtslose und tödlich endende Kampf (hier mit dem Nichts) ist zwar eine Konsequenz der Berührung zweier Welten und eine unverrückbare Tatsache, aber er folgt – zumindest formal – nicht aus dem Dasein vor der gegebenen und sich plötzlich ändernden Lebenssituation. Die Gestalten werden von keiner Unzufriedenheit oder inneren Unruhe in einen Kampf getrieben. Und das Dasein vor dieser unvorbereiteten, unerwarteten und unvermittelten

¹³ Vgl. Musils Tabelle über die schöpferischen bzw. unschöpferischen Menschen in Tb, S. 365.

¹⁴ II, 476 f.

¹⁵ II, 477

Begegnung mit etwas Neuem und Unverständlichem wird zunächst nicht problematisiert. Direkt und rückwirkend wird es nicht für ungültig erklärt, es bleibt unverändert ein mögliches, wenn auch kein wahres. Die Daseinsbereiche stellen keine konkurrierenden Größen dar. Erst recht in dem Sinne nicht, daß die Protagonisten zwischen ihnen zu wählen hätten, und einer der Daseinsbereiche für eine höhere Wahrheit stünde. Wäre es dem so, müßten die Erzählungen auch einen anderen Schluß haben, und zwar einen, dessen Kohärenz von unter Umständen teleologisch-utopischen Zielvorstellungen garantiert werden würde. Oder sie müßten ganz im Zeichen der Mystik stehen. Der Musil nahestehende Franz Blei schrieb etwa in der gleichen Zeit: "Nun aber beachte dieses wohl: daß nie der Wissende, sondern allein der Gläubige der unbedingten Wahrheit das Wort reden kann, da der Gläubige immer alles mit Gott konfrontiert, vor dem die Lüge nicht bestehen kann. Die Wahrheit hat also einen religiösen Charakter, wenn sie absolut sein will."¹⁶ Die *Drei Frauen* handeln dagegen von der Unmöglichkeit einer absoluten Wahrheit. Oder wenn man den Titel *Vereinigungen* aufgreifen will, von der Unmöglichkeit einer absoluten Vereinigung.

7.

Törleß wurde aus der wie auch immer gearteten Geborgenheit seiner Kindheit gerissen und sah sich mit für ihn unlöslichen Widersprüchen konfrontiert. Bei der Verabschiedung der emotionalen und intellektuellen Naivität seiner Kindheit lag ihm daran, sich Klarheit über seine "Verwirrungen", d. h. die Widersprüchlichkeit der äußeren und seiner inneren Welt zu verschaffen¹⁷, und zwar in der Hoffnung, durch die Einsicht in die Widersprüche könnte man ihrer Herr werden oder gar Widerspruchsfreiheit erlangen. Seine Versuche scheitern in allen Bereichen, und er kehrt an der Seite der Mutter in die ihm in der Zeit im Konvikt unvorstellbar scheinende Welt seiner Eltern zurück. Was zurückbleibt, ist nur die Erinnerung an die "feine[n], leicht verlöschbare[n] Grenzen rings um den Menschen"¹⁸. Er findet zu einer "kühle[n] Gelassenheit", die ihm seine früheren Probleme "unbedeutend und harmlos"¹⁹ erscheinen lassen. Törleß scheint also bei der Fahrt mit der Mutter zum Bahnhof seine Verwirrungen hinter sich gelassen zu haben. Von einer Überwindung dieser Probleme kann aber trotz des Umstands nicht die Rede sein, daß Törleß die Welt seiner Eltern nun akzeptiert zu haben scheint, weil es den Anschein hat, er habe sich nun mit

¹⁶ Blei, Franz: *Das Licht der Lüge*. In: ders.: *Leben und Traum der Frauen*. München: Rösl, 1921. S. 160.

¹⁷ "Er [Törleß – P. Z.] hatte das Bedürfnis, rastlos nach einer Brücke, einem Zusammenhange, einem Vergleich zu suchen – zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste stand." II, 65.

¹⁸ II, 140.

¹⁹ Ebenda.

ihrer Welt abgefunden. Man kann nicht behaupten, er würde die genuine Widersprüchlichkeit d(ies)er Welt verdrängen, da diesem Verdrängen eine zumindest emotionale Auseinandersetzung mit der Welt vorausgehen sollte. Er ignoriert sie einfach. Er läßt sie einfach nicht an sich selbst herantreten. Er läßt sie sich nicht mehr bewußt werden. Von diesem Punkt an mag seine Welt vielleicht frei von Widersprüchen sein, aber diese Widerspruchslosigkeit ist dann eine der Ignoranz. Was auch bedeuten kann, Törleß würde ein Mann mit Eigenschaften werden. Zugegeben, dies wird vom Romanschluß nur angedeutet.

Es gehört zu den charakteristischsten Merkmalen der Musilschen Kunst, daß Musil die Frage der Widerspruchsfreiheit nicht mehr (nur) als ein Problem des Konflikts und der Konfliktführung (Handlung), der Form und von all dem ansieht, was ein narratives Kunstwerk konstituiert, daß er die Problematik der Widerspruchsfreiheit nicht (allein) mit Hilfe der Erkenntniskritik lösen möchte, daß er nicht erst von der erreichten Widerspruchsfreiheit zu den ethischen Problemen vordringen will, sondern daß er in den ästhetischen Problemen ethische Probleme sieht. Ihm geht es also in erster Linie nicht um die Rekonstruktion von Tatsachen und ihre Auslegung bzw. Deutung, sondern um die ethische Funktion für den Einzelnen. In dem grundlegenden Essay aus dem Jahre 1925 *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* heißt es hierzu: "Was wir unser geistiges Sein nennen, befindet sich unausgesetzt in diesem Vorgang der Ausdehnung und Zusammenziehung. In ihm hat die Kunst die Aufgabe unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt"²⁰.

8.

Wegen der wohl nie auszulotenden Komplexität des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* neigt die Musil-Forschung häufig dazu, in allen anderen, dem großen Roman vorausgegangenen Werken des Autors lediglich Vor- oder Nebenprodukte zu sehen. Daß dadurch u. a. die ästhetische Autonomie und der ästhetische Wert dieser Werke geschmälert wird, scheint nicht sonderlich zu stören. Durch die obige Einstellung werden vor allem die radikalen Änderungen im Bereich der Gattung Roman in den Vordergrund gerückt. Musil ging aber auch mit anderen Gattungen innovativ um. Allein die *Posse Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* muß notwendigerweise im Rahmen des Kanons der Gattung bleiben, da die Gattung Posse eine hierarchische Weltordnung und Weltdeutung voraussetzt ferner dem betonten Gegenwartsbezug zum Trotz im Grunde rückwärtsgewandt ist, was seinerseits wiederum im Zeichen eines "Alles ist möglich" eine Anarchie der Form miteinschließen kann. Somit ist diese Gattung radikalen

²⁰ II, 1152.

Erneuerungsversuchen gegenüber weitgehend resistent. (Musils lyrisches Werk, dessen Umfang im Vergleich zum Gesamtwerk verschwindend gering ist, kann unter diesem Aspekt trotz der Bedeutung des Gedichts *Isis und Osiris* für die Interpretationsversuche des großen Romans hier ausgeklammert werden.) Des weiteren war Musil der Meinung, daß er, hätte er den Weg, den er in den *Vereinigungen* eingeschlagen hatte, weiter beschritten, ein Urvater der neuen Erzählkunst geworden wäre²¹. Was soviel heißt, er meinte, er sei bei der Arbeit am *Mann ohne Eigenschaften* von diesem Weg abgekommen. Die Erzähltechnik der *Vereinigungen* wie auch die der *Drei Frauen* braucht also nicht erst rückwirkend durch ihr erfolgreiches Einsetzen im großen Roman gerechtfertigt und bestätigt zu werden.

Stellt man die Überlegungen in diesem Punkt zu sehr auf den *Mann ohne Eigenschaften* ab, läuft man nicht nur Gefahr, eine mitunter falsche "Entwicklungslinie" in puncto Erzähltechnik bei Musil zu konstruieren. Man wird auch Opfer einer Täuschung. Michail Bachtin geht in seiner Untersuchung der Unterschiede zwischen Epos und Roman davon aus, der Roman sei die einzige noch nicht fertige Gattung, eine, die erst im Entstehen begriffen sei.²² Entscheidend sei dabei, daß der Roman als Gattung im Gegensatz zu den übrigen Gattungen nicht kanonisiert sei. Historisch seien lediglich einzelne Romanmuster wirksam, und diese würden ihrerseits auch nicht als Kanon der Gattung selbst gelten. So gesehen ist der Roman eine par excellence offene Gattung, er muß sogar eine par excellence offene sein. Die Gattung Novelle bzw. Erzählung scheint dagegen zumindest in einigen Punkten kanonisiert zu sein. Man denke bloß an solche bekannten Stichworte wie 'Falke' oder 'unerhörte Begebenheit' oder 'Pointe'. Das sind alles Kategorien, die über inhaltliche Maßgaben hinaus auch formbestimmend sind, und zwar in dem Sinne, daß das Dargelegte bis zu einem abschließenden Punkt geführt werden muß, der die bis dahin angestauten Spannungen löst, und daß das Erzählte von diesem Ende her und im Lichte der Pointe zu einer Revision des Erzählten einlädt und eine überraschende oder unerwartete Neuinterpretation des Erzählten erzwingt. Untersucht man die Erzählungen Musils auf die vorhin genannten Punkte hin, dann gewinnt man den Eindruck, Musil hätte die Gattung Novelle oder Erzählung der des Romans anzugleichen versucht. Auf den ersten Blick scheinen die Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* die Form der Novelle zu wahren, da sie alle als finalisierende Strukturen anmuten. Sie könnten auf den Tod bestimmter Gestalten hin konstruiert sein. Oder sie könnten so oder so auf eine Erlösung hinauslaufen. Es erhebt sich aber gleich die Frage, worin das ästhetische Konzept besteht, in dessen Rahmen Tod und/oder Erlösung thematisiert werden. Welche Funktion sollte diesen Komponenten zuerkannt werden? Und was sollte in diesen Erzählungen als 'Falke',

²¹ Vgl. Musil, Robert: *Prosa, Dramen, späte Briefe*. Hrsg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1957

²² Vgl. Bahtyin, Mihail: *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*. In: *Az irodalom elméletei III*. Hrsg. von Beáta Thomka. Pécs: Jelenkor, 1997. S. 27 ff.

als 'Pointe' oder als 'unerhörte' Begebenheit bezeichnet werden? Oder in welchem Sinne sollte das Erzählte rückblickend neu interpretiert werden? Sollte z. B. Kettens Streit mit den Bischöfen von Trient oder daß er von einer Fliege gestochen wurde oder daß er auf wundersame Weise seine Gesundheit wiedergewann nach dem Erschlagen der rühdigen Katze durch den Knecht oder nach dem Verschwinden des Jugendfreundes der Portugiesin einen neuen Sinn bekommen? Oder sollte nach dem Tod Tonkas die Interpretation des Kausalitätsproblems etwa neu aufgerollt werden? Wohl nicht.

Obwohl diese Erzählungen eine klare, wenn auch einfache Handlungslinie aufweisen, geht es in ihnen erstrangig um einen Zustand, um den Zustand und die Möglichkeiten der Welt, des Seins im allgemeinen und um den Zustand und Möglichkeiten des Seins eines Individuums, eines Ich im besonderen, kurz: um die Fragen des "rechten Lebens"²³ (I, 255). Dieses Konzept entspricht nicht nur dem des Romans, sondern auch dem gesamten literarisch-denkerischen Anliegen Musils, seit seine kunsttheoretischen Überlegungen voll ausdifferenziert vorlagen, und zwar nicht nur in der Form verschiedener literarischer Werke, sondern auch in theoretischen Schriften, also spätestens Anfang der 20er Jahre. Die intransigente Geschlossenheit dieses Konzepts ist es, das die Einheit des Werks garantiert und nicht eine wie auch immer aufgefaßte und gedeutete "Entwicklung". Dies zeigt sich im Ich- bzw. Identitätskonzept am deutlichsten. Daher kann es in ihnen nicht bloß um erzähltechnische Experimente gehen. Gewiß, Musil lag stets daran, die inherente Problematik der verschiedensten Systeme der Moral, der Ideologie, der Wissenschaften, des Erkennens, der Ästhetik und anderer Bereiche ausführlich darzulegen. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die den Verfall einer Welt darstellten, um diesen Verfall in dekadenter Melancholie nachvollziehbar zu machen oder im Verfall eine Verfeinerung zu sehen, war sein Ziel ein anderes: die Verabschiedung dessen, was sich als unhaltbar erwies, und ein Vorstoß zur Fundierung einer neuen Ethik.²⁴ Und deshalb lassen sich die Erzählungen des Bandes *Drei Frauen* nicht gegen den Roman ausspielen etwa in der Form, daß sie zu einer Vorstufe des großen Romans degradiert werden, wie dies so oft in der Musil-Forschung geschah und vielleicht immer noch geschieht. Auch aus dem Grunde nicht, weil die in der vorliegenden Arbeit behandelten Erzählungen die anvisierte Ethik noch nicht ausdrücklich im Kontext der Utopie ansiedeln, in ihnen konzentriert der Autor seine Aufmerksamkeit noch mehr auf die Ausschaltung des Individuums.²⁵

²³ I, 255.

²⁴ Vgl. Ego, Werner: *Abschied von der Moral: eine Rekonstruktion der Ethik Robert Musils*. Freiburg Schweiz: Univ.-Verl.; Freiburg i. Br.; Wien: Herder, 1992. S. 361f.

²⁵ Vgl. "Unsere Moral hat – oder hätte doch gern – ein oberstes Gut. Oder ein umfassendes Sittengesetz. Oder sie verfährt empirisch? diese Art Moral ist lähmend. Sie schaltet das Individuum aus. Das wir ethisch als eine Quelle ahnen." (Tb, 644).

9.

Es wurde bereits darauf verwiesen, daß man durch die Absicht, die Eigenart und Bedeutung der hier untersuchten Erzählungen in ihrem Vorbereitungscharakter entdecken zu wollen, leicht einer "optischen" Täuschung erliegen kann. Der Roman, der eine par excellence offene Gattung ist, ist immer auch gegenwartsorientiert.²⁶ Dagegen wird die Novelle als geschlossene Gattung, die sich an einem Ende orientiert, eben dadurch, daß die Handlung im wahrsten Sinne des Wortes zu Ende geführt wird, von der Gegenwart getrennt. Die "Entwicklung", die man in einem Oeuvre ausfindig gemacht zu haben glaubt, kann an sich in zwei Richtungen gehen: entweder weg von der offenen, hin zu der geschlossenen Form oder umgekehrt von der geschlossenen hin zu der offenen Form. Dabei darf man nicht vergessen, daß "Entwicklung" in solchen Zusammenhängen keinesfalls als eine wertneutrale Kategorie angesehen werden kann. Ob die "Entwicklung" positiv oder negativ beurteilt wird, hängt von dem jeweils vertretenen geschichtsphilosophischen Standpunkt bzw. davon ab, inwiefern dieser Standpunkt herrschaftskonform ist. Da die Erzählungen *Drei Frauen* auf die Forderung nach einer neuen Ethik hinarbeiten, jedoch ohne einer neuen Mythologie das Wort zu reden, müssen sie den traditionellen Novellenschluß unterwandern. Die Handlung wird zu einem Schlußpunkt geführt, und die Elemente der Schlüsse sind tatsächlich Elemente, die auch einen traditionellen Schluß bilden könnten. Nur wird diesen Elementen gleichsam unter den Füßen die semantische Kohärenz entzogen, was die Gültigkeit eines herkömmlichen Schlusses desavouiert.

²⁶ Vgl. Bachtin, Michail: a. a. O. S. 38