

Robert Musil
Vereinigungen

Zwei Erzählungen
Mit einem Essay von
Hartmut Böhme

Suhrkamp Verlag

Erstveröffentlichung 1911 im Georg Müller Verlag München
Für Beratung ist Karl Corino zu danken

Erste Auflage 1990
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
Mit freundlicher Genehmigung des Rowohlt Verlags
© 1957 by Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg
Für das Nachwort:
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Printed in Germany

»Erinnerungszeichen an
unverständliche Gefühle«

Am 8. September 1910 notiert Musil ins Tagebuch:
*Ich glaube das – Lustrum¹ heißt es wohl – 1905-1910 schließt
mit einem Defizit an erreichten Zielen ab. 1905 noch der Tör-
less, 1910 nichts, Wien, Beamtenkarriere. Welche Hoffnungen
haben sich mir als nicht realisierbar erwiesen! (Martha gehört
nicht in diese Rechnung, sie ist nichts, das ich gewonnen, erreicht
habe, sie ist etwas das ich geworden bin und das ich geworden
ist . . . davon spreche ich nicht).* [T I, 226]²

Musil ist 30 Jahre alt. Es ist einer der depressiven Tiefpunkte während der quälend langsamen Arbeit an den *Vereinigungen*. Im Entwurf eines Vorworts zu den Novellen (1911) spricht Musil davon, wie er »Tag um Tag, Monat um Monat, durch Jahre mit einer verbissenen Wut der Entbehrung, aus der asketischen Energie« darum kämpfte, diesen Novellen »ihre direkte Form« zu verleihen (GW II, 1313). Seinen eigenen Kopf faßt Musil ins Bild einer mittelalterlichen Mönchszelle mit Fenster in einen leeren Himmel und vergleicht seine Novellenarbeit mit der »verbissenen Wut und In-Brunst«, aus der »mittelalterlich-scholastische Gedankensysteme entstanden« seien –: so weltenfern und zeitfremd erscheint ihm, was nun doch, seit 18. II. 1910 und dem 11. I. 1911, fertig vor ihm liegt. Ergebnislos also blieb das »Lustrum« 1905-10 doch nicht.

Ihn selbst aber befremdend stehen die *Vereinigungen* da; fremd jedenfalls jenem Ich, das »von der Sehnsucht

umgeben [ist, H. B.], Figuren aufmarschieren zu lassen, mit der Maurerkelle das Leben aufs Papier zu werfen . . ., ja von der Sehnsucht umgeben nicht zu schreiben, sondern zu organisieren, agitieren, Zeitungen zu gründen, den Hansabund zu führen« (ebd.). Und wie eklatant ist, im Leben wie in der Literatur, dieser auf Handlungsstärke zielende Impuls Musils an diesen Novellen gescheitert! Zum ersten Mal ist Musil die unzeitgemäße Strenge seiner Literatur widerfahren, hat er das, was »er selbst« doch tut, zugleich erleiden müssen als eine hinhaltende, verzehrende, quälende Kraft, die ihm raubte, was zur Bewußtseinsausstattung eines Offiziers, Ingenieurs, Naturwissenschaftlers (was alles er ist) zu dieser Zeit gehört: Souveränität des Verfügens, Zielbewußtheit, Zeitökonomie, Planungskompetenz, Kalkül, Deutungshoheit. Zum ersten Mal setzt ihn sein Werk außer Kraft. Zum ersten Mal, so notiert er noch 1932 im Entwurf des »Vermächtnis«, ist er von dem lebenslang krisenerzeugenden »Gegensatz« gepackt worden, der zwischen »Absicht« und »Ausführung« besteht, »dem Vorsatz, schnell eine kleine Geschichte zu schreiben u. dem Ergebnis, daß ich an den 2 Novellen 2 1/2 Jahre, u man kann sagen: beinahe Tag und Nacht, gearbeitet habe. Ich habe mich seelisch beinahe für sie zugrunde gerichtet.« (GW II, 957) Spätere Zeugnisse (GW II, 956, 969) legen nahe, daß Musil die *Vereinigungen* begonnen hatte wie eine gymnastische Übung (die der sportive Musil täglich absolvierte): im Bewußtsein seiner männlichen, in Körper- wie Geistesmuskeln gleich gut trainierten

Kraft. Was jedoch eintrat, war eben jener dissoziierende, grenzauflösende Sog der Vereinigungen mit einer »anderen« Kraft und einem »anderen Zustand«, deren ästhetischem Bann Musil jedenfalls so weit verfiel, daß er niemals mehr in etablierten Karrieremustern, sei's in bürgerlichen Berufen, sei's im Literaturbetrieb, Fuß fassen konnte.

Zieht mithin Musil ein melancholisches Resümee der Jahre 1905-10, so fallen doch in diesen Zeitraum die entscheidenden Weichenstellungen seines Lebens. Das 1903 in Berlin aufgenommene Studium der Fächer Philosophie, Psychologie, Mathematik und Physik schließt er 1908 mit einer Promotion über Ernst Mach ab. Noch im selben Jahr schlägt er das Angebot auf eine Assistentur beim Grazer Philosophieprofessor und Experimentalpsychologen Alexius Meinong aus. Noch Jahrzehnte später bedenkt er, ob nicht dieser Einstieg in eine Universitätskarriere für einen Mann seiner Ausbildung »normal« gewesen wäre. Der Grund, diesen Weg des tatkräftig-männlichen Fortschritts nicht einzuschlagen, liegt in dem noch ganz unabsehbaren Wunsch, Literat werden zu wollen. Fürs erste prolongierte dies die finanzielle Abhängigkeit vom Vater und war in jedem Fall, noch dazu mit den esoterischen *Vereinigungen* als der Premiere freier Autorschaft (der Törleß-Roman fiel ja noch in seine Studentenzeit), eine höchst gewagte Versuchung, die, gemessen an der Qual des Schaffensprozesses und dem absoluten Desaster der Aufnahme seiner Novellen, niederschmetternd ausfiel. Zwar gelang Musil im »Lu-

strum« 1905-10 gerade noch der Abschluß der Novellen, doch scheiterten alle Pläne, sein literarisches Dasein auf eine finanzielle Grundlage zu stellen. So mußte der 30jährige am Ende seiner asketischen Sprach-Exerzitionen in den Novellen aufgeben. Besonders die finanzielle Verantwortung für die geplante Verheiratung mit Martha Marcovaldi, die zwei Kinder mitbrachte, zwang dazu, Berlin zu verlassen und an der Technischen Hochschule in Wien den Dienst in der Bibliothek aufzunehmen: »1910 nichts, Wien, Beamtenkarriere«. Es ist bekannt, daß Musil sich hierdurch derart in seiner literarischen Arbeit irritiert fühlte, daß er mit schweren psychosomatischen Symptomen reagierte, die praktisch eine Berufsverweigerung darstellten. Damit ist die doppelte Unmöglichkeit von Musils Leben etabliert: bürgerliche Berufe nicht ertragen zu können, weil er der Literatur leben wollte; jedoch von der Literatur, die ihn dauerhaft in ein Verhältnis der Liebesqual versetzte, niemals leben zu können.

Die niederschlagende Summe vom 8. 9. 1910 setzt die Begegnung mit Martha, die Musil 1906 kennenlernte, nicht in die Lebensrechnung: das bedeutendste Ereignis dieser Jahre eingeklammert, also unberechenbar. Diese Beziehung wird zur endgültigen Liebe. Herma Dietz, die Unterschichten-Geliebte seit 1901, starb 1907 an den Folgen einer Fehlgeburt, die durch eine von Musil selbst eingeschleppte Syphilis verursacht war: Stoff der späteren Erzählung »Tonka« (K. Corino). Die Spaltung des Begehrens zwischen Herma und Martha ist aber auch zeittypisch für die »allge-

meinste Erniedrigung des Liebeslebens«, wie sie Freud 1912 analysieren wird; ein Fall schließlich von nicht wiedergutzumachender, larvierter Schuld Musils. Der Mann geht weiter, hebt sich ins Höhere, Geistige, Martha –: hineingewachsen er in sie und sie in ihn, Präludien der Zwillingsphantasien im *Mann ohne Eigenschaften*. Modell aber zugleich der Frauenfiguren in den *Vereinigungen*, Veronikas und vor allem Claudines.

Die Formel der ineinandergehenden Identitäten von Robert und Martha enthält das symbiotische Muster, das Musils Objektbeziehungen – jenseits rationalistischer Distanzen – grundlegend prägt: auch und besonders zu seinen Werken während des Schaffensprozesses. Das Exerzitium der *Vereinigungen* präludiert dem »endlosen Text« (H.-G. Pott)³ des späteren opus magnum, das die Lebensenergie seines Autors nahezu vollständig in sich hineinzieht. So sehr ist der Text »etwas das ich geworden bin und das ich geworden ist«, daß die finalisierende poetische Form, die den Autor sein Werk schließlich entäußern und dieses zu einem von ihm getrennten Objekt werden läßt, sich aufzulösen droht, bis der Text, als eine andere Nemesis des Begehrens nach Verschmelzung, »sich« durch den Autor in endlosen Varianten hindurchschreibt.

Diese leidenschaftliche Auszehrung herrscht bereits in den *Vereinigungen* – das ist ihre mönchische »In-Brunst« –, auch wenn Musil die Trennung von Schreiben und Werk hier noch gelingt. Besonders deutlich ist dies bei der »Versuchung der stillen Veronika«, bei der sich, im Gegensatz zur »Vollendung der Liebe«, die

Textstufen erhalten haben.⁴ Das inständige, »an Monomanie« streifende Durchprobieren von immer neuen Erzählkonstruktionen, Fassungen, Sprachbildern der *Vereinigungen* erinnert Musil noch später als rätselhafte Verausgabung von Energien, bei welcher ihm zweifelhaft ist, ob hier »eine persönliche Narretei« oder »eine Episode von mehr als persönlicher Wichtigkeit« vorliegt (GW II, 957). Nicht ohne Grund, nämlich um sich Klarheit darüber zu verschaffen, ob die obsessionelle Form seines Schreibens überhaupt noch anschlussfähig ist an literarischen Geschmack und ästhetische Diskurse seiner Zeit – nicht ohne Grund also beginnt mit den *Vereinigungen* die literaturtheoretische Selbstverständigung Musils, die er in Tagebüchern, Essays und im Roman zu einer ständigen Begleitung seines Schreibens entwickelt.

In der glossierenden Selbstrezension »über Robert Musil's Bücher« (1913) entdeckt der durchs Gehirn dieses Autors Reisende »die kleine, seltsam intarsierte Doppelpyramide der Vereinigungen. Eigensinnig kahl in der Linie, gleich sie, von einer Bilderschrift bedeckt, dem Mal einer unbekanntenen Gottheit, in dem ein unverständliches Volk die Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle zusammengetragen und aufgeschichtet hat. Europäische Kunst ist das nicht, gab ich zu . . .« (GW II, 996). Gewiß, dies ist schon ein Reflex auf die verständnislosen Rezensionen des Buches; gewiß ist dies auch ein selbstironisches Bild der Fremdheit dieser Texte in der zeitgenössischen literarischen Landschaft. Dennoch ist ernst zu nehmen, daß Musil

Bilder wählt, welche seine Novellen als Kultraum eines unbekanntenen hieroglyphischen Erinnerungsrituals erscheinen lassen. Keine »Narretei« also, sondern eine Art pagane Sakralarchitektur, zeremoniöser Sprachkultur, ästhetische Opfergabe, liturgische Chifferschrift einer unbekanntenen Kunst. Dieser verehrungsheischenden Hochschätzung der Novellen entspricht jene berühmte Bemerkung Musils, in der es heißt: »Der Fehler dieses Buchs ist, ein Buch zu sein. Daß es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten u. sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist.« (T I, 347) Die *Vereinigungen* also behandeln wie hinter Glas ausgestellte mittelalterliche Handschriften oder Inkunabeln, ja, die Verwandlung des Buches in ein Reliquiar, das heilige Substanz birgt. Entsprechend notiert er noch 1935: »Es ist das einzige meiner Bücher, worin ich noch manchmal lese. Ich ertrage keine großen Stücke. Aber ein bis zwei Seiten nehme ich jederzeit . . .« (GW II, 969) Lesen als Kommunion. Der Leser soll durch inständige Versenkung in den heiligen Text jener mönchischen »In-Brunst« Achtung zollen, die der Autor im Schreiben hatte aufbringen müssen. Und durchaus hat sich davon etwas erhalten, weil die *Vereinigungen* aufgrund ihrer hermetischen Struktur wie kaum ein Text des 20. Jahrhunderts geeignet sind, in eine eingeweihte Leserschaft zu initiieren. Die *Vereinigungen* bilden den inneren esoterischen Kreis, um den herum als gewaltige exoterische Architektur der *Mann ohne Eigenschaften* errichtet werden wird.

Natürlich hat Musil über seine Dichtung nicht nur in sakralisierenden Metaphern gesprochen. Und gewiß enthalten diese ein Wahrheitsmoment, das Musil auch begrifflich zu fassen versucht. Schon 1911 bestimmte er die Kunst als »Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem« (GW-II, 981). Nicht um psychologische Kausalität nach Maßstäben eines konventionalisierten Realismus geht es ihm –: das führt zur Subsumtion des konkreten Individuellen unter das abstrakte Allgemeine und bietet darum keine Erweiterung des Menschenmöglichen. Sondern vielmehr arbeitet der Dichter an »Einzelfällen, in deren kompliziertem Klang die Allgemeinheiten ungewiß mit-tönen« (GW II, 980). Dies ist eine durchaus undeutliche Bestimmung; sie trennt zwar das in der Kunst intendierte »individuelle Allgemeine« ab vom »begrifflich Allgemeinen«, weiß es aber nur metaphorisch als mittönenden Klang zu fassen. Dennoch geht es für Musil entschieden um »Wissen« (ebd.), nicht allerdings um Wissen dessen, was ist und anders nicht sein kann, nicht also um Gesetzeswissen, sondern um die Erfahrung des im erzählten Einzelfall aufscheinenden Möglichen. Wahrheit ist für Musil das verknöcherte »Schema des Wirklichen« (GW II, 981), in allgemeine Begriffe gebracht, nicht die lebendige Form des Unbekannten, dessen Wert noch aussteht. Mit dem doppelten Oxymoron der »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen« (GW II, 997: so 1913) faßt Musil den Effekt der Literatur, die den Spielraum ihres spezifischen Wissens im »Flimmern des Einzelfalls« (ebd.)

gewinnt. Es ist eine Folge der *Vereinigungen*, daß Musil bereits 1912 von »der schrankenlosen Kombinatorik des Dichters« spricht, die »aus einem Gottessucher gleichzeitig einen Lustmörder« reden lassen kann (GW II, 985). Ein Diktum, das der berühmteren Formel der moralischen Indifferenz im *Mann ohne Eigenschaften* vorausseilt, wo es heißt, daß der Mensch »ebenso leicht fähig [ist, H. B.] der Menschenfresserei wie der Kritik der reinen Vernunft« (MoE 130, 361, 414, GW II, 1081). In beiden Fällen will Musil damit auch andeuten, daß die Kunst einen Sprachraum zu erobern habe, der durch keinerlei moralische oder psychologische Regeln eingeschränkt werden dürfe. Diese Indifferenz, die Musil zum »Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit« verallgemeinert, hat zur ästhetischen Konsequenz, daß die Literatur auch die moralische Verwerflichkeit und psychologische Absurdität, die ganze Spannweite der menschlichen Vorstellungsräume und Handlungsmöglichkeiten auszuschreiten habe, um ein unbekanntes Territorium zu erschließen, das exemplarische, aber (noch) nicht gedeckte Aussichten des möglichen Menschen eröffnet. Noch viel später, 1935, in den literaturkritischen Studien zum *Nachlaß zu Lebzeiten*, erkennt Musil darin den »in den Vereinigungen angebahnten Weg« (GW II, 972). Jetzt kann er die frühe Formel von der künstlerischen »Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem« selbstbewußt wiederaufnehmen: »Die Dichtung hat nicht die Aufgabe das zu schildern, was ist, sondern das was sein soll; oder das, was sein

könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll.« (GW II, 970) Die Intention der Kunst zielt nicht auf abschließende Lösungen, das Erreichen eines moralischen Endzustands oder eines ästhetischen Reiches, sondern hält den Horizont möglicher Evaluationen inneren und äußeren Handelns offen. »Die Lösung solcher Fragen liegt am Ende unendlicher Prozesse.« (ebd. 971) Das Prinzip der moralischen Indifferenz, so erkennt man hier, ist, schon in den *Vereinigungen*, einer anderen Form ästhetisch fundierter Ethik geschuldet. Kunst *ist* ein ethisches Aggregat, doch affirmiert sie nicht irgendeine Moral, sondern realisiert sich in der ästhetischen Gestalt des Erzählten selbst, in der Sprache, insofern diese das Mögliche evident zu machen versteht als »Teillösung« noch unbekannter Probleme ethischen Lebens. Insofern gilt: Dichtung »gibt Fragmente einer Lebenslehre« (ebd.).

Innerhalb dieses Literaturkonzepts kommt Musil auf seine Novelle »Die Vollendung der Liebe« zurück. »Ich hatte den Weg zu beschreiben, der von einer innigsten Zuneigung beinahe bloß binnen 24 Stunden zur Untreue führt.« (GW II, 972) »Untreue« und »Selbstverrat« sind Standardthemen psychologisch verfahrenender Erzählkunst. Musil kommentiert, daß ihm hier »hundert und tausend Wege« offengestanden hätten, die den »Falk« Claudine zur Veranschaulichung einer rationalen »Typologie des Ehebruchs« (ebd.) hätten werden lassen. Die Folge: man liest in der Literatur fallweise, was man theoretisch schon weiß. Das Prinzip der *Vereinigungen* sei ein anderes gewesen:

Da bildete sich in mir die Entscheidung, den »maximal belasteten Weg« zu wählen / den Weg der kleinsten Schritte / den Weg des allmählichsten, unmerklichsten Übergangs /.

Das hat einen großen moralischen Wert: die Demonstration des moralischen Spektrums mit den stetigen Übergängen von etwas zu seinem Gegenteil. (GW II, 972)

Diese leise Metamorphose von A zu Non-A, vermittelt über »ein Erleben, das scheinbar durch den leise- sten Hauch von außen bewegt wird, im Entscheidenden aber von außen ganz unbeweglich ist« (ebd. 973), diese eigenartige Verwebung von Beharrung und fluidaler Bestimmbarkeit –: das nennt Musil das moralische Ereignis des Textes. Nicht um Identität also geht es, Identität der Person, eines moralischen Satzes oder einer Ehebruchs-Typologie, sondern umgekehrt um das Lösen und Binden von Identität, um ihr Gleiten im Strom der Verwandlungen, um die befremdliche Begegnung mit dem Anderen seiner selbst, um das ephemere Spiel seelischer Vorgänge »in diesem Nicht-geschehen« (ebd.) – darin wird ein moralischer Wert zur ästhetischen Gestalt.

Musil nennt dies ein »heroisches Prinzip«, »ein prometheisches«, »das Prinzip der Größe« (ebd. 972). Und so gewiß Musil darin noch einmal den »großen Mißerfolg« (GW II, 969) der *Vereinigungen* durch Selbstheroisierung kompensiert, so kurzschlüssig wäre es, das Prinzip dieser Novellen in Prädikate traditioneller Erhabenheit, sei's religiöser, heroischer oder ästhetischer, aufgehen zu lassen. Denn das hieße verkennen, daß Musil damit das »prometheische« ästhetische Prin-

zip in Analogie zum naturwissenschaftlichen (wenn- gleich weder psychologischen noch kausalistischen) Verfahren versteht. Die Lektüre der *Vereinigungen* hat sich damit zu konfrontieren, daß das nahezu einzig durch die metaphorischen Verwandlungen in Gang gehaltene Erzählen – und was sieht prima volta der Naturwissenschaft unähnlicher als Metaphern, Gleichnisse, Analogien? – vom Autor heroisch genannt wird wegen dieser Verwandtschaft von Ästhetik und Naturwissenschaft.

Im »Profil eines Programms« von 1912, einer poetologischen Reflexion der *Vereinigungen*, heißt es bereits: »Aller seelische Wagemut liegt heute in den exakten Wissenschaften . . . Mathematischer Wagemut, Seelen in Elemente auflösen, unbeschränkte Permutation dieser Elemente, alles hängt dort mit allem zusammen und läßt sich daraus aufbauen.« (GW II, 1318) Auch dies ist das paradoxe Ergebnis der Jahre 1905-10: aus der Front des wissenschaftlichen Fortschritts aussche- ren um der Literatur willen, jedoch in diese eben die Naturwissenschaften einführen; die Literatur als eine Grenzerweiterung der wissenschaftlichen Wahrheit bestimmen, doch diese Grenzüberschreitung an das Kalkül logischer und experimenteller Prozeduren bin- den. Kurz: Das Paradox der *Vereinigungen* besteht im seltsamen Ineinander von metaphorischem und logi- schem Prozeß.

In zwei Richtungen läßt sich andeuten, was damit gemeint ist. Zum einen besteht die wesentliche Ent- deckung der *Vereinigungen* darin, daß das Individuum

sich auf dem Grund seiner Leidenschaft ins Unpersön- liche auflöst, das Subjekt in »allgemeine Relationen« (GW II, 1314-16): dies ist ebenso sehr Ergebnis der experimentellen und erkenntnistheoretischen Studien Musils, wie es mystische Erfahrung ist und schließlich, die Personen der Novellen betreffend, ein Effekt der metaphorischen Verwandlungen, in denen das perso- nale Ich-Bewußtsein untergeht, bis »grenzüberschrei- tenwollende Liebe u. Selbstvernichtung« (ebd. 1319) zusammenfallen. Die zweite Spur des Zusammen- hangs von Logik und Literatur findet sich in den Tagebüchern, in denen Musil (nach 1937) das nicht- kausalistische und antipsychologische Verfahren der *Vereinigungen* mit einem logischen Begriff belegt – dem »Elm« –, den er den Logiken der Italiener Alessandro Padoa und Giuseppe Peano entlehnt (T II, 699). Musil muß zumindest Peano schon vor 1912 gekannt haben, weil er ihn in seinen Studien zu den *Vereinigungen*, neben Mach, Einstein, Mankowski, Russell u. a., als einen der Wagemutigen nennt, von denen die Literatur eher zu lernen hätte als von Goethe, Hebbel, Hölderlin (GW II, 1318). Zu dieser Volte paßt, daß er die aus der Logik gewonnene Rechtfertigung der *Vereinigungen* entgegengesetzt der vernichtenden Kritik Otto Stoessls, der Musil die Verletzung des Gattungsgesetzes der Novelle vorwarf, wie es von Paul Heyse im Vorwort seiner Novellenanthologie (1871) entwickelt worden war (T II, 698f). Charakteristisch für Musil ist, daß er gegen den ästhetischen Traditionalismus die moderne Logik in Anspruch nimmt. Mit dem Hinweis auf das

»Elm« Peanos und Padoas – Elm heißt logisches *Element* bzw. eine Klasse aus nur einem Element (Hinweis A. Frisé) – unterstellt Musil, daß seine Individuen, also besonders Veronika und Claudine, nicht als psychologische Personen angelegt seien, sondern eine Ein-Element-Klasse mit spezifischen Eigenschaften und Funktionen bilden. Ausgehend von einer Eingangskonstellation – etwa der Teeszene zwischen Claudine und ihrem Mann oder den zwei Stimmen in der Veronika-Erzählung – entfaltet die Novelle sukzessive die Permutationen, die ein Elm (etwa Claudine) mit Elementen anderer Klassen, etwa mit Männern oder, im Falle Veronikas: mit Tieren, eingehen kann. Dies »Elm als Prinzip« verbindet Musil mit der Forderung: »Schwerste Belastung des kleinsten Schrittes« (T I, 779), also jener engstens motivierten Überführung »von etwas in sein Gegenteil«. Das will sagen: Die Novelle soll die Form sein, die ein Element alle seine definierenden Möglichkeiten und Verbindungen entfalten läßt bis zu ihrer Umkehrung.

Es ist ein wenig absonderlich, mit welchen rationalisierenden Anstrengungen Musil die Eigenart seiner Novellen zu retten versucht. Immerhin lassen sich daraus folgende Merkmale ableiten: Weder Claudine noch Veronika repräsentieren eine größere Klasse von Personen oder Verhaltensmustern, sondern sie sind absolute Singularitäten. Das »Prinzip Elm« ist die radikalste Form von Individualität. Ferner: Das permutative und kombinatorische Verfahren in den Personen-Konstellationen und, noch stärker, in den meta-

phorischen Verwandlungen zielt auf die Freilegung der extremen »Verbindungen«, die ein Element zu seiner Klasse eingehen kann; und da die Klasse hier aus nur einem Element besteht, will die Novelle die Bandbreite der Verbindungsmöglichkeiten des Elements – Claudine, Veronika – zu sich selbst vollständig auschreiten. Die Kombinationen mit anderen Elementen – Männern, Tieren, Dingen, Räumen, Atmosphären – dienen nicht dazu, eine Handlung zu bilden, sondern um die »inwendigen« Momente der Person hervorzutreiben und zu permutieren. Die Novellen verflüchtigen darum so weit wie möglich die erzählte Zeit zugunsten der Erzählzeit, die dem »Prinzip des maximal belasteten Schrittes« folgt und von Musil darum als »Moral der ruhigen Zeit« (T I, 779) bezeichnet wird. Eigentlich will die Novelle die Zeit vernichten und an ihre Stelle eine »cubische Kunst« (GW II, 1319) setzen, eine räumliche Anordnung also, in welcher der Leser, in einem beinahe simultanen Nebeneinander, des Gestaltwechsels von Ich-Zuständen ansichtig werden soll. Diese Dominanz des Raumes wird exemplarisch eingeführt in der Eingangsszene der »Vollendung der Liebe«, wo die psychische Beziehung des Paares in einem »cubischen« Bild von zeitstiller Starre erscheint. Die Verräumlichung löst die biographische Erzählweise auf; an ihre Stelle tritt die Überblendung und Aufschichtung von Bildern und Metaphern, keine genetische Erklärung, sondern eine »Architektur« von tropischen Zeichen. Das ist für Musil offenbar die literarische Form eines logisch-funktionalen statt eines

psychologisch-narrativen Kontinuums. Radikal sind die Novellen darin, daß die Personen sie selbst und ihr Gegenteil sind, daß das Subjekt identisch und nicht-identisch zugleich ist und ebendies von Musil »Vereinigung« genannt wird. In der von Musil benutzten Sprache der Logik meint dies: Das Element (Elm) trägt konträre Bestimmungen. Das Subjekt ist nicht durch Einheit, sondern Widerstreit charakterisiert, es ist in größter Ferne zu sich selbst in größter Nähe und in größter Nähe zu sich selbst fremd. Der Prozeß, der diese Übergänge leistet und eine paradoxe Form begründet, ist kein zeitlicher, sondern ein metaphorischer. Es ist die poetische Sprache, die die Identität des Ich in ein Feld ichfremder Zustände auflöst, mit denen das Bewußtsein sich nicht etwa intentional zusammenschließt, sondern pathisch »vereinigt« wird.

Musils Selbstdeutungen, auch wenn sie die Novellen nicht geradezu verfehlen, erscheinen dennoch als eigenartig nachträgliche Rationalisierungen, durch die er den befremdenden Prozeß des Schreibens, in seiner ergreifenden und absorbierenden Gewalt, abzustreifen und in begriffliche Formeln zu fassen sucht. Es ist dennoch so, daß die Novellen ihren Autor gleichsam abweisen. Dem Leser ist darum anzuraten, die Selbstäußerungen Musils nicht autoritativ zu nehmen und eigene Wege der Lektüre zu erschließen. Dazu einige Hinweise und Vorschläge.

Beide Novellen haben Frauen zum Mittelpunkt – und diese in der Literatur überaus häufige Tatsache ist hier

folgenreich genug. Untergründiges Ziel des Erzählers nämlich ist das Eindringen ins Weibliche, so daß dieses sich von innen her erschließt und jene Fremdheit, die zwischen den Geschlechtern und mithin auch zwischen dem Erzähler und seinen Protagonistinnen herrscht, getilgt wird –: um *im Erzählen selbst* jene »Vereinigung« zu erlangen, welche auf der erzählten Ebene das Begehren der Figuren ist. Gerade indem eine rätselhafte »Vereinigung« mit dem *abwesenden* Mann, also ein dem Weiblichen immanentes und vom Mann gänzlich unabhängiges Erleben erzählt wird, begehrt der Text die absolute Vergegenwärtigung des Weiblichen in der Sprache des Gegengeschlechts. Darin vollzieht der Text eine mythische Bewegung: nämlich die Wiederholung des aristophanesischen Mythos in Platons *Symposion*. Die Sprache des Textes will die Androgynität poetisch wiederherstellen, von der als der ursprünglichen Zweieinheit, vor der Geschlechtertrennung, Aristophanes nur *berichtet*. Das Poetische ist die säkulare Form des mythischen Ereignisses.

Daß dies keineswegs weit hergeholt ist, läßt sich an der »Vollendung der Liebe« erweisen, die deutlich an die mythische Erzählung des *Symposion* anknüpft. Grunderfahrung des Textes ist die unvermittelbare Einsamkeit – »Ist nicht jedes Gehirn etwas Einsames und Alleiniges?« (12)⁵ Es ist der Stachel der Liebe, daß im Letzten der Geliebte in dem, was er für sich ist und empfindet, unzugänglich ist: zwischen den Subjekten besteht eine ontologische Kluft, die die Liebe, ebenso

unermüdlich wie vergeblich, zu überbrücken sucht. Es sind Augenblicke des Außergewöhnlichen, Momente »profaner Erleuchtung« (W. Benjamin), worin den Liebenden ihr Getrenntsein überwunden erscheint und sie sich eingefaßt empfinden als zueinanderpassende Teile eines Ganzen. Diese Erfahrung bildet die Novelle anfangs in der Teeszene nach: in der zeitlosen Ruhe des »lebenden Bildes« scheinen Mann und Frau im Universum der Dinge, in der Indifferenz des Raumes und im Fließen der Zeit »für jetzt« ein zweieiniges Zentrum zu bilden, auf das hin alles teleologisch geordnet ist (8f). Der Bann des Augenblicks, der den Atem der Körper und den Atem der Welt anhält, ist eine den Liebenden unbegriffene Erinnerung an den Mythos des zweigeschlechtlichen Kugelmenschen, der in sich die Vollkommenheit darstellt, bevor er von Zeus zerschnitten wird, so daß fortan die Geschlechter in ihrer Einsamkeit treiben und sich, indem sie sich begehren, zurücksehnen in das imaginäre Eins ihres Ursprungs (Platon: Symposion 189c-193d). In dem nachfolgenden Gespräch über den Sadisten G. reflektiert das Paar, daß sogar im Begehren des Perversen, im grausamen Zusammenschluß von Täter und Opfer, der Wunsch steckt, die monadische Abgeschlossenheit des Ich zu überwinden, eine »Tür« aus sich heraus und eine Öffnung in den anderen hinein zu finden, eine Überwindung der Nemesis, die über die gegeneinander abgedichteten Subjekte verhängt ist. Das »Alleinsein« des Perversen »wie ein fremdes Tier« weckt in dem Paar »das Geheimnis ihres Zuzweiseins« (14) – in

direkter Anspielung auf den Mythos des Kugelmenschen: »Es war ein dunkles Gefühl der Welt um sie, das sie aneinanderschmiegte, 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.« (14) Die in der Novelle immer wiederkehrenden Metaphern der Kugel und der unendlichen Spiegelung assoziieren sowohl die androgyne Vollendung des ursprünglichen Kugelmenschen bei Platon wie auch die imaginäre Spiegelung des Narziß bei Ovid, worin, einmal als verlorene Vergangenheit göttergleicher Vollkommenheit des mannweiblichen Einsseins, einmal als Scheitern des Traums eines vollkommenen Selbst, jeweils das symbiotische Begehren als das den Menschen anfänglich und ewig bestimmende behauptet wird. Die Liebenden sind mit dem schmerzlich Imaginären dieses Begehrens konfrontiert, wenn Claudine ihren Mann an einen Coitus erinnert, bei dem der mythische Sinn der sexuellen »Vereinigung«, nämlich »die ursprüngliche Natur wiederherzustellen . . ., aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen« (Symposion 191d), bloßes Verkennen war, das die Getrenntheit der Geliebten im Augenblick ihrer scheinbaren Ekstase überdeckte (14-16). Das Begehren der Novellen ist es, von der Passion aller Liebenden: »ich kann dich nicht von innen fühlen« (94) und vom »Schmerz des einsamen nebeneinander Dahinein-

ragens« (31) zu erlösen. Der Titel *Vereinigungen* beansprucht, daß die Novellen mit dem menschlichen Subjekt, das Musil als eine Ein-Element-Klasse, als Monade ansieht, ein mythisches Ritual aufführen, das die Wunden des Zerschnittenseins heilt und eine Sphäre der Zusammenfügung des Getrennten bildet: dies ist, in der Tat, ein metalogisches und überpsychologisches Programm.

Dazu konstruiert die Novelle, als letzten Grund der Selbsterfahrung des Subjekts in der Welt, nicht irgendeine psychologische, sondern mythische Einsamkeit. Radikal wird Claudine konfrontiert mit der »steinernen(n) Stirn der Leere« (34); erfährt sie sich als ephemere und ausgesetzt dem Spiel der über sie hinweggehenden Mächte und Männer; spürt sie den »Mann da«, den Fremden, »wie eine einfache, ungeheure, steinern gefügte Gewalt« (43); steht sie im »Augenblick vor dem Sturz in die blinde Riesenhaftigkeit eines leeren Raums« (35); fallen die atmosphärisch einverleibten Dinge von ihr ab und zurück in eine absolute Unbegreiflichkeit und ein stummes Fürsichsein, an dem jede Intention abprallt. Dies sind die Schmerzen des »harten, aufrechten Ganges« (52), der in der Novelle wie im Symposion-Mythos nicht das Attribut des selbstbewußten und welterobernden Menschen ist, sondern Folge des Verlustes der Kugelgestalt, Zeichen der einsamen Suchbewegung des Subjekts in der Welt. Das anthropologische Merkmal des »aufrechten Ganges«, das den Menschen vom Tier unterscheidet, erinnert an die Wunden, die dem Menschen bei der Zerschnei-

dung der Kugelgestalt zugefügt wurden. Nicht ohne Grund empfindet Claudine in einer ihrer einsamen Ekstasen sich »wie den Rand einer traumhaften Wunde . . ., der in den Schmerzen des endlos erneuten Zusammenwachsenwollens vergeblich den anderen sucht« (85): das ist deutlich Reminiszenz an den Aristophanes-Mythos. Der Eros als vergeblich gesuchte Heilung der Wunde des Zerschnittenseins. Und es gehört zu den – schon anlässlich des Sadisten eingeführten – bestürzenden Paradoxien der Novelle, daß Claudine sich danach sehnt, ihren Leib »von einem Fremden . . . niedergestreckt und wie mit Messern aufgebrochen zu fühlen, ihn mit Grauen und Ekel und Gewalt . . . füllen zu lassen« (85) –: um gerade in dieser absoluten Preisgabe des »aufrechten Ganges«, in der Identifizierung mit dem vergewaltigenden Schmerz, in der »schrecklichen Wehrlosigkeit ihres Daseins« etwas anderes zu erfahren: »hinter den Träumen, fern, unfaßbar, im Imaginären . . . eine Verheißung«, die ihr selbst entwächst als der »seiner Vollendung suchende Teil einer Liebe« (52).

So wird die Reise Claudines zu einer Passion, einem Erfahren von Schmerz und Leidenschaft, aus denen die Vereinigung mit dem anderen erwachsen soll. Es ist der Erzähler, der das präexistentielle »lebende Bild« des zur Kugelgestalt zusammengeführten Paares auflöst und die Trennung setzt: Claudine wird von ihrem Mann abgeschnitten, aus dem Gefühl einer »Vereinigung« vertrieben, das – wie das Sichverkennen im Coitus erwies – ein bloß Imaginäres sein kann wie eine

Erinnerung an etwas, das nie war. Als losgerissenes, treibendes Stück wird Claudine auf der Reise einem experimentum crucis unterworfen, in welchem das, was dem Wissenkönnen des Mannes entgeht, durch die symbiotische Verschmelzung des Erzählers mit seiner Figur verifiziert werden soll. Dazu muß die duale Struktur des »lebenden Bildes« der Teeszene aufgelöst werden: durch Entfernung Claudines an einen »abgeschnittenen« Ort und – wichtiger – durch Triangulierung der dualen Konstellation. So führt Musil den »Fremden«, den Ministerialrat, ein als gleichgültigen Auslöser innerer Erfahrung Claudines, benutzt er die konventionelle Geschichte einer Untreue, um sowohl das Nichtwissenkönnen des Ehemanns im Augenblick der mystischen Erfahrung wie die banale Selbsttäuschung des Mannes im Coitus (Ehemann und Ministerialrat) zu übersteigen. Denn die »Wunde« des Mannes, daß er die Frau nicht fühlen kann, ist die Provokation des Erzählers, daß seine Sprache nicht ins Innere des Selbsterlebens der Frau reichen könnte. Und in dem Maße, wie der Erzähler sich in die einsamen Ekstasen Claudines als unsichtbar Gegenwärtiger einschmilzt, wird er, mehr als der Ministerialrat, zu dem, mit welchem auf geheimnisvolle Weise Claudine ihren Mann betrügt. So schiebt der Erzähler das ahnungslose Gerede des getäuschten Verführers vor, um dahinter *seine* Sprache der Liebe zu entfalten, die sich kongruent macht mit dem von keinem Mann je berührten noch erfüllten Begehren Claudines nach ekstatischer Auflösung ihrer Person auf der vorsektiven,

mythischen Schicht des Eros. Und ebenso wird auch die schneebedeckte, »von der Wirklichkeit abgeschnittene Stadt« (58), die wie eine Insel im Meer ist – die bevorzugten Räume der Entgrenzung bei Musil sind Hochgebirge und Meeresinseln –, vorgeschoben, um den imaginären »Raum eines Bewußtseins« zu destillieren, »das wie eine kleine unbewohnte Insel herauftaucht« (47), wurzelnd im mythischen Grund des Begehrens von Claudine, dem die Sprache des Erzählers zugleich voyeuristisch wie penetrierend beiwohnt.

Der im Hintergrund der Novelle stehende *Symposion*-Mythos erklärt auch einige andere Befremdlichkeiten der Novelle. Wenn nach Aristophanes es die Subjektform des Menschen (»aufrechter Gang«) ist, die als Fluch über dem Wunsch nach Vereinigung liegt, so erhellt dies die Claudine eigentümliche Preisgabe aller grenzerhaltenden Abwehrmuster. Die Reise erweckt, in Schüben der Erinnerung, die Zeit vor der Begegnung mit ihrem Mann, als Claudine die Welt wie besonders die Männer in demütiger Gelassenheit über sich gleiten ließ, ohne von ihnen berührt zu werden. Jetzt, auf der Reise, radikalisiert sich diese preisgebende Willenlosigkeit – bis hin, in der Sprache der Normalität, zur masochistischen Unterwerfung. Diese aber ist, auf dem Weg der demütigen Aufgabe des eigenen Subjektseins, der Versuch der Grenzlösung zwischen Körpern und Geschlechtern. Dies gewinnt den Sinn eines rituellen Opfers. Indem Claudine das, was sie als lebendigen Grund ihrer Subjektiv-

vität *und* als Gefängnis ihrer Singularität erfährt, nämlich ihren Leib, rückhaltlos preisgibt; indem sie ihren Körper den Unwillkürlichkeiten seiner Regungen und unbewußten Impulse überläßt; indem sie eintaucht in die Sphäre des Ekels, des Schmutzes und der Selbster-niedrigung; indem sie den »aufrechten Gang« aufgibt und sich zum kriechenden, schnuppernden Tier ver-wandelt und damit die menschliche Subjektform hin-tergeht; indem sie die Zufälligkeit ihrer konventio-nellen Identität begreift und sich unterhalb dieser den unpersönlichen, vorsektiven Leidenschaften überläßt; indem, kurz gesagt, sich an Claudine die Rückverwandlung des zivilisierten Ich-Bewußtseins zum *subiectum* vollzogen hat –: gelingt ihr der An-schluß an die mythische Vereinigung. Vor die »Voll-endung der Liebe« ist der Preis der radikalen Desub-jektivierung gesetzt. Die »Vereinigung« bedarf des Selbstopfers.

Am Anfang der Novelle also: die Aura des »lebenden Bildes«, worin das geeinte »Zuzweisein« des Paares zur Diaphanie des Mythos vom androgynen Kugelmenschen wird. Dann die Reise Claudines: sie ahmt den Sturz nach aus dem Einssein in ein *symbolon* (Bruchstück, Halbmarke). Die Reise, die gegenwärtige an den »abgeschnittenen« Ort, und in eins damit die Reise zu ihren vom Bewußtsein »abgeschnittenen« Erinne-rungen an die Passionsgeschichte ihrer subjektlosen »Selbstaufopferung« (18): dies wiederholt ontogene-tisch die phylogenetische Phase des an seinen »Wun-den« leidenden, zersplittert treibenden Menschengen-

schlechts im platonischen Mythos. Zwischen Schmerz und Sehnsucht geworfen, übernimmt Claudine in der Preisgabe ihres Subjektseins und in der Metamorphose zum subhumanen Tierwesen, das einem Tiermann sich unterwirft, den Status eines rituellen Opfers, das in der kathartischen Entledigung von allem Individuellen wieder jene unpersönliche, überpersönliche Ebene er-reicht, wo das leidenschaftliche Begehren in ein »Selbstverfließen« (79) sich auflöst und der »Augen-blick des sich Schließens und alles Fremde aus sich Ausschließens« eintritt: »Ein zitterndes Auflösen aller scheinbaren Gegensätze.« (98) Diese Struktur der No-velle wiederholt also das mythische »symbolontische Curriculum« der Androgynie in seinen drei Phasen: »Ganzheit – Chiasma (Trennung der Hälften) – Re-kurs (Wiedervereinigung).«⁶

Der depersonalisierende Prozeß, dem sich Claudine unterwirft, verwandelt die *Personen* zu *Figuren* einer präexistentiellen mythischen Diaphanie. Die Ge-schichte ihrer Untreue inszeniert den Gedanken: »wir waren einander untreu, bevor wir einander kannten« ebenso wie den anderen: »wir liebten einander, bevor wir einander kannten« (54). Die Novelle vollzieht, daß die Liebe wie die Untreue, als radikale Form des »Zer-schnittenseins«, nicht den Liebenden »gehören«, son-dern diesen vorgegeben sind und durch sie hindurch-laufen. »Unentrinnbare Treulosigkeit« ist schon, der eigene singuläre Leib eines Geschlechts zu sein (84), weil dies den Verrat der »Vollendung der Liebe« in der androgynen Zweieinheit bedeutet. Die Untreue ist

kein novellistischer ›Seitensprung‹, sondern der ontologischen Kluft der Geschlechter geschuldet; sie ist die »frühere Form ihres ewigen Zwischenihnenseins« (54), eine Art mythisches Apriori vor aller Liebe. So wie umgekehrt diese Liebe selbst ein Apriori des individuellen Liebens ist, weil dieses seinen mythischen Ursprung in der Sehnsucht eines jeden »nach seiner anderen Hälfte« (Symposion 1912) hat.

Folgt die Claudine-Novelle einem mythischen, so die »Versuchung der stillen Veronika« einem christlichen Modell, und mehr noch als jene bildet diese den Versuch, die poetische Sprache mit dem Weiblichen koinzidieren zu lassen. Eine Frau, nicht wie Claudine von leibhafter Erregbarkeit, sondern gehemmter Sexualität, Veronika also, wie Claudine, zwischen zwei Männern: Johannes, der »Priester« werden will, mit dem Namen des Täufers oder des Lieblingsjüngers (sicher nicht des Apokalyptikers), und Demeter, der Offizier, mit dem aus ›Dimitri‹ hervorgegangenen Namen der griechischen Göttin der Erde und Saatfrucht. Und Veronika mit dem Namen jener legendären Frau, die auf wunderbare Weise in ihrem Tuch den Abdruck des Gesichts Christi während seiner Passion empfing.⁷

All dies ist aufschlußreich genug. Das Bild Christi im Leinen Veronikas wird als Bildreliquie in St. Peter aufbewahrt, als »vera ikon« (wahres Bild), was ein Anagramm des Namens »Veronika« ist. Dieses Anagramm arbeitet jedoch nur mit der Vertauschung der letzten fünf Buchstaben, während die Silbe ›Ver-‹ un-

verändert bleibt: Vorsilbe von ›Vereinigungen‹. Tatsächlich geht es in der Novelle um genau jene ›Vereinigung‹, die für die Christus-Ikonologie grundlegend ist: die Kongruenz von Bild und Abgebildetem, um das ›wahre Bild‹, das seinen Gegenstand ganz aufnimmt und insofern von dessen Gegenwart erfüllt ist. Die Legende der ›vera ikon‹ der ›Veronika‹ ist eine bildtheologische Begründung der Erlaubtheit und Wahrheit von Bildern überhaupt. Die vera ikon weist nach, daß – gegenüber dem Bilderverbot, weil das wahre Sein der sakrosankten Bedeutungen in kein materiales Medium zu bannen ist – es einen heiligen Ursprung der Bilder gäbe: in der Selbstabbildung Christi.⁸ Die Novelle bezieht sich hierauf und wendet das Problem der Bildauthentizität vom ikonischen Zeichen zu den sprachlichen. Hier geht es um die Legitimität der Metaphern und Sprachbilder, allgemeiner darum, ob der Signifikant mit dem Signifikat nicht etwa nur verbunden, sondern ›vereinigt‹ sein kann: das Bezeichnete also verlustlos und seinem Wesen nach im Bezeichnenden erscheint. Auch hier gibt es eine theologische Tradition der Sprachbegründung, nämlich die adamtische Sprache, die ursprungstheologisch sicherstellt, daß prinzipiell das Wesen der Dinge im Aussprechen ihres Namens präsent ist: Sprache ist Namenstaufe. Seit dem Abreißen der Sprachtheologie, die vielleicht mit J. G. Hamann, wenn nicht sogar erst mit W. Benjamin endet, wird dieses Problem sprachphilosophisch behandelt vor allem als Frage nach der Leistung des poetischen Sprechens: inwie-

weit nämlich Poesie – in Analogie zu den sich selbst machenden Bildern – ein Moment der sich selbst sprechenden Sprache bewahrt, wie Novalis sagt, und das poetische Zeichen die Bedeutung *ist*, die es signifiziert. Dabei wird gerade dem metaphorischen Sprechen diese ›Vereinigung‹ von Zeichen und Bedeutung zuge-
traut, wenn man so will: das Erreichen des Sprach-Paradieses.

Das entscheidende Motiv Musils für das Verlassen der Naturwissenschaften und seine Zuwendung zur Literatur war es, die ratiozentrische Begriffssprache zu überschreiten. Eben das wird zum Grundproblem der Novellen *Vereinigungen*, insofern diese um nichts weniger ringen als um die Möglichkeit der »vera ikon« im Medium der Sprache. Es geht um Sprachbilder, Metaphern, Gleichnisse, in denen die bloß konventionelle und kontingente Verbindung von Zeichen und Bedeutung – dies ist gleichsam der Fluch der nachbabylonischen Sprachen – getilgt ist und die poetische Sprache zum vollendeten Ausdruck dessen wird, was sie sagt: Tilgung der Differenz von Zeichen und Bedeutung ist das Ziel der Musilschen Novellenkunst. Wie die Claudine-Erzählung also das mythische Curriculum des Eros im nachmythischen Aion wiederholt, so ist die Veronika-Novelle säkularisierte Sprachtheologie im nachreligiösen Säkulum, versuchte Wiederholung des ursprungshaften Einsseins von Zeichen und Bezeichnetem nach ihrer traumatischen Zerreißung.

Daß Musil sich bewußt an der anagrammatischen Doppelheit von ›Veronika‹ und ›vera ikon‹ orientierte,

läßt sich an den verdeckt durch den Text laufenden Bezügen auf die Veronika-Legende zeigen. Der »Priester« Johannes spielt direkt darauf an: »Er sagte manchmal: Veronika und fühlte an ihrem Namen den Schweiß, der daran haftet, das demütige, rettungslose Hinterhergehen und das feuchtkalte sich mit einer Absonderung Begnügen.« (130) Dies ist das gewissermaßen materielle, perverse Substrat der Veronika-Legende, von Johannes verkannt. Denn Johannes, der von der Bibel her nur Vorzeichen Jesu oder die Markierung der Nähe zu ihm, nicht aber der Christus selbst ist –: Johannes müht sich vergeblich um den sprachlichen Ausdruck, worin authentisch erscheint, wohin sein und Veronikas Begehren zielt. Er sucht »das Unbestimmbare, was sie beide fühlten, fest zu machen«. Er holt dafür Wörter herbei – wie »Gott« (110) oder »Ideale« (113) –, die, ausgesprochen, zu einem »entwerteten Begriff« gerinnen, der »nichts von dem, was er meinte«, noch sagt (110). Die Sprache des Johannes ist angetrieben vom Willen, das sich entziehende Geheimnis durch magische Anrufe herbeizubannen: »Kreisendes!«, flehte Johannes . . . : »du bist Gott« (109). So will er identifizieren, eindeutig machen, fixieren, in Besitz nehmen; um sich dann der doch unbestimmbaren »Gestalt« einzuschmiegen, »unter die Falten ihres Kleides« wie ein Kind (112). Daß dies mißlingen muß, ist sein Martyrium. So auch zerfällt ihm der »Name« Veronika in die profanen Bedeutungslosigkeiten von ›Nachfolge‹, ›Schweiß Tuch‹ und ›Absonderung‹.

Das Versagen des Johannes liegt nicht so sehr in seiner kastriert-masochistischen Unterwürfigkeit, die ihn unfähig macht, der Geliebte Veronikas zu werden (was aus der Novelle auch nur eine Liebesgeschichte mehr gemacht hätte); sondern Johannes scheitert an dem Geheimnis Veronikas, worin es um die vera ikon geht, den authentischen Abdruck der Bedeutung im sprachlichen Zeichen. Doch anders als Demeter ahnt er etwas davon, wenn er bei seiner Wortsuche analoge Beziehungen assoziiert: solche zwischen Gesicht und physiognomischem Ausdruck; zwischen Ding und Schatten; zwischen Steinen, Mauern, Wolken, Wassern und in ihnen lesbaren »Zeichnungen« (Chiffren); zwischen Gefühlen und Wörtern; zwischen Ding und Spiegelbild (110f). Immer zerreißt dabei das Band von Zeichen und Bedeutung. Das Signifikat entgleitet ins Abwesende, so daß im Weiterdrängen der immer neuen Signifikanten schließlich nichts als das vergebliche Begehren des Johannes sich ausdrückt, an die sprachmystische Koinzidenz von Bedeuten und Bedeutetem heranzureichen.

Dafür benutzt die Novelle den Ausdruck: »das unbegreiflich Hergekommene von etwas noch Abwesendem« (110). Dies ist die präzise Strukturformel der vera ikon: für die Selbstabbildung Christi gibt es keine Vermittlung, sie ist die Gegenwart (das Hergekommene) von etwas, das prinzipiell abwesend ist, das Heilige. So geht es in allen verborgenen Veronika-Anspielungen des Textes immer um die paradoxe Gegenwart eines Abwesenden: was das abbildende

Tuch der Veronika zur Bildreliquie macht, zur Diaphanie, welche nicht nur die Malerei, sondern auch die Poesie heiligt.

Szenen und Metaphern des Diaphanischen, des durchscheinenden Bildes, sind in der Novelle häufig. So etwa wenn die Hühnerhof-Szene der Kindheit wie eine eidetische Penetration sich in Veronika eindrückt und der erinnerte, jetzt gegenwärtige »Umriß dieses Bildes« (114) in ihr durchscheinend wird für einen Sinn, der noch abwesend ist, aber im Lauf der Novelle hervortritt. So auch, wenn Veronika, als »sie sich innerlich betastete, . . . nur den Wechsel ungefährer und verhüllter Formen [fand, H. B.], wie man unter der Decke etwas sich bewegen fühlt, ohne den Sinn zu erraten« (140). Auch dieser Satz spielt mit dem Doppelsinn, daß Veronika, sich noch nicht bewußt, selbst die vera ikon ist. Oder: »es schien ihr, als ob Formen lang gesuchter Gegenstände sich wie in einem Schleier abdrückten und wieder verschwänden . . . Wie eine ganz dünne, seidene Maske lag es über der Welt« (151).

Das Paradox des Abdrucks eines Abwesenden im »Tuch« der Imagination Veronikas, wodurch etwas, was nicht erscheinen kann, gleichwohl ganz und gar gegenwärtig ist —: dies erklärt schließlich, warum Johannes, der nur Vor-Zeichen des Erscheinenden ist, abtreten muß, ja von Veronika tot gewünscht, in den Selbstmord geschickt, ermordet wird. Dies wird, nach dem einen experimentum crucis in der Claudine-Novelle, zum zweiten Versuch der »Vereinigung« mit

dem Abwesenden. Der Tod erst, das Selbstopfer des Johannes, stellt jene Zeichenkonstellation her, in der er nicht nur Vor-Zeichen ist, sondern in Veronika selbst zum »wahren Bild« einer Abwesenheit, zum Fetisch und Kultbild werden kann: »Zuweilen tauchte wieder irgendwo – aus einem goldenen Rahmen, der an der Wand aufleuchtete, aus dem Dunkel des Treppenhauses oder aus dem weißen Leinen, an dem sie stickte, – Johannes' Gesicht auf« (157): wie die Bildreliquie Christi. Dann endlich *ist* der Name Veronika, was er insgesamt meint – vera ikon: »Eine tiefe Ruhe und ein Gefühl des Geheimnisses legte sich langsam in vielen Falten über Veronika.« (158)

Im Dreieck Veronika – Johannes – Demeter hat letzterer eine Position analog zum Ministerialrat in der »Vollendung der Liebe«. Er ist, in seiner phallischen Aggressivität und sexuellen Attraktion, der »Feind und Versucher« (144), Diabolos, der Durcheinanderwerfer. Außer der Veronika-Legende ist für die Novelle das christliche Versuchungs-Motiv grundlegend, besonders vermutlich die Versuchung des heiligen Antonius.⁹ Und wie es in der Claudine-Novelle neben dem mythischen Curriculum des Begehrens dessen Perversion gibt, im Sadisten G. und in der phantasierten Sodomie Claudines, so wird der esoterische Bildprozeß der Veronika unterlegt von der Sodomie der Bäuerin (120f) und der sodomistischen Kindheitsszene Veronikas mit dem Bernhardiner (134ff). Vergewaltigung, Sadomasochismus, sexuelle Erniedrigung, Sodomie treiben in beiden Novellen auch den Meta-

phernprozeß an, der leibhaft metamorphotisch Besitz von den Frauen ergreift (»das sind nicht nur Tiere, das bist du«, 121) und eine ganze *Bilderwelt der Versuchung* in Szene setzt, wie sie der christlichen Ikonographie der Heiligen-Versuchungen entspricht. Demeter – als phallischer Offizier, heidnische Göttin, Hahn, Hund, zahnbewehrtes, verschlingendes Ungeheuer (124f), Vergewaltiger und Schläger – ist ein Götzenbild, ein pervers androgynes Mischwesen aus Tier- und Menschenform, das sein Gesicht bemalen möchte (124), diabolische Schreckmaske der Sexualität: ein Pandämonium der Phantasie Veronikas. Demeter ist die Versuchung Veronikas und ineins damit die Verfratzung der vera ikon.

Tatsächlich geht es Musil nur vordergründig um die Geschichte einer Frau, deren Sexualangst die darin virulenten Varianten der »Psychopathologia sexualis« nur verdeckt. Das auch. Entscheidend für den Erzähler ist, daß aus der Geschichte Veronikas die Männer, der falsche Priester Johannes und der Versucher Demeter, verschwinden, stimmlos werden; bis einzig die »stille«, zunehmend verkapselte, selbstbezügliche »Stimme« Veronikas zu vernehmen ist, die ihr wahres Bild in der Sprache des unsichtbar mit ihr zusammengeschlossenen Erzählers findet. Denn das eigentlich will die Novelle: eine Sprache finden wie das Tuch, das die sich selbst zeichnende vera ikon aufnimmt. Diese nur noch sich selbst meinende Bewegung beginnt nach der Abreise von Johannes, als die Nacht kommt, »diese eine Nacht ihres Lebens« (158). Was sich zuvor

in Veronika hob, »dieses sich in sich Verschließen . . . wie eine sinnliche Berührung« (145), wird zur einzigen Welle des Erzählens, die auch den Erzähler in sich hineinzieht. Nur noch einmal hebt er sich kommentierend heraus, in der stupenden Reflexion, daß die Seele der Menschen das »ist, was sie nicht lieben läßt«. Denn die unteilbare, jemeinige Seele setzt dem Begehren nach einer Hingabe, wie Flüssigkeiten sich durchdringen, eine unüberwindliche Grenze (161f). Und da Kinder, Tote und Tiere keinen Seele hätten (ebd.), erklärt dies, warum der als tot phantasierte Johannes die Bedingung ist für die mystische Ekstase, für die »geheimnisvolle geistige Vereinigung«: Johannes wird zum unverlierbaren Geliebten einverleibt, so daß Veronika nicht mehr zwischen Selbstempfinden und Johannes-Empfinden zu unterscheiden vermag (174). Damit konvergiert die in christlicher Bildtheologie entwickelte Geschichte am Ende mit dem paganen Mythos der Androgynie, der die »Vollendung der Liebe« strukturiert. Veronika ist ganz und gar selbstbezügliches, unbedürftiges Dasein in dem und für den Augenblick, wo sie zur vera ikon des androgynen Ideals wird.

Und wie in der »Vollendung« der Erzähler in der sprachlichen Verschmelzung mit Claudine insgeheim die Poesie als das einzige Medium zu verstehen gab, worin das verfluchte Zerschnittensein der Geschlechter aufgehoben werden kann zum Bild der Androgynie – so breitet die zweite Novelle ihre Sprache als das Tuch über die Frau Veronika, die in ihrer unteilbaren

Selbstbezüglichkeit zum »wahren Bild« der Poesie wird.

Damit realisieren die Novellen ein höchst anspruchsvolles Programm. In einer Zeit, in welcher das mythische Denken der heidnischen Antike ebenso ungültig geworden ist wie die bildtheologische Begründung der substantiellen Vergegenwärtigung des Göttlichen in der Kunst, versucht Musil beides: durch die Sprache der Poesie das mythische Curriculum (Einsseins, Trennung und erneute Vereinigung der Geschlechter) zu wiederholen; wie auch die in der Bildtheologie des vera ikon gesicherte, historisch aber verlorene Koinzidenz von Zeichen und Bedeutetem wiederzuerwecken. Dabei ergibt sich der überraschende Befund, daß der platonische Mythos der Androgynie einen Riß zu bewältigen sucht, der strukturidentisch ist mit dem Riß zwischen Signifikant und Signifikat, den die Bild- und Sprachtheologie zu heilen unternimmt.

Indem Musil dem mythischen Rekurs der ersten Novelle die Wendung gibt, daß das Begehren nach Überwindung der unhintergehbaren Geschlechtertrennung nicht eigentlich in der Sexualität, sondern im sprachgewordenen Eros eine augenblickslange Erfüllung findet; und indem Musil umgekehrt in der zweiten Novelle dem Rekurs auf die vera ikon die Wendung gibt, daß die darin arbeitende Sehnsucht nach Heilung des Risses zwischen Zeichen und Bedeutung abgezweigt ist dem erotischen Begehren nach Verschmelzung – hat er entdeckt: daß zwischen der mythischen Erzählung der Androgynie und der christlichen Le-

gende der vera ikon ein Gemeinsames ist. Das ist das Begehren nach dem Paradies, das immer auch ein Begehren nach dem Nichtmenschlichen ist. Die durchgespielten perversen Varianten dieses Begehrens zeigen, daß das Nichtmenschliche zu begehren zur Kehrseite immer das Unmenschliche hat. Die in den Figuren unbewußt arbeitende mythische oder theologische Macht ist göttlich und teuflisch, überhuman und subhuman zugleich. Nur die Sprache der Kunst, so scheint Musil zu meinen, kann die unhintergehbare Spaltung der Gattung und den Riß zwischen Zeichen und Bedeutung mit der unveräußerlichen Sehnsucht nach Überwindung von beidem zur widersprüchlichen Einheit vermitteln. Ein wenig *sind* diese Novellen Mythos und Bildreliquie, und erzählen zugleich, daß beides nur Traum und Imagination sein kann.

1 Lustrum = Jahrfünft

2 Zitiert wird: Robert Musil: *Tagebücher*, herausgegeben von Adolf Frisé, 2 Bände, Reinbek 1976 (abgekürzt als: T I/II und Seitenzahl). – R. M.: *Gesammelte Werke in 2 Bänden*, herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek 1978 (Bd. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften*, abgekürzt zitiert als MoE und Seitenzahl, Bd. 2: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden*, abgekürzt zitiert als GW II und Seitenzahl).

3 Hans-Georg Pott: *Robert Musil*. München 1984, S. 79ff.

4 Dies ist zuerst sorgfältig dokumentiert worden von Karl Corino: *Robert Musils »Vereinigungen«*. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München-Salzburg 1974.

- 5 Der Text der Novellen wird nach vorliegender Ausgabe zitiert: einfache Seitenzahlen in Klammern.
- 6 Achim Aurnhammer: *Androgynie*. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln – Wien, 1986, S. 3.
- 7 Pott a. a. O., S. 45 berichtet aus der *Legenda aurea* eine andere Variante der Veronika-Legende: nämlich vom Wunsch Veronikas, auch bei *Abwesenheit* des Herrn seiner zu genießen: im Bild. Als sie zu einem Maler geht, um es malen zu lassen, begegnet ihr Jesus, der, ihren Wunsch erfüllend, sein Gesicht in ihr Tuch abbildet: auch hier geht es um die Authentizität des Bildes, in welchem das Abgebildete in präsentischer Wahrheit erscheint.
- 8 Eine ähnliche Funktion haben Legenden über Bilder, die vom Himmel gefallen sind, göttlichen Ursprungs und darum nicht durch die sündige Natur der Menschen gegangen sind, oder jenes »authentische« Bild Christi, das der Evangelist Lukas gemalt haben soll und das mithin eine Genealogie wahrer Bilder begründet.
- 9 Hierbei könnte die gleichnamige Erzählung von Flaubert für Musil bedeutend geworden sein. Er exzerpierte aus der Ausgabe von 1907, freilich in einem 1918 begonnenen Tagebuch-Heft, so daß ungewiß bleibt, ob Musil die Flaubert-Erzählung schon während der Abfassung der »Veronika« kennenlernte.