

„heimlich, weit draußen, irgendwo.“
– **zur Konzeption von Räumen und Grenzen in Robert Musils**
„Die Vollendung der Liebe“

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Bachelor of Arts (B.A.)
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Anna-Lisa Menck

geboren in

Henstedt-Ulzburg

Hamburg 2012

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Zur Bedeutung von Räumen und Grenzen für Musils Poetologie	2
2.1	Über Grenzen: Räume statt Linien	3
2.2	Entgrenzung der Sprache: Die Kulmination des ‚Nicht-ratioiden‘ in der ‚Bilderschrift‘ als einer ‚neuen Erzählkunst‘	4
2.3	Jenseits der Kausalität: ‚das Prinzip der motivierten Schritte‘ und die Transgression der Wirklichkeits-Möglichkeiten-Dichotomie	6
3	Räume und Grenzen in „Die Vollendung der Liebe“	7
3.1	Narratologische Vorbemerkungen und grundlegende Theorie-Modelle	7
3.1.1	Geschehen statt Geschichte: Zur Zeit, Handlung und Dominanz des Raumes.....	7
3.1.2	Vom ‚erlebten Vergleich‘ zum ‚erlebten Raum‘: Erzählinstanz-Figuren-Verhältnis und subjektive Raumsemantik.....	10
3.1.3	Untergliederung der Novelle nach Lotmans Raumsemantik-Modell.....	12
3.2	<i>Close Reading</i> im Hinblick auf Räume und Grenzen in der Novelle.....	14
3.2.1	Über Grenzen und Schwellen: der erzählte erlebte Raum und dessen Entwicklung	14
3.2.2	Die Öffnung Claudines in der Bildersprache der Novelle	22
3.2.3	Der Prozess der Verkehrung des Möglichkeitsraums zum Wirklichkeitsraum	27
4	Fazit	31
5	Anhang	34
5.1	Literaturverzeichnis.....	34
5.2	Zitiertes unveröffentlichtes Skript: Lehmann. „Es war ihm, als ob...‘	39
5.3	Eidesstattliche Versicherung	54

1 Einleitung

Nach einer zweieinhalbjährigen, äußerst schwierigen Schaffensphase – insbesondere in Anbetracht der Tatsache, dass der Autor eigentlich geplant hatte, bloß „schnell eine kleine Geschichte zu schreiben“¹, kann der Verleger Georg Müller im März 1911 die Publikation der *Vereinigungen* als neu erscheinenden Novellenband Robert Musils ankündigen. Trotz der vielen Verrisse, die der Band durch die Kritik erfährt, bezeichnet Musil ihn bis zuletzt als einziges seiner Bücher, in dem er gerne noch ab und an lese.² Als „führende Novelle darin“³ sieht er die erste, „Die Vollendung der Liebe“⁴, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Ihr Fehler sei es allerdings, „ein Buch zu sein. [...] Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten und sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist.“⁵

Die Methode der vorliegenden Arbeit ist diesem Vorschlag nicht unähnlich. Denn ihr Ziel ist nicht etwa die Entwicklung einer Gesamtinterpretation der Novelle, sondern die genaue Betrachtung eines bestimmten – auch nach dem *spatial turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften seit Ende der 80er-Jahre in der Literaturwissenschaft noch lange als eher nebensächlich betrachteten –⁶ Aspekts: dem der Räume und Grenzen. Die Hauptthese dabei ist, dass Räume und ihre Grenzen in der „Vollendung der Liebe“ eine so ungewöhnlich starke Aufwertung erfahren, dass sie konstitutive Bedeutung erlangen, während andere in der Regel strukturbildende narrative Elemente, wie Kausalität und Linearität der Handlung, ausgeschaltet beziehungsweise aufgeweicht werden.

Terminologisch stütze ich mich bei der Analyse weitestgehend auf die von Kathrin Dennerlein in ihrer 2008 publizierte Dissertation *Narratologie des Raumes* entwickelten Begrifflichkeiten. Da diese, als aktuellste Monographie zum Thema, sich jedoch auf den konkreten erzählten Raum beschränkt, nutze ich die Begriffe im Verlauf der Arbeit zunehmend in ihrer jeweiligen semantischen Offenheit. Definieren möchte ich vorab vier für die Arbeit wesentliche Terme:⁷ zunächst den Raum als „die Menge derjenigen [...] Objekte der erzählten Welt mit einer Unterscheidung von innen und außen, die nach den Regeln der erzählten

¹ Musil, Robert. „Vermächtnis“. *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*, (im Folgenden abgekürzt mit der Sigle ‚KA‘), LESETEXTE, Bd. 14: *Gedichte, Aphorismen Selbstkommentare*. 1-7, S. 4.

² Vgl. Musil, Robert. „Vorwort IV“. *KA, LESETEXTE, Bd. 14: Gedichte, Aphorismen Selbstkommentare*. 5-11, S. 8.

³ Musil, Robert. „Brief Musils an Julius Levin vom 31.12.1923“. *KA, LESETEXTE, Bd. 19: Korrespondenz*. O.S.

⁴ Musil, Robert. „Die Vollendung der Liebe“. *KA, LESETEXTE, Bd. 6: Novellen*. 3-98. Im Folgenden erscheint der Nachweis mit der Sigle ‚VdL‘ direkt im Fließtext.

⁵ Musil, Robert. „Vermischte Notizen. Ende 1918-1919“. *KA, LESETEXTE, Bd. 16: Frühe Tagebuchhefte. 1899-1926*. 75-84, S. 76.

⁶ Vgl.: Dennerlein, Kathrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin u. New York 2008, S. 1-12. Wobei anzumerken ist, dass gerade Grenzen in der aktuellen Forschung der vergangenen zwei Jahre von sehr großem Interesse sind.

⁷ Dabei orientiere ich mich an Dennerlein, wobei allerdings deren Bestimmungen – aufgrund der hier nicht nur konkreten zu untersuchenden Räume – zum Teil ihrer Prägnanz beraubt werden müssen.

Welt zur Umgebung einer Figur werden.“⁸ Die Grenze begreife ich als ein wesentliches Element des Raumes.⁹ Da diese meines Erachtens einen ungeahnt vielfältigen Bereich beschreibt,¹⁰ differenziere ich für meine Zwecke außerdem drei ihrer Unterarten: erstens den Grenzraum im Sinne einer Grenze, die sich der Festlegung auf eine Linie entzieht und bedeutend größere Ausmaße annimmt;¹¹ zweitens die Schwelle als eine (potentiell) offene Grenze, die dennoch deutlich die Trennung zweier bestimmter Bereiche markiert, und drittens die Schranke als eine sich nach ihrer Überschreitung schließende Grenze.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: Der erste widmet sich in drei Unterkapiteln anhand von Musils essayistischem Werk, einzelnen Briefen und Teilen des Nachlasses zunächst der Befragung des poetologischen Konzepts des Autors nach der Bedeutung von Räumen und Grenzen für dessen literarisches Schaffen. Der zweite, der gleichzeitig der Hauptteil ist, behandelt ausgehend von der hier vorgestellten These „Die Vollendung der Liebe“. Dabei untergliedert er sich wiederum auch in zwei größere Teile – zum einen der Herleitung grundlegender narratologischer Betrachtungen sowie der Einführung und Anwendung von für das folgende relevanten Theoriemodellen, zum anderen einem detaillierten *Close Reading* im Hinblick auf Räume und Grenzen in der Novelle – mit jeweils drei Unterkapiteln. Ein Fazit schließt die Arbeit ab.

2 Zur Bedeutung von Räumen und Grenzen für Musils Poetologie

Ab etwa 1909 begann der damals 28-jährige Robert Musil ein mit seiner literarischen Arbeit an den *Vereinigungen* in wechselseitiger Beziehung stehendes poetologisches Konzept zu entwickeln, dem er, einige Modifizierungen vornehmend, sein ganzes Leben über verpflichtet blieb.¹² Das Phänomen der Grenze, ihre Aufweichung und Überschreitung ist dafür von großer Bedeutung. Ziel des vorliegenden Kapitels ist es, einige für die „Vollendung der Liebe“ relevante Pfeiler dieses Theoriegebäudes zu skizzieren.¹³

⁸ Dennerlein. *Narratologie des Raumes*, S. 239.

⁹ Vgl.: Dennerlein. *Narratologie des Raumes*, 2.

¹⁰ Vgl. dazu: Wokart, Norbert. „Differenzierungen im Begriff ‚Grenze‘. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffes“. *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Hg. v. Richard Faber u. Barbara Neumann. Würzburg 1995. 275-289.

¹¹ Synonym zum Grenzraum verwende ich auch die Bezeichnung ‚liminaler Raum‘.

¹² Vgl.: Erhart, Claus. *Der ästhetische Mensch bei Musil. Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral*. Innsbruck 1991, S. 71f.

¹³ Dabei muss allerdings, aufgrund der großen Komplexität der theoretischen Überlegungen Musils, im eingeschränkten Rahmen dieser Arbeit jeglicher Anspruch auf Vollständigkeit der Darstellung auch nur einzelner Aspekte verworfen werden. Für eine umfassende Analyse der Erzähltheorie Musils sowie zum Einfluss von dessen philosophischer Geisteshaltung auf seinen Erzählstil vgl.: Deutsch, Sybille. *Der Philosoph als Dichter. Robert Musils Theorie des Erzählens*. Hallstadt 1993.

2.1 Über Grenzen: Räume statt Linien

Als Robert Musil nach seinem erfolgreichen Erstlingswerk, dem Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*¹⁴, 1911 den Novellenband *Vereinigungen* veröffentlichte, musste er in der ersten publizierten Rezension lesen, der Kritiker sehe nicht ein,

wieso das Kranke und Perverse zum Leben gehört. In der ersten Novelle ‚Die Vollendung der Liebe‘ wird geschildert, wie ein charakterschwaches und hysterisches Weib – übrigens schon lange vor der Ehe eine Wissende und Vielerfahrene – ihrem Manne untreu wird. In unendlichen öden Gedankengängen wird uns auseinandergesetzt, wie der eigentliche Akt der Untreue sich in ihrem Hirn vorbereitet [...] – entsetzlich langweilig! Und gar in der zweiten Novelle: [...] erscheint der Verfasser ausprobieren zu wollen, wie viel Blödsinn man dem verdrehten Lesepublikum von heute vorsetzen darf. Wieder an 60 Seiten langweilige Reflexionen eines kranken Mädchenhirns [...]. Der Empfindende stößt [dieses Buch, A.-L. M.] mit Ekel von sich [...].¹⁵

Wenn diese Rezension auch den negativen Rand des Meinungsspektrums markiert, so ist der Verriss doch symptomatisch: Ähnlich schlecht urteilten andere Rezensenten. So zum Beispiel Jakob Elias Poritzky, der beklagt, bei der Lektüre der *Vereinigungen*

in dicken Nebelschwaden zu stehen, in denen man seine Hand nicht mehr vor Augen sieht. Es ist eine krankhafte, unreine, hysterische Atmosphäre [...] und ich verlasse den Autor verstimmt und missläunig und werde nur froh in dem Gefühl, mich wieder gesünderen Regionen zuwenden zu können. Aber ich habe die Pflicht, Leser, die nicht das äußerst Absonderliche, das höchst Anormale, das wild Chaotische, intellektuell Perverse, das absolut Krankhafte [...] in der Literatur lieben, vor Robert Musil zu warnen [...].¹⁶

Was Musil hier neben Unverständlichkeit und Fadheit vorgeworfen wird, ist vor allem eine Grenzüberschreitung¹⁷ – eine Grenzüberschreitung weg vom sogenannten ‚Normalen‘ und ‚Gesunden‘ in den Bereich der Darstellung des ‚Hysterischen‘, ‚Perversen‘, ‚Krankhaften‘. Mit seinem noch im selben Jahr wie die Novellen publizierten Essay „Das Unanständige und das Kranke in der Kunst“ nimmt er Stellung zu diesen Vorwürfen, gegen die nur eines bleibe:

den Kampf aufzunehmen, die Theorie zu verfechten, daß man [...] die Grenze zwischen seelischer Gesundheit und Krankheit, Moral und Unmoral viel zu grob geometrisch sucht, wie eine Linie, die zu bestimmen und zu respektieren sei (und jede Handlung muss entweder diesseits oder jenseits sein) [...].¹⁸

Hier wird deutlich, dass Musils Begriff der Grenze ein sehr modernes Verständnis dieses Phänomens zugrunde liegt: Nicht die Vorstellung einer ‚geometrisch gesuchten Linie‘, sondern vielmehr die einer Fläche im Sinne eines liminalen Raumes, in dem die Übergänge fließend sind. Diese Grenzräume darzustellen, ist dem Autor zufolge geradezu eine Aufgabe der Kunst. Denn sie „zeigt, wo sie Wert hat, Dinge, die noch wenige gesehen haben. Sie ist erobernd, nicht pazifizierend“ (UKK, 308), gehe längs der Grenzen, wo Begriffe von gut und

¹⁴ Musil, Robert. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. KA, LESETEXTE, Bd. 5.

¹⁵ H., Th. Rezension zu Musil, Robert. *Vereinigungen*. München 1911. *Hamburger Nachrichten* vom 02.07.1911: o. S.

¹⁶ Poritzky, Jakob Elias. Rezension zu Musil, Robert. *Vereinigungen*. München 1911. *Berliner Börsen-Courier* vom 11.04.1912: S. 3.

¹⁷ Für eine Studie, die versucht, historische rezeptionspsychologische Momente zu rekonstruieren, vgl.: Thöming, Jürgen C. *Zur Rezeption von Musil- und Goethe-Texten. Historizität der ästhetischen Vermittlung von sinnlicher Erkenntnis und Gefühlserlebnissen*. München u. Salzburg 1974.

¹⁸ Musil, Robert. „Das Unanständige und das Kranke in der Kunst“. KA, Bd. 12: *Essays*. 303-310, S. 308. Der Nachweis erfolgt von nun an direkt im Fließtext unter der Sigle ‚UKK‘.

böse fließen und schaffe neue Werte.¹⁹ In diesem Postulat spiegelt sich Musils Versuch, ein neues ethisches Wertesystem zu erstellen, das nicht mehr auf der Unterscheidung von ‚gut‘ und ‚böse‘ beruht, sondern auf eine Überführung von diametralen Differenzen in ein Spektrum hin angelegt ist.²⁰

Insbesondere in den *Vereinigungen* war Musil bestrebt, diese poetologische Anforderung selbst umzusetzen. Die eingangs zitierten Rezensionen lassen sich dementsprechend als empörte Reaktion auf diese Art moralische und – wie noch zu zeigen sein wird – gestalterische Grenzräume erobernde, sicherlich nicht pazifizierende Literatur lesen. Einige positive Kritiken hingegen, wie zum Beispiel die von Ernst Blass, haben den dargestellten Anspruch des Autors offensichtlich in den Novellen verwirklicht gefunden: So bezeichnet Blass Musil als einen „Entdecker von Neu-Seelenland“ und „Erweiterer des Bewusstseinsgebiets“, indem dieser bisher unbekannte Erlebnisbereiche erschließe, „Bezirke bewussten, unstupfen Fassens, Haltens, Erfülltseins“.²¹

Auch für die dichterische Vermittlung von Erkenntnis bewertet Musil einen spezifischen Grenzraum als besonders produktiv. Diesen beschreibt er als „jene Zone zwischen Verstand u[nd] Gefühl, wo sich die eigentlichen Erweiterungen der Seele abspielen. Eine Verflechtung von Intellektuellem und Emotionalem. [...] Zurückdrängen des Causalen [...]. Mit ihm Zusammenhängend ist das Vortreten des Bildlichen.“²² Um Musils dichterische Sprache unter dem Primat des ‚Zurückdrängens des Kausalen‘ und ‚Vortretens des Bildlichen‘, die für eine Analyse der „Vollendung der Liebe“ von großer Relevanz ist, soll es nun im folgenden Unterkapitel gehen.

2.2 Entgrenzung der Sprache: Die Kulmination des ‚Nicht-ratioöden‘ in der ‚Bilderschrift‘ als einer ‚neuen Erzählkunst‘

Trotz der Betonung eines gemeinsamen Konvergenzbereiches (vgl. u.a.: GuE, 849; AnÄ, 491; UKK, 308) entsprechen den Bestimmungen von wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit laut Musil auch zwei verschiedene Wirkungsbereiche: das ‚ratioöde‘ und das ‚nicht-ratioöde‘ Gebiet. Ersteres umfasst all das, was sich in Systemen, Gesetzen und Regeln zusammenfassen, eindeutig beschreiben und vermitteln lässt. Es „ist beherrscht vom Begriff

¹⁹ Vgl.: Musil, Robert. „Der Apperceptor“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 15: *Fragmente aus dem Nachlass*. 1-2, S. 1. Hier zum Beispiel wird auch der Einfluss Nietzsches erkennbar, dessen Zentralthema ‚Kann man nicht alle Werte umdrehen?‘ laut Lothar Huber sowohl die literarischen als auch die essayistischen Schriften Musils prägte. (Vgl.: Huber, Lothar. „Nietzsches ‚Freier Geist‘ und das Repertoire der deutschen Literatur um 1910: Zu Ideologie und Struktur von Musils Novelle ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *Robert Musil and the Literary Landscape of his Time*. Salford 1991. 34-52, S. 44.)

²⁰ Was ihm auf diese Weise gelingt, ist u.a., die für die Literatur und Philosophie seiner Zeit charakteristische Erfahrung der Subjekt-Auflösung – man denke an Kafka, Nietzsche, Mach, Freud und andere – darzustellen, ohne sie als ein pathologisches Moment auszugrenzen. (Vgl.: Rauch, Marja. *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Würzburg 2000, S. 31.)

²¹ Blass, Ernst. Rezension zu Musil, Robert. *Vereinigungen*. München 1911. *Pan 2* vom Februar 1912: o. S.

²² Musil, Robert. „Profil eines Programms, I“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 15: *Fragmente aus dem Nachlass*. 1-4, S. 4. Im Folgenden abgekürzt unter der Sigle ‚PeP‘.

des Festen und der nicht in Betracht kommenden Abweichung“.²³ Das nicht-ratioide Gebiet hingegen

ist das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner Vernunft. Während sein Widerpart das Feste sucht und zufrieden ist, wenn er zu seiner Berechnung so viel Gleichungen aufstellen kann, als er Unbekannte vorfindet, ist hier von vornherein der Unbekannten, der Gleichungen und der Lösungsmöglichkeiten kein Ende. Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variablen zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, [...] den inneren Menschen erfinden. (SD, 167)

„War das ratioide Gebiet das der Herrschaft der ‚Regel mit Ausnahmen‘, so ist das nicht-ratioide Gebiet das der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel“ (SD, 166), lautet die lakonische Formel, auf die Musil die Differenzierung dieser beiden Wirkungsbereiche bringt.

Die „Herrschaft der Ausnahmen über die Regel“ in Musils Dichtung lässt sich anhand der *Vereinigungen* besonders eindrücklich belegen. Dies gilt sowohl thematisch – wie im vorangegangenen Unterkapitel gezeigt – als vor allem auch formal: Der Übertritt in das nicht-ratioide Gebiet bedeutet für die dichterische Sprache nämlich konkret, dass „[a]nstelle des starren Begriffs [...] die pulsierende Vorstellung, anstelle von Gleichsetzungen [...] Analogien“²⁴ treten. Folglich wird die vermeintliche Wahrheit von Wahrscheinlichkeiten abgelöst und „der wesentliche Aufbau ist nicht mehr systematisch, sondern schöpferisch“, wobei der Gehalt „bis zur vollen Disparatheit“ divergieren und „nur Denkdispositionen und diffuse Bewegtheit“ schaffen kann (GuE, 849) – wie zum Beispiel in der „Vollendung der Liebe“: Die ‚pulsierende Vorstellung anstelle des starren Begriffes‘ und die ‚Analogien anstelle von Gleichsetzungen‘ gipfeln hier in einer „neuen Erzählkunst“ in Form einer „Bilderschrift“,²⁵ die ihren Ursprung in Musils poetologischer Forderung, sich von Systematik und Kausalität zu lösen, findet. Dabei kommt ihr, laut Jutta Koch, die Rolle zu, „den poetologischen Pfeiler des Nicht-Ratioiden im Sinne einer ‚Logik des Irrationalen‘ weiterzuführen.“²⁶ Der Leser wird also nicht nur inhaltlich vor ein Enigma gestellt und mit Geschehnissen konfrontiert, die von der ihm bekannten ‚Normalität‘ völlig abzuweichen scheinen. Auch die sprachliche Form wird an die Grenzen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten getrieben, wo definierte Begriffe von synästhetischen Vergleichsbildern, Metaphern und Synekdochen abgelöst werden.²⁷ Dies ist insofern vollkommen neuartig, als dass, wie Karl Corino betont, die bildlichen Übertragungen niemals vor den *Vereinigungen* für eine Novelle konstitutiv gewesen waren.²⁸

²³ Musil, Robert „Skizze der Erkenntnis des Dichters“. *KA*, LESETEXTE, Bd. 12: *Essays*. 164-168, S. 165. Im Folgenden abgekürzt unter der Sigle ‚SD‘.

²⁴ Musil, Robert. „Geist und Erfahrung“. *KA*, Bd. 12: *Essays*. 841-858. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle ‚GuE‘.

²⁵ Musil, Robert. „Über Robert Musils Bücher“. *KA*. Bd. 12: *Essays*. 221-227, S. 221. Für eine umfassende Studie zur ‚Bilderschrift‘ Musils als eine ‚neue Erzählkunst‘ vgl.: Koch, Jutta. *Inbeziehungen. Die Analogie im Frühwerk Robert Musils*. Würzburg 2007.

²⁶ Koch. *Inbeziehungen*, S. 39.

²⁷ Vgl.: Bonacchi, Silvia. „Robert Musils ‚Vereinigungen‘ als Erzählexperiment“. „*Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment*“. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*. Hg. v. Raoul Calzoni u. Massimo Salgaro. Göttingen 2010. 191-213, S. 199.

²⁸ Corino, Karl. *Robert Musils ‚Vereinigungen‘. Studien zu einer historisch kritischen Ausgabe*. München u. Salzburg 1974, S. 413.

Dass sich Musil selbst darüber bewusst war, zeigen seine theoretisch-reflektierenden Schriften, in denen er mehrfach erklärt, dass die Bilder nicht primär als ästhetische Verzierungen sondern bedeutungskonstituierend fungieren. Sie sind

nicht Ornament, sondern Bedeutungsträger [...]. Das Bildliche hat hier mehr Begriffliches als normal ist, mehr von der Rolle der direkten Beschreibung des äußeren und inneren Geschehens. Darum ist das Bild kaum mehr Bild, sondern eigentlicher und wesentlicher Ausdruck. [...] Es ist nicht sekundär, Zierrat und bloß ergänzender Beitrag zu dem, was erzählt wird, sondern ein primärer, integrierender und ganz wesentlicher Bestandteil [...]. Die Bilder gehören zum Knochenbau des Buchs [...].²⁹

Darüber hinaus sind die Bilder für die dargestellten Figuren von besonderer Relevanz, indem sie auch hier von Musil nicht als ‚Beiwerk‘, sondern als grundlegend verstanden werden – sie sind für ihn nicht ostentative Veranschaulichung seines dichterischen Stils, sondern in ihnen konstituieren sich die Protagonistinnen der Novellen:

Die Vergleiche, Bilder, den Stil diktiert nicht der Autor, sondern sie sind psychische Konstituenten der Personen, deren Gefühlskreis sich in ihnen umschreibt. Oder sagen wir, sie sind dies mehr als sonst. [...] Und nun ist es die spezifische Schmalheit der Novelle, ... was zwingt, all das in den „Ausdruck“ zu legen. Der Vorgang, der sonst in einer Reflexion oder in einem Geschehen zu Hause ist, wird hiebei [sic!] in einer exakten Verkürzung in ein Bild gedrängt. Und darum ist dieses Bild nicht symbolisch, sondern distinkt. [...] Und nicht der erzählte Mensch sieht sich in solchen Bildern zu, sondern er ist in diesen Bildern. (PPV, i)

Ziel dieser Erzählweise ist vor allem eines: Die Verwendung formelhafter Begriffe – die vorgeben, innere Vorgänge in Worte zu fassen, diese aber nie adäquat darstellen können – weitestmöglich zu vermeiden. Darin lässt sich unter anderem der Einfluss Nietzsches oder auch eines ‚Hofmannsthal‘-schen Lord Chandos‘ erkennen,³⁰ an deren Sprachskepsis dieser Anspruch erinnert; insbesondere wenn Musil konstatiert: „[J]e allgemeiner die Begriffe sind, desto leerer sind sie von besonderem Inhalt“ (AnÄ, 503f.). „Genauigkeit, Richtigkeit töten; was sich definieren läßt, Begriff ist, ist tot, Versteinerung, Skelett“ (GuE, 850).

2.3 Jenseits der Kausalität: ‚das Prinzip der motivierten Schritte‘ und die Transgression der Wirklichkeits-Möglichkeits-Dichotomie

Die oben schon erwähnte Abwendung von der Kausalität ist nicht etwa nur ein ‚Zufallsprodukt‘ der Bildersprache, sondern wie diese programmatisch für Musils Poetologie. Begründet liegt dieses Vorgehen im „Prinzip [...] der motivierten Schritte“, für das sich Musil beim Schreiben der „Vollendung der Liebe“ entschloss: „Seine Regel ist: Lasse nichts geschehen (oder: tue nichts), was nicht seelisch von Wert ist. Das heißt auch: Tue nichts Kausales, tue nichts Mechanisches.“³¹ Auf die „Entwertung alles Kausalen“³², die eine Grenzüberschreitung auf der Ebene der Erzähltechnik darstellt, lassen sich sicherlich große Teile der negati-

²⁹ Musil, Robert. „Parerga und Paralipomena zu den ‚Vereinigungen‘“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 14: *Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare*. i. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle ‚PPV‘.

³⁰ Vgl. z.B.: Schmitz-Emans, Monika. „Vom Doppelleben der Wörter. Zur Sprachreflexion in Robert Musils ‚Vereinigungen‘. *Robert Musil - Dichter, Essayist, Wissenschaftler*. Hg. v. Hans-Georg Pott. München 1993. 70-125, insbesondere S. 70-72 u.104.

³¹ Musil. „Vorwort IV“, S. 10.

³² Musil, Robert. „Brief Musils an Julius Levin vom 31.12.1923“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 19: *Korrespondenz*. O. S.

ven Kritik an den *Vereinigungen* zurückführen. Auch Musil war dies bewusst, was ihn jedoch nicht davon abhielt, die „motivierten Schritte“ zum „Prinzip des Erzählens“ zu erheben, wie er 1923 in einem Brief an Julius Levin bekennt:

[D]as durchlaufende Prinzip ist [...] die Entwertung alles Kausalen [...], wo jeder Schritt nicht aus kausaler Notwendigkeit erfolgt, sondern einer inneren Lichtausbreitung gleicht: Das wäre wahrscheinlich verstanden worden, wenn ich es als Figur projiziert hätte, ich wollte es aber zum Prinzip des Erzählens selbst machen, zum eigentlichen Leitfaden.³³

Mit der Substitution der Kausalität durch ‚Motivation‘³⁴, die poetologisch einen antimimetischen Literaturbegriff impliziert, „geht die Abwertung des Faktischen zugunsten des bloß Denkbaren einher.“³⁵ Für viele von Musils Figuren – unter ihnen Claudine, die Protagonistin der „Vollendung der Liebe“ – ist diese Haltung konstitutiv. Der Autor bezeichnet sie als „die Absage an den Realismus zugunsten einer idealistischen Kunst“.³⁶ Damit meint er eine Dichtung, die nicht versucht, Wirklichkeit abzubilden, sondern aus Möglichkeiten heraus in einem schöpferischen Prozess neue Wirklichkeiten zu konstituieren.³⁷ Die Wirklichkeits-Möglichkeiten-Dichotomie wird bei Musil transzendiert und in einen Wirklichkeitssinn und einen Möglichkeitssinn überführt. Dies erlaubt die Verkehrung von Möglichkeits- zu Wirklichkeitsräumen – wie später im Hinblick auf Claudine gezeigt werden soll. Auch zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit zieht Musil also keine scharfe Trennlinie. Seine prominenteste Formulierung hierzu findet sich im ersten Buch vom *Mann ohne Eigenschaften*, wo es heißt:

Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er seine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen, sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehn [...]. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.³⁸

3 Räume und Grenzen in „Die Vollendung der Liebe“

3.1 Narratologische Vorbemerkungen und grundlegende Theorie-Modelle

3.1.1 Geschehen statt Geschichte: Zur Zeit, Handlung und Dominanz des Raumes

Die faktische Handlung der „Vollendung der Liebe“, die auf 96 Seiten Erzählzeit in der hier verwendeten Ausgabe etwa dreieinhalb Tage erzählte Zeit umfasst, lässt sich ohne Auslassung wesentlicher situationsverändernder Figurenhandlungen problemlos in wenigen Sätzen

³³ Musil. „Brief Musils an Julius Levin vom 31.12.1923“, o. S.

³⁴ Dieser Begriff bleibt bei Musil recht schwammig und wird nicht hinreichend für eine eindeutige Definition konkretisiert. Vgl. zur ‚Motivation‘ bei Musil z.B.: Erhart. *Der ästhetische Mensch bei Musil*, S. 75f.

³⁵ Erhart. *Der ästhetische Mensch bei Musil*, S. 76.

³⁶ Musil, Robert. „Autobiographie“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 17: *Späte Tagebuchhefte. 1928-1942*. 1-197, S. 71.

³⁷ Vgl.: Erhart. *Der ästhetische Mensch bei Musil*, S. 76.

³⁸ Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. *KA, LESETEXTE*, Bd.1: *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*, S. 20.

zusammenfassen³⁹: Die Protagonistin Claudine und ihr Ehemann trinken am Abend gemeinsam Tee. Da ihr Mann sie trotz ihres ausdrücklichen Wunsches nicht begleiten kann, macht sie sich am nächsten Morgen allein mit dem Zug auf die Reise zu dem Internat, in dem ihre Tochter aus unehelicher Zeit lebt. Auf der Fahrt wird sie von einem ihr unangenehmen Fremden, dem Ministerialrat, anzüglich angesprochen. Am ersten Morgen im Hotel schreibt sie ihrem Mann einen Brief, der, weil die Stadt eingeschneit ist, jedoch nicht zugestellt werden kann. Anschließend ist Claudine für Unterredungen mit den Lehrern ihrer Tochter in dem Institut und geht danach mit dem Ministerialrat spazieren. Am Abend steht dieser vor Claudines verschlossener Zimmertür, während sie entkleidet auf dem Teppich kniet. Als sie ihm die Tür öffnet, ist er nicht mehr da. Am folgenden Tag gehen sie erneut gemeinsam spazieren. In der Nacht kommt Claudine in den Speisesaal, wo der Ministerialrat wartet. Er folgt ihr auf ihr Zimmer. Dort küsst er sie, sie entkleidet sich. Die Novelle endet unmittelbar vor dem Vollzug des Geschlechtsaktes.

Dass sich diese Zusammenfassung so stakkatohaft liest, ist symptomatisch für die Handlung der Novelle. Denn Musils im zweiten Kapitel herausgearbeiteter programmatischer Verzicht auf Kausalität hat den Aufbruch der begründeten Erzählstruktur zur Folge; sie entwickelt sich ihrem Autor nach „[n]icht aus [...] hinreichenden Gründen der Kausalität, sondern aus Motiven⁴⁰“ (PeP, IV, 4). Diese zunächst recht enigmatisch anmutende Assertion lässt sich narratologisch so beschreiben, dass die Novelle im engeren erzähltechnischen Sinne keine Geschichte, sondern bloß ein Geschehen darstellt:

Durchläuft ein Subjekt nacheinander mehrere Ereignisse, bilden diese Ereignisse ein *Geschehen*. Im Geschehen seriell aneinandergereihte Ereignisse ergeben aber erst dann eine zusammenhängende *Geschichte*, wenn sie nicht nur [...] *aufeinander*, sondern auch [...] *auseinander* folgen.⁴¹

Claudine durchläuft zwar, oft recht passiv, nacheinander mehrere Ereignisse, diese folgen jedoch nicht aus-, sondern stehen vielmehr relativ unverbunden nebeneinander.

Der Verzicht auf kausale Erklärungsmuster geht in der Novelle soweit, dass sogar die Linearität der Erzählstruktur durch eine weitestgehende Zersetzung der temporalen Ordnung aufgehoben wird: Der Zeitverlauf vollzieht sich „nicht kontinuierlich, sondern sprungweise“⁴², indem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht linear verbunden sind, sondern interferieren⁴³. Insbesondere Claudines Gedanken an ihre Vergangenheit nehmen in Form von unzähligen partiellen externen Analepsen⁴⁴ sowohl qualitativ als auch quantitativ einen

³⁹ Vgl. auch: Bonacchi, Silvia u. Philp Payne. „Musil’s ‘Die Vollendung der Liebe’: Experience Analyzed and Reconstituted”. *A Companion to the Works of Robert Musil*. Hg v. Philip Payne, Graham Bartram u. Galin Tihanov. Rochester, NY 2007. 175-197, S. 179.

⁴⁰ Der Begriff des Motivs wird in der Erzählforschung synonym zum Begriff des Ereignisses verwendet. Es ist jedoch hier eher von einem terminologischen Zufall auszugehen, als davon, dass Musils Begriff des Motivs mit jenem deckungsgleich ist.

⁴¹ Martinez, Matias u. Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2007, S. 109.

⁴² Röttger. *Erzählexperimente*, S. 32.

⁴³ Röttger. *Erzählexperimente*, S. 44.

⁴⁴ Vgl. für eine konzise Erläuterung dieser erzähltextanalytischen Kategorie Gérard Genettes (Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München 1998): Lahn, Silke u. Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart 2008, S. 141-143 u. S. 199.

großen Raum ein. Die Aufhebung der temporalen Ordnung ergibt sich vor allem daraus, dass die Übergänge von diesen Anachronien zurück in die jeweilige fiktionale Gegenwart der Erzählung oft fließend sind, obgleich es sich bei ihnen nie um komplette Analepsen handelt.⁴⁵ Insgesamt ist das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit – dadurch dass die Darstellung innerer Vorgänge im Fokus steht und die äußere Handlung demgegenüber nebensächlich wird – durch ungeheure Zeitdehnungen sowie viele Pausen auf der einen und extreme Zeitraffung, oft in Form expliziter Ellipsen, auf der anderen Seite geprägt. Zeitdeckendes Erzählen hingegen findet sich kaum. Diese temporale Struktur verstärkt den Eindruck der Unverbundenheit, der durch die Absenz kausaler Erklärungsmuster entsteht.

Die Abwertung der Zeit als strukturbildendes Moment geht in der „Vollendung der Liebe“ mit einer deutlichen Aufwertung des Raumes einher: „Eigentlich will die Novelle die Zeit vernichten und an ihre Stelle eine ‚cubische Kunst‘ setzen, eine räumliche Anordnung also, in welcher der Leser [...] des Gestaltwechsels von Ich-Zuständen ansichtig werden soll.“⁴⁶ Dieses Zitat Hartmut Böhmes führt zu der dieser Arbeit zugrundeliegenden Hauptthese zurück: Während Kausalität und Linearität als wesentliche narrative Elemente einer Geschichte ausgeschaltet beziehungsweise aufgeweicht werden, erfahren Räume – und Grenzen als ein wesentlicher Aspekt dieser – eine so ungewöhnlich starke Aufwertung, dass sie für ‚das Geschehen ‚Die Vollendung der Liebe‘“ konstitutive Bedeutung erlangen. Zum einen wird die Handlung – ungleich stärker als gewöhnlich – bestimmt durch den Wechsel der konkreten erzählten Räume und deren Grenzelemente, was noch am Text zu zeigen sein wird. Zum anderen sind die Bilder, auf die das sprachliche Konzept der Novelle basiert und die den „Knochenbau“ (PPV, Abs. hf) der Novelle bilden, vor allem räumlicher Art und durch metaphorische Grenzüberschreitungen geprägt. Die inneren Vorgänge werden hier sozusagen durch eine „Architektur‘ von tropischen Zeichen“⁴⁷ dargestellt, die Grenze zwischen der erzählten Figur und den erzählten Bildern ist aufgelöst: Wie bereits in Kapitel 2.1 zitiert, erklärt Musil zum Verhältnis zwischen den Bildern und den Figuren der Erzählung: „nicht der erzählte Mensch sieht sich in solchen Bildern zu, sondern er ist in diesen Bildern“ (PPV, Abs. hf). Da die vor allem ‚Raum und Grenze sind‘, konstituieren sich die Protagonistinnen insbesondere durch ihre Raum- und Grenzerfahrungen, weshalb die Analyse dieser narrativen Elemente Ziel des unter 3.2 folgenden *Close Readings* ist.

⁴⁵ Besonders eindrücklich zeigt sich die Vermischung der Zeiten in Empfindungen Claudines wie „es war ein sonderbares Zukunftsgefühl, als ob dieses längst Verfllossene noch lebte.“ (VdL, 41), „Und sie hatte eine große, unbewegte Empfindung von sich, über der Vergangenheit und Gegenwart wie kleine Wellen sich wiederholten.“ (VdL, 65), „Es war, als sänke sie ohne Aufhören in ihre Vergangenheit hinein.“ (VdL, 75); „Wie ein glänzend stiller Wasserspiegel lag ihr Leben, Vergangenheit und Zukunft, in der Höhe des Augenblicks“ (VdL, 90).

⁴⁶ Böhme. „Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle“, S. 199. Im Verlauf der Erzählung findet sich eine solche Verräumlichung der Zeit v.a. in der Eingangsszene (vgl.: VdL, 4ff.), aber auch, weniger stark ausgeprägt, in vielen weiteren Passagen (vgl.: z.B. VdL, 41, 46f., 48, 67f. u. 90).

⁴⁷ Böhme. „Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle“, S. 199.

3.1.2 Vom ‚erlebten Vergleich‘ zum ‚erlebten Raum‘: Erzählinstanz-Figuren-Verhältnis und subjektive Raumsemantik

Im Vordergrund der Novelle steht also nicht deren äußere Handlung, sondern die Erprobung einer neuartigen Darstellungsweise der Introspektion – nicht mittels der gängigen Methoden der erlebten Gedankenrede, des inneren Monologs, der im Impressionismus besonders häufig verwendet wird, und mit Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* 1900 eine ganze Novelle bestimmt, oder des Bewusstseinsstromes, den die Avantgarden ab dieser Zeit favorisierten,⁴⁸ sondern mithilfe unzähliger bildlicher Vergleichskonstruktionen.⁴⁹

Für das Verhältnis zwischen der Protagonistin und der Erzählinstanz ergibt sich daraus eine besondere Situation: Obwohl „Die Vollendung der Liebe“ nach den erzähltheoretischen Kategorien Gérard Genettes⁵⁰ nicht autodiegetisch, sondern extradiegetisch-heterodiegetisch von einer Instanz mit interner Fokalisierung erzählt wird, ist die Grenze zwischen dieser und der Hauptfigur von der Abreise Claudines an nahezu aufgelöst. Damit lotet Musil einen Grenzbereich zwischen intern fokalisiertem heterodiegetischem Erzählen und den Techniken der unmittelbaren Introspektion aus. Musil selbst notiert hierzu: „Dadurch[,] daß man nur erzählt, was sie denkt, fühlt, spricht, .. läßt man es so im Ungefähren wie bei der Ichform.“⁵¹ Dorrit Cohn, die als erste die Technik der Introspektion mittels Vergleichskonstruktionen, die Musil in den *Vereinigungen* zum Erzählparadigma erhebt,⁵² wissenschaftlich untersuchte, prägt für diese die Bezeichnung ‚psycho-analogies‘.⁵³ Als Alternativbegriff schlägt Johannes F. Lehmann den ‚erlebten Vergleich‘⁵⁴ vor und meint damit konkret die narrative Wendung

⁴⁸ Selbst die Wiedergabeform der direkten Rede, die in dieser Auflistung fehlt, weil sie nicht in den Bereich der Introspektion gehört, kommt in der gesamten Novelle – abgesehen von der Eingangsszene – kaum vor. Oft bleibt sie dann zudem unbeantwortet und im Fall der wenigen Dialoge zwischen Claudine und dem Ministerialrat handelt es sich zumeist eher um windschiefe Monologe. Zur Programmatik dieser Absage an den Dialog und der auf Mach zurückgehenden philosophischen Fundierung dieser Entscheidung vgl.: Musil, Robert. „Brief Musils an Georg Müller vom 22.02.1911“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 19: *Korrespondenz*. O. S.

⁴⁹ Jürgen Schröder hat in einem sehr lesenswerten Aufsatz ‚das Unzählbare zählbar gemacht‘ und festgestellt, dass nur die direkten Vergleichskonstruktionen mit „wie“, „wie wenn“, „als ob“ – die indirekten Vergleichskonstruktionen in Form von Metaphern und anderen Tropen ausgeschlossen – in der Novelle 337 mal erscheinen. Vgl.: Schröder, Jürgen. „Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils ‚Vereinigungen‘“. *Robert Musil*. Hg. v. Renate von Heydenbrand. Darmstadt 1982. 380-411, S. 380.

⁵⁰ Genettes. *Die Erzählung*.

⁵¹ Musil, Robert. „Poetologisches zu den ‚Vereinigungen‘“, *KA*, Bd. 16: *Frühe Tagebuchhefte 1899-1926*. 1-33, S. 22. Dieses Zitat bezieht sich zwar im ursprünglichen Kontext auf die zweite Novelle der *Vereinigungen*, die folgt jedoch dem gleichen narratologischen Konzept. Vgl. außerdem: Musil, Robert. „Schreibmaximen“. *KA*, Bd. 14: *Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare*. 1-6, S. 6.

⁵² Cohn betont, dass die *Vereinigungen* der einzige ihr bekannte Text sind, der ‚psycho-analogies‘ als „deliberate overall method“ nutzt. Cohn, Dorrit. „Psycho-Analogies. A Means for Rendering Consciousness in Fiction“. *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Hg. v. Fritz Martini. Stuttgart 1971. 291-302, S. 291.

⁵³ Cohn. „Psycho-Analogies“.

⁵⁴ Allerdings ist der ‚erlebte Vergleich‘ unbedingt von der erlebten Rede zu differenzieren. Fälschlicherweise spricht z.B. Oliver Simons davon, dass Claudines Sicht in der Novelle mittels erlebter Rede wiedergegeben werde (vgl.: Simons, Oliver. *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. Fink 2007, S. 293-306.). Kennzeichnend für die erlebte (Gedanken-)Rede ist jedoch, dass der Erzähler die Figurenrede zwar transponiert – indem er z.B. Pronomina und Tempus anpasst –, der originale Wortlaut jedoch noch als solcher erkennbar ist, was hier, von einer Ausnahme abgesehen (vgl. VdL, 63f.), nicht der Fall ist. Zudem wird das Paradigma des ‚erlebten Vergleiches‘, wie es Lehmann einführt, durch eine Inquit-Formel mit *verba credendi* eingeleitet. Dies stellt einen wesentlichen strukturellen Unterschied

‚Es war/schien (ihm/ihr), als/als ob/als wenn...‘, ‚die auf die Darstellung eines inneren Zustands zielt und dabei Innen- und Außenperspektive im Modus des Vergleichs auf eine komplexe Weise verklammert.‘⁵⁵ ‚Die Vollendung der Liebe‘ nennt Lehmann, ohne näher auf den Text einzugehen, explizit als exemplarischen Beleg für die Hochkonjunktur der ‚als-ob‘-Wendung um 1900. Zwei zur Veranschaulichung beliebig herausgegriffene Beispiele aus der Novelle sind ‚– es war als hätte sich ein Druck von Claudine gehoben‘ (VdL, 21) und ‚ihr kam plötzlich vor [...], als sei sie lange anderswo und doch nie fern gewesen‘ (VdL, 18). Als Besonderheit dieser narrativen Konjunktivkonstruktions-Formel stellt Lehmann heraus, dass das Subjekt des Erlebens, der ‚Experiencer‘, durch sie in der grammatischen Position des Objekts erscheint – als Objekt des eigenen Erlebens. Dabei wird jedoch der grammatische Objektstatus des Experiencers logisch wieder aufgehoben.

Denn als Objekt eines Erlebens, das im Als ob-Vergleichssatz entfaltet wird, ist der Experiencer zugleich ja das *Subjekt* seines Erlebens [...]. Das aber ist gerade die zentrale Schwierigkeit: Ist nämlich in der Wendung ‚Es war ihm, als ob‘ offenbar nicht der Sprecher selbst der Erlebende, sondern eine dritte Person [...] und wird zugleich das Erleben dieser dritten Person im Vergleich des Als ob-Satzes erzählt, fragt sich, wer [...] macht den Vergleich?⁵⁶

Genau dieselbe Frage hatte auch schon Paul Scheffer Musil in Bezug auf ‚Die Vollendung der Liebe‘ gestellt: ‚Wer sieht hier [...]?‘ (PPV, i). Musils Erklärung lautet: ‚Der point de vue liegt nicht im Autor und nicht in der fertigen Person, er ist überhaupt kein point de vue, die Erzählungen haben keinen perspektivischen Zentralpunkt‘ (PPV, i) und geht dabei mit Lehmann erstaunlich konform: Dieser beantwortet die Frage mit der These, dass mittels der ‚als ob‘-Wendung Bilder entstehen, die weder der Figur noch der Erzählinstanz ‚gehören‘ beziehungsweise beiden gleichermaßen.⁵⁷

Analog zum ‚erlebten Vergleich‘ lässt sich der zumeist durch dieses narrative Stilmittel erzählte Raum in der Novelle meines Erachtens als ‚erlebter Raum‘ bezeichnen: Denn dieser wird zwar von der heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt, ist aber stets durch Claudine, beziehungsweise durch sie und ihren Ehemann in der Eingangsszene, in hohem Maße subjektiv semantisiert, sodass es prekär erscheint, hier überhaupt von der gängigen Kategorie des ‚konkreten erzählten Raumes‘⁵⁸ zu sprechen. Musil nennt diesen messbaren Raum ‚der profanen Wirklichkeit‘ den ‚empirisch-metrischen‘ und betont, dass es ‚neben und in ge-

zur ‚erlebten Rede‘ dar, die als autonome indirekte Rede, eben dieser Ankündigung durch die Erzählinstanz entbehrt (vgl.: Lahn/Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 120-125).

⁵⁵ Lehmann, Johannes F. ‚‚Es war ihm, als ob...‘. Zu Theorie und Geschichte des erlebten Vergleichs‘. Voraussichtlich *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 2013. Das Skript eines unter demselben Titel 2010 an der Universität Hamburg gehaltenen Vortrags wurde mir für diese Arbeit freundlicherweise zur Verfügung gestellt und ist in Kapitel 5.2 angehängt. Aus diesem Skript zitiere ich Lehmann im Folgenden, sodass sich die jeweiligen Seitenzahlen auf den Anhang meiner Arbeit beziehen.

⁵⁶ Lehmann. ‚‚Es war ihm, als ob...‘, S. 43.

⁵⁷ Lehmann. ‚‚Es war ihm, als ob...‘, S. 52. Dass sich daraus – insbesondere unter gender-Aspekten – ein problematisches Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Protagonistin ergibt, thematisieren z.B. Matthias Luserke (Vgl.: Luserke, Matthias. *Robert Musil*. Stuttgart u. Weimar 1995, S. 39.) und Hartmut Böhme. Letzterer konstatiert überzeugend, dass der Erzähler dem Erleben Claudines ‚voyeuristisch wie penetrierend beiwohnt‘ (Böhme. ‚Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle‘, S. 207.).

⁵⁸ Vgl.: Dennerlein. *Narratologie des Raumes*, S. 5.

wissem Sinne vor dem empirisch-metrischen Raum noch gesehene, getastete und gehörte Räume in allen Abstufungen vom primären Eindruck bis zur vollbewussten Wahrnehmung gibt“ (GuE, 845). Bei diesem synästhetischen Wahrnehmungsprozess stehen Räume und Gefühle sowie menschliches Verhalten in produktivem Austausch; also nicht nur der Raum wird durch menschliches Handeln bestimmt, sondern auch Räume wirken auf das Handeln und die Emotionen zurück.⁵⁹ Deshalb ist die

relativ ‚objektive‘ Beschreibung und Bewertung von Räumen [...] zu unterscheiden von subjektiver Raumerfahrung, die ‚objektiv‘ nachvollziehbare Gegebenheiten mit persönlichen Gefühlen und Wahrnehmungsmodifikationen überformt. Diese subjektive Semantisierung von Räumen ist in aller Regel an eine interne Fokalisierung gebunden und kann wesentlicher Bestandteil der Figurencharakterisierung sein.⁶⁰

Wie wesentlich die subjektive Raumsemantik für die Figur Claudines ist,⁶¹ soll sich in Kapitel 3.2 zeigen.

3.1.3 Untergliederung der Novelle nach Lotmans Raumsemantik-Modell

Zuvor erscheint es mir aber sinnvoll, die Novelle der Übersicht halber zunächst noch zu untergliedern. Heuristisch möchte ich dafür auf das Modell der Raumsemantik nach Jurij M. Lotman zurückgreifen, das von der Annahme ausgeht, dass die räumliche Ordnung der fiktionalen Welt „zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nichträumlichen Charakteristika aufgebaut werden.“⁶² Die Raumgestaltung ist somit eine „Sprache, die die anderen, nichträumlichen Relationen des Textes ausdrückt“⁶³. Das Modell basiert auf dem Sujet-Begriff Lotmans, der sich auf die globale Struktur der Handlung, also die gesamte Erzählung, bezieht, und sich aus folgenden drei obligatorischen Elementen zusammensetzt:

1. Einer erzählten Welt, die in *zwei Teilräume* untergliedert ist;
2. einer sogenannten ‚*klassifikatorischen Grenze*‘ (wobei man für die meisten Erzähltexte eigentlich von einem klassifikatorischen Grenzraum sprechen müsste) – zwischen diesen beiden Teilräumen. Klassifikatorisch ist eine solche Grenze dann, wenn sie unter ‚normalen‘ Bedingungen impermeabel ist, von dem Protagonisten/ der Pro-

⁵⁹ Vgl.: Lehnert, Gertrud. „Raum und Gefühl“. *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Hg. v. ders. Bielefeld 2011. 9-25, S. 10f. Im weiteren Sinne vgl. auch: Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essay zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.

⁶⁰ Würzbach, Natascha. „Raumdarstellung“. *Erzähltextanalyse und gender studies*. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Stuttgart u. Weimar 2004. 49-71, S. 62. Ergänzend ist hier hinzuzufügen, dass es sich bei erzähltem Raum eigentlich nie um einen neutralen oder objektiven Raum handelt, da er schon immer ‚bedeutungshaft‘ und somit semantisiert ist (vgl.: Lahn u. Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 248).

⁶¹ Darauf verweisen auch zwei lückenhafte und nicht widerspruchsfreie Fassungen eines theoretischen Fragments Musils. Diese stehen in engem Zusammenhang mit der Novelle und sind vermutlich während deren Schaffensphase entstanden (vgl. u.a.: Bonacchi „Robert Musils ‚Vereinigungen‘, S. 201.): die Bemerkungen über den ‚Apperceptor‘ (Musil, Robert. „Apperceptor“. *KA, TRANSKRIPTIONEN*, Mappe VII/6, 180-187.). Musil entwickelt hier ein hochkomplexes Modell zum Zustandekommen der Wahrnehmungswelt durch die Apperzeption, das sich für die Analyse und Interpretation von Claudines Raumwahrnehmung fruchtbar machen ließe. Im begrenzten Rahmen dieser Arbeit muss darauf jedoch verzichtet werden.

⁶² Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M. 1973, S. 332.

⁶³ Lotman. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 347.

tagonistin jedoch überschritten wird. Damit unterscheidet sie sich von einer schlichten topographischen Grenze;

3. der/ die die Handlung tragende *Protagonist/in*.

Die Opposition der zwei komplementären Teilräume entfaltet sich dabei auf drei Ebenen:

- a) einer *topologischen* (zum Beispiel hoch versus tief);
- b) der *semantischen* bzw. evaluativen Aufladung dieser topologischen Differenzierung (zum Beispiel gut versus böse) und
- c) der Konkretisierung der semantisch aufgeladenen topologischen Ordnung mittels *topographischer* Gegensätze innerhalb der erzählten Welt (zum Beispiel Himmel versus Hölle).⁶⁴

Lotmans Modell lässt sich nicht nur auf sehr offensichtlich passende Texte wie Dante Alighieris *Göttliche Komödie*⁶⁵, auf die die oben gewählten Beispiele zutreffen, applizieren, sondern kann auch für die „Vollendung der Liebe“ fruchtbar gemacht werden. In den folgenden Analysen wird dies anhand des Textes zu belegen sein, soll aber hier als Strukturmerkmal, anhand dessen eine dem Thema der Arbeit entsprechende Untergliederung der Novelle in verschiedene Teilräume ermöglicht wird, vorweggenommen werden: Die *topologische* Ebene a) ist hier gekennzeichnet durch die Opposition innen versus außen. *Semantisch* (b)) ist dieser Gegensatz konnotiert mit Dichotomien wie vertraut versus fremd, geschlossen versus offen, statisch versus dynamisch, geordnet versus ungeordnet und dem von Musil im *Mann ohne Eigenschaften* entwickelten Begriffspaar egozentrisch (Gefühl des eigenen ‚Ichs‘ als Mittelpunkt der Welt) vs. allozentrisch (Verlust des Mittelpunktes, „Hereinwendung der Welt und Hinauswendung des Ich“⁶⁶). Auf der Ebene c) der *Topographie* der fiktionalen Welt schließlich sind die topologischen und semantischen Oppositionen verbunden mit der Wohnung Claudines und ihres Ehemannes auf der einen und dem Städtchen, in das die Protagonistin reist, auf der anderen Seite. Der topographische Grenzraum zwischen diesen beiden Orten, den Claudine auf ihrer Zugreise überschreitet, wird erst durch ihre eigenen Bedeutungszuschreibungen, ihr Verhalten und Handeln zu einer klassifikatorischen Grenze; nämlich zu der zwischen dem Zimmer der Eheleute als einem Ort, der durch eine bildlich übersteigerte starre Ordnung geprägt ist, und einem Raum, in dem diese Ordnung außer Kraft gesetzt wird und Claudine in einer Schicksalsempfindung sukzessive dem Ehebruch entgegengeht. Begünstigt wird dies dadurch, dass das Städtchen eingeschneit wird und die Grenze zwischen den beiden Räumen so nicht mehr permeabel ist (vgl.: VdL, 53). Die Semantisierung der beiden komplementären Räume ist hier allerdings nicht kulturell festgeschrieben – wie bei Dantes *Göttlicher Komödie* –, sondern eine rein subjektive Bewertung Claudines.

⁶⁴ Vgl.: Lotman. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 327-358.

⁶⁵ Dante Alighieri. *Die göttliche Komödie*. Übers. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 1993.

⁶⁶ Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. KA, LESETEXTE, Bd. 3: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Die Fortsetzung, S. 3.

Nach der Applikation von Lotmans Modell auf die Novelle ergibt sich für diese eine Untergliederung in folgende drei Teile: Der erste Teil der „Vollendung der Liebe“ ist in der gemeinsamen Wohnung des Ehepaares, dem ersten der zwei Teilräume, situiert (VdL, 3-13), der dritte in dem kleinen, eingeschneiten Städtchen (VdL, 34-98), dem zweiten Teilraum. Die Zugreise (VdL, 13-34) bildet als Grenzraum den zweiten Textabschnitt.⁶⁷ Diese dreigliedrige Unterteilung liefert die strukturelle Basis für die folgenden Unterkapitel, deren jeweilige Fragestellungen zunächst sehr konkret und dann zunehmend abstrakter sind. Dementsprechend verschiebt sich auch methodisch das Verhältnis von Analyse und Interpretation im weiteren Verlauf allmählich hin zu einer zunehmenden Gewichtung letzterer.

3.2 *Close Reading* im Hinblick auf Räume und Grenzen in der Novelle

3.2.1 Über Grenzen und Schwellen: der erzählte erlebte Raum und dessen Entwicklung

Die Novelle setzt nach einem kurzen Dialog zwischen Claudine und ihrem Ehemann mit einer detaillierten Beschreibung der räumlichen Relationen des ersten Teilraumes ein:

„Und ich habe gar keine Lust ohne dich zu reisen ...“ Seine Frau sagte das, während sie den Tee einschenkte, und sie sah dabei zu ihm herüber, der in der Ecke des Zimmers in dem hellgeblühten Lehnstuhl saß und an einer Zigarette rauchte. Es war Abend und die dunkelgrünen Jalousien blickten außen auf die Straße, in einer langen Reihe anderer dunkelgrüner Jalousien, von denen sie nichts unterschied. Wie ein Paar dunkel und gleichmütig herabgelassener Lider verbargen sie den Glanz dieses Zimmers [...].“ (3f.)⁶⁸

In diesem ersten Abschnitt der Beschreibung wird der Raum durch die Szenerie mit der Tee einschenkenden Ehefrau, dem „hellgeblühten Lehnstuhl“, auf dem ihr Mann rauchend sitzt, und der „langen Reihe anderer dunkelgrüner Jalousien“ als ein typisch privater bürgerlicher in einer entsprechenden Wohngegend eingeführt. Dabei wird der Aspekt des Privaten durch die heruntergelassenen Rollläden stark forciert, die „den Glanz“ des ehelichen Zimmers verbergen und diesen Raum, der soziokulturell zumeist als Schutzraum und Ort familiärer Geborgenheit konzipiert ist,⁶⁹ somit von der Außenwelt abschirmen.

In augenfälliger Opposition zu den durch den Vergleich mit einem Paar „dunkel und gleichmütig herabgelassener Lider“ belebten Jalousien und auch den anderen Gegenständen, die „umher den Atem an[halten]“ (5), schweigen und warten, erscheint alles eigentlich Bewegte in einem „Zustand der Erstarrung“⁷⁰: Angefangen bei dem Tee, der

⁶⁷ Die von mir vorgenommene Einteilung spiegelt sich auch auf graphischer Ebene in der *Klagenfurter Ausgabe* der Novelle: Die Teilräume sind jeweils durch Trennstriche voneinander abgegrenzt (vgl. 14, 33).

⁶⁸ Da im *Close Reading* nur noch „Die Vollendung der Liebe“ direkt im Fließtext zitiert wird, erfolgen die Seitenangaben in diesem Kapitel ohne die Sigle ‚VdL‘.

⁶⁹ Vgl.: Würzbach. „Raumdarstellung“, S. 53, wobei dies insbesondere für die Frau gilt. Auf eine für die Novelle vielversprechende genderkritische Untersuchung muss aus Platzgründen jedoch im Rahmen dieser Arbeit verzichtet werden.

⁷⁰ Meyer, Jürgen. „Musils mathematische Metaphorik. Geometrische Konzepte in ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘ und ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *Hofmannsthal-Jahrbuch* 5: 317-345, S. 337. Vgl. ebd. zum physikalischen Hintergrund des Raumkonzeptes in der Novelle.

aus einer matten silbernen Kanne jetzt in die Tassen fiel, mit einem leisen Klingen aufschlag und dann *im Strahle stillzustehen schien*, wie eine gedrehte, durchsichtige *Säule* aus strohbraunem, leichtem Topas ... In [...] der Kanne *lagen Schatten* von grünen und grauen Farben, auch blaue und gelbe; sie lagen *ganz still, wie wenn sie* dort zusammengeflossen wären und *nicht weiter könnten*. [Kursivierungen: A.-L. M.] (4)

Bis hin zu dem Ehepaar, dessen Verhältnis in der ‚Bildersprache‘ Musils mittels geometrisierender Metaphern⁷¹ ‚verräumlicht‘⁷² wird:⁷³

Der Arm der Frau aber ragte von der Kanne weg und der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen *starren, steifen Winkel*. [...] aber jenes andere, beinahe Körperliche konnten nur diese beiden Menschen in ihm fühlen, denen es vorkam, als spannte er sich zwischen ihnen wie eine *Strebe aus härtestem Metall* und *hielte sie auf ihren Plätzen fest* und verbände sie doch, trotzdem sie so weit auseinander waren, zu einer Einheit, [...] ... es stützte sich auf ihre Herzgruben und sie spürten dort den *Druck*, ... er richtete sie *steif* an den Lehnen ihrer Sitze in die Höhe, mit *unbewegten Gesichtern* und *unverwandten Blicken* [...]. [Kursivierungen: A.-L. M.] (4f.)

Die an den Bereich der Statik erinnernden Termini⁷⁴ wie ‚Säule‘, ‚Winkel‘ und ‚Strebe‘ sowie die vielen Verben und Adjektive aus einem ‚ganze[n] Wortfeld des Stillstands‘⁷⁵ zeichnen zwar ein überaus starres, hartes („aus härtestem Metall“) und schweres („Druck“) Bild des Liebesverhältnisses. „[U]nd doch fühlten sie dort, wo er [der Druck, A.-L. M.] sie traf, eine zärtliche Bewegtheit [...]. An diesem dünnen, kaum wirklichen und doch so wahrnehmbaren Gefühl hing, wie an einer leise zitternden Achse, das ganze Zimmer“ (5). Mit dem letztzitierten Satz macht die intern fokalisierte, heterodiegetische Erzählinstanz – die im ersten Teilraum allerdings passagenweise eine Tendenz zur Nullfokalisierung aufweist⁷⁶ – explizit, dass es sich bei der Beschreibung der Raumkonstellationen um eine subjektive Semantisierung des Ehepaares und somit um einen ‚erlebten Raum‘ handelt. Durch die Verwendung der vielen *verba credendi* (z.B. fühlen, vorkommen, spüren), die Claudine und ihren Mann auch grammatisch als gemeinsame Wahrnehmungsinstanz markieren, wird dies schon zuvor nahegelegt. Die subjektive Semantisierung wird auch am Stillstand der Zeit – als die physikalische Basisgröße, die sich durch ein unaufhörliches und unaufhaltsames Fließen auszeichnet und rational betrachtet nicht still stehen kann – deutlich. Doch auch sie wird in der Novelle verräumlicht und funktionalisiert, um das Zimmer und das in ihm lebende Ehepaar, in deren ‚egozentrischer‘ Wahrnehmung, als den Mittelpunkt der Welt zu suggerieren:

... es schwieg alles und wartete und war ihretwegen da; ... die Zeit, die wie ein endlos glitzernder Faden durch die Welt läuft, schien mitten durch dieses Zimmer zu gehen und schien mitten durch diese Men-

⁷¹ Vgl.: Meyer, Jürgen. „Musils mathematische Metaphorik.“, S. 337.

⁷² Farkas, Viktória. „Robert Musil: Vereinigungen. Versuch einer Deutung der Erzählungen“. *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 1993: 181-196, S. 182.

⁷³ Vgl. auch: Corino, Karl. Robert Musil. *Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 388.

⁷⁴ Vgl.: Meyer, Jürgen. „Musils mathematische Metaphorik.“, S. 337.

⁷⁵ Meyer, Jürgen. „Musils mathematische Metaphorik.“, S. 337.

⁷⁶ Denn sie scheint über mehr Wissen zu verfügen, als die Figuren selbst (vgl.: 3, 7f.). Vgl. auch: Erhart. *Der ästhetische Mensch bei Musil*, S. 84, der hier von einer ‚auktorialen Erzählsituation‘ spricht.

schen zu gehen und schien plötzlich einzuhalten und steif zu werden, ganz steif und still und glitzernd, ...⁷⁷
(6)

Roger Willemsen spricht im Hinblick auf diese figurale Raumsemantisierung sehr treffend von einer „Entformung der Wirklichkeit unter dem Gesetz gesteigerter Subjektivität“.⁷⁸

Nach einem dieses „kunstvoll in sich gestützte System“ – die unbewegliche Symbiose der Eheleute, die fühlen, „ohneinander nicht leben“ zu können –⁷⁹ ins Wanken bringenden Gespräch (vgl.: 10ff.), öffnet das Ehepaar mit einem Fenster, „das die Grenze zwischen drinnen und draußen markiert“,⁸⁰ proleptisch eine erste Schwelle hin zur Außenwelt:

Ihre Blicke klammerten sich aneinander fest, mit jenem gespannten Schwanken der Körper zweier Menschen, die auf einem Seil nebeneinanderstehn. Dann sagten sie nichts, sondern zogen die Läden hoch und sahen auf die Straße hinaus; [...]. Sie fühlten, daß sie ohneinander nicht leben konnten und nur zusammen, wie ein kunstvoll in sich gestütztes System, das zu tragen vermochte [sic!], was sie wollten. (12)

Am nächsten Tag verlässt Claudine dann allein den statischen Schutzraum der ehelichen Wohnung, um zum Internat ihrer dreizehnjährigen Tochter Lilli zu fahren: Der Einteilung des Lotman'schen Modells nach ist dies der Beginn des Grenzraumes. Dabei verbindet die Zugreise nicht nur den ersten und den zweiten Teilraum. Sie führt auch die promiskuitive Vergangenheit der Protagonistin, die bislang gegen die mit dem Ehemann geteilte Gegenwart Claudines abgedichtet war,⁸¹ in ihre Gedanken ein (vgl. v.a.: 16). Das damit verbundene Gefühl, das sie an „jenen beinahe vergessenen Lebensabschnitt“ erinnert, taucht „plötzlich“ „erst am Bahnhof“ auf (16f.) – wird also explizit mit dem Raumwechsel in Verbindung gebracht. Die Bahnhofshalle ist insgesamt deutlich kontrastiv zum Zimmer des Ehepaares gestaltet: Während dieses sich durch einen „Glanz“ (4) auszeichnet, ist jene ein ‚dunkler Raum‘ und im Gegensatz zu der zu Starre, Statik und Stillstand übersteigerten Ordnung der Gefühle der Liebenden in der Eingangsszene ‚schwimmen‘ die Emotionen der anonymen Menschenmenge, die sich am Gleis „trieb und schob“, auf den „geöffneten, bleichen Gesichtern wie Laich auf fahlen Wasserflächen“. Bei Claudine löst dieser Raum ‚Ekel‘ und ‚Entsetzen‘ aus. Dabei weiß sie nicht, ob dies durch die „körperliche Überlegenheit um sie“ bedingt ist oder „nur [durch] dieses trübe, gleichmäßige, gleichgültige Licht unter einem riesigen Dach von schmutzigem Glas und wirren eisernen Streben“, die sich als Inversion der metaphorischen Verbindung Claudines und ihres Ehemanns durch die ‚stabilisierende, starre Winkelstrebe aus härtestem Metall‘ lesen lassen (17).

Schien die Erzählinstanz im ersten Teil noch ‚frei im Raum zu schweben‘, ist sie von nun an an Claudine gebunden; und war in der Eingangsszene noch ein Erzählerbericht auszu-

⁷⁷ „Es war jenes Stillstehen und dann leise Senken, wie wenn sich plötzlich Flächen ordnen und ein Kristall sich bildet ... (VdL, 6). Zum Bild des Kristalls und seiner Bedeutung in der Novelle vgl. z.B.: Lönker, Fred. *Poetische Anthropologie. Robert Musils Erzählungen ‚Vereinigen‘*. München 2002, S. 21-31.

⁷⁸ Willemsen, Roger. „Claudine und Gille – Die Latenz des Verbrechens in Robert Musils Novelle *Die Vollendung der Liebe*“. *Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit*. Hg. v. Josef Strutz. München u. Salzburg 1983. 29-58, S. 32.

⁷⁹ Auch wenn dies durch die bildliche Statik, Härte und Schwere schon in der Eingangsszene suspekt erscheint.

⁸⁰ Würzbach. „Raumdarstellung“, S. 53.

⁸¹ Vgl.: Arntzen, Helmut. *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘*. München 1980, S. 112.

machen, tritt die Erzählinstanz bei den Schilderungen der Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken Claudines mit der Abreise vollkommen hinter der Figur zurück. Sie ist nun nicht mehr von der Protagonistin, auf die sie intern fokalisiert ist, zu differenzieren. Dadurch entsteht der in Kapitel 3.1.2 diskutierte Effekt der Unklarheit über die wahrnehmende Instanz. Ich spreche im Folgenden zwar von Semantisierungen Claudines, möchte aber zuvor noch einmal ausdrücklich auf die narratologische Problematik der bestehenden erzähltechnischen Indifferenz hinweisen.

Im Zug, der sich durch die Möglichkeit der raschen Überwindung räumlicher Distanzen als Symbol der Entgrenzung deuten lässt,⁸² wird dann die Grenzüberschreitung, die topographische Distanzierungsbewegung von dem hermetisch abgeschlossenen ehelichen Zimmer, zum ersten Mal im Text thematisiert:

[W]ährend sie jetzt an ihren Mann dachte [...] war es doch bei aller Weichheit etwas, das fast am Bewegen hinderte oder wie wenn ein genesender, an das Zimmer gewöhnter Körper die ersten Schritte im Freien tun soll [...]. (20)

An späterer Stelle wird dieses noch recht rätselhafte Bild der Einengung konkretisiert, wenn der Hauptfigur „mit einemmal“ einfällt, dass sie „in sich gefangen und auf einen Platz gebunden dahinlebte, in einer bestimmten Stadt, in einem Hause darin, einer Wohnung [...] durch Jahre auf diesem winzigen Platz“ (29) – eine Erkenntnis, die anscheinend nur durch die grenzüberschreitende Bewegung und die dadurch erlangte Außensicht auf das eigene eheliche Leben möglich ist. Der Ausbruch aus dessen starrer, aber zugleich sichernder Ordnung spiegelt sich bei Claudines Blick aus dem Fenster auch in ihrer Wahrnehmung der Landschaft:

Telegraphenstangen fielen schief vorbei, die Felder mit ihren schneefreien, dunkelbraunen Furchen wandten sich ab, Sträucher standen wie auf dem Kopf mit hunderten gespreizter Beinchen da, an denen tausende kleiner Glöckchen von Wasser hingen und fielen, liefen, blitzten und glitzerten, es war etwas Lustiges und Leichtes, ein Weitwerden, wie wenn Wände sich auftun, etwas Gelöstes und Entlastetes [...]. (20f.)⁸³

Auffällig ist hier vor allem der Kontrast der als bewegt, leicht, weit und in Unordnung geraten empfundenen Außenwelt mit der Erfahrung des Stillstands, Drucks und der festen Bindung im ersten Novellenteil, die auch dem letzten Vergleich, „wie wenn Wände sich auftun, etwas Gelöstes und Entlastetes“ eingeschrieben ist. Dass die Welt außerhalb der ehelichen Wohnung, auch schon die gemeinsam auf Spaziergängen durchschrittene, generell als bedrohlich für das „kunstvoll in sich gestützte System“ (12), das Claudine und ihren Ehemann vereint, empfunden wird, zeigt sich in folgender Reflexion der Protagonistin:

Wenn sie zusammen gingen, waren ihre Schatten nur ganz dünn gefärbt und hingen so locker an ihrem Schritt, als vermöchten sie ihn nicht an die Erde zu binden, und der Klang des harten Bodens unter ihren Füßen war so kurz und versinkend und kahle Sträucher starteten so in den Himmel, daß es in diesen von

⁸² Zur Eisenbahnreise als „Entgrenzungsimperativ“ – allerdings bezogen aufs 19. Jahrhundert – vgl.: Hohnsträter, Dirk. „Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers.“ *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Hg. v. Claudia Benthien u. Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Stuttgart u. Weimar 1999. 231-244, S. 234.

⁸³ Die ‚schief vorbeifallenden Telegraphenstangen‘ betonen die als höher als realistisch wahrgenommene Geschwindigkeit der Distanzierungsbewegung, die in den Zügen des frühen 20. Jahrhunderts kein solches Tempo erreichte, dass es sich hierbei um ein mimetisches Bild handeln kann.

einer ungeheuren Sichtbarkeit durchschauerten Stunden war, als ob sich mit einemmal die stummen, folg-samen Dinge von ihnen losgemacht hätten und seltsam würden [...]. (25f.)

Hier wird deutlich, dass es für Claudine anscheinend der spezifischen Raumkonstellation der gemeinsamen Wohnung und der als ‚stumm‘ und ‚folgsam‘ wahrgenommenen Gegenstände darin braucht, um dieses ‚System‘ zu erhalten. Draußen scheint ihr alles in Unordnung zu geraten; die Dinge sich von ihr abzuwenden, der eigene Schatten und der Klang der eigenen Schritte sich zu verflüchtigen – das Subjekt also von Auflösung in der Welt bedroht zu sein.

Die Rückkehr von Claudines Gedanken an die Vergangenheit zurück in die fiktionale Jetztzeit der Novelle, bildet schließlich eine Zäsur, die durch einen erneuten Blick aus dem Zugfenster markiert wird. Hier findet sich nicht nur abermals, in gesteigerter Form, das zur Eingangsszene kontrastive Motiv ungeordneter, hektischer Bewegung⁸⁴, sondern zudem die Andeutung eines selbstreflexiven Moments Claudines zur subjektiven Semantisierung des sie umgebenden Raumes:

Es war draußen alles noch so wie vorher. Aber – *ob es nun eine Folge ihrer Gedanken war oder warum sonst* – [...] [j]ene unruhige, überleichte, tausendbeinige Lustigkeit war unerträglich gespannt geworden; es trippelte und floß, überreizt und äffend, wie von zwergenhaften Schritten darinnen etwas allzu Lebhaftes [...]. [Kursivierung: A.-L. M.] (28)

Am Ende des zweiten Novellenteils kulminiert die Semantisierung des Raumes durch Claudine in einer Deutung ihrer Wahrnehmungen als Schicksalszeichen, die bereits hier, noch vor dem ersten Zusammentreffen mit dem Ministerialrat,⁸⁵ den Ehebruch ankündigen. Die Liebe zu ihrem Mann imaginiert sie dabei als der Vergangenheit angehörig und bindet sie bildlich an das hermetisch abgeschlossene gemeinsame Zimmer:

[D]a empfand sie plötzlich alles wie ein Schicksal [...] und ihre Vergangenheit erschien ihr mit einemmal wie ein unvollkommener Ausdruck von etwas, das geschehen mußte. [...] Sie suchte sich ihres Mannes zu erinnern, aber sie fand von ihrer fast vergangenen Liebe nur eine wunderliche Vorstellung wie von einem Zimmer mit lange geschlossenen Fenstern. [...] Da war ihr, als stünde ihr eine Entscheidung bevor, und [...] sie fühlte bloß, daß sie nichts tun und nichts hindern wollte [...]. (29-33)

Hier zeigt sich, dass die klassifikatorische Grenze tatsächlich weniger an eine Handlung als an den Raumwechsel gebunden ist: Zum Ende der Überquerung des Grenzraumes empfindet Claudine das erahnte darauf folgende Geschehen, das sie auf ihre promiskuitive Vergangenheit zurückbezieht, als Schicksal: Proleptisch deutet sie bereits hier den Ehebruch an als eine ihr bevorstehende Entscheidung, die sie jedoch nicht aktiv treffen, sondern sich passiv verhalten, „nichts tun und nichts hindern“ werde. Impliziert die Durchschreitung des Grenzraums noch eine Distanzierungsbewegung weg von dem Ehemann, so beschreibt der zweite Teilraum eine Annäherungsbewegung an den Ministerialrat. Bezeichnend dafür ist,

⁸⁴ Vgl. zu diesem Motiv auch Neumann, der feststellt, dass „[d]ie an die Zimmerszene des Paares anschließende Eisenbahnfahrt Claudines die stereometrische Struktur der Anfangsszene in eine gleitende Bewegung auf[löst]“ (Neumann, Gerhard. „Die Vollendung der Liebe“. Robert Musils Erotologie“. *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Hg. v. „Karl Heinz Götze, Ingrid Haag, Gerhard Neumann u. Gert Sautermeister. Würzburg 2009. 259-272, S. 265.).

⁸⁵ Dies pointiert schon hier, was später von Claudine wiederholt explizit gemacht wird: dass es nicht um den Ministerialrat als Person geht, sondern um seine Rolle als ‚der zufällige Fremde‘.

dass gleich der erste Satz des dritten Novellenteils den Verführer völlig unvermittelt als ‚den Herrn‘ und mit einem anzüglichen Kommentar Claudine gegenüber einführt (vgl. 34).

Das in einem reziproken Verhältnis an den Raum angebundene und diesen zugleich ‚einfärbende‘ Gefühl des Schicksalhaften, das mit der Abgabe der Eigenverantwortung einhergeht, wird von Claudine konsequent aus dem Grenzraum in den zweiten Teilraum überführt; es spiegelt sich gleich zu dessen Beginn im Objektstatus der Fahrgäste beim Aussteigen aus dem ‚entleerte[n] Zug‘: „Station um Station hatte sie [die Fahrgäste, A.-L. M.] aus den anderen herausgesiebt und nun fegte sie etwas mit raschen Griffen zusammen“ (34). Die Leere des Zuges betont auch noch einmal die Entlegenheit des zweiten Teilraumes und damit seine topographische Abgrenzung vom ersten. Dem Gefühl des Schicksalhaften entsprechend gibt es für Claudines Gedanken – die, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits erläutert, für die Novelle wesentlich relevanter sind als die eigentlichen Handlungen – auf der Schlittenfahrt vom Bahnhof zum Hotel kein Entkommen mehr. Denn vor ihr im Schlitten sitzt ‚jener Mensch‘, der Ministerialrat, und

versperrte ihren Gedanken den Weg, die zurück wollten. *Wie wenn ein Tor zugefallen wäre*, fand plötzlich jeder Blick seine dunkle Figur vor sich. Es fiel ihr auf, daß sie ihn einige Male anblickte, um zu wissen, wie er aussah, in einer Weise, als handelte es sich nur mehr darum und alles andere sei schon bestimmt. Aber sie fühlte mit Lust, daß er ganz ungewiß blieb, ein Beliebiger, nur eine dunkle Breite von Fremdheit. (35) [Kursivierung: A.-L. M.]

Das zugefallene Tor lässt sich im Hinblick auf das Modell Lotmans als Eingang zum zweiten Teilraum und Metapher der vollzogenen Grenzüberschreitung lesen: Per definitionem eine Schwelle darstellend, schließt sich das Tor nach seiner Durchschreitung und fungiert somit als Schranke. Dadurch wird es zu einer nicht länger permeablen – durch die subjektive Semantisierung klassifikatorischen – Grenze zwischen dem geordneten ehelichen Raum und dem diese Ordnung außer Kraft setzenden. Claudines Blicke sind nun ‚mit Lust‘ auf den Ministerialrat gerichtet und es erscheint ihr, als sei der Ehebruch mit eben diesem vorbestimmt. Diese Lust allerdings ist masochistisch konnotiert⁸⁶ (vgl.: 14f., 18f., 24, 34, 36, 39f., 44, 46, 94 u. 97) und analog dazu an vielen Stellen in einem Wechselspiel mit Angstvorstellungen begriffen. So auch im Schlitten, der Claudine plötzlich erscheint, als wäre er ein ‚verfinstertes Zimmer‘ in dem ihre Mitfahrer ‚heiß und drängend um sie saßen und sie ängstlich Schamlosigkeiten ertrüge‘ (37).

Die nächste signifikante Raumbeschreibung in der Novelle hat das Hotelzimmer der Hauptfigur zum Gegenstand. In der ersten Nacht dort erwacht Claudine jäh aus dem Schlaf und ‚fühlte plötzlich, dass es schneite‘.⁸⁷

⁸⁶ Vgl. dazu u.a.: Bird, Stephanie. „Masochism and Its Limits in Robert Musil’s ‘Die Vollendung der Liebe’“. *The Modern Language Review* 100/3 (July 2005): 709-722; Dohm, Burkhard. „Gender und Gewalt in Robert Musils ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *„Alle Welt ist medial geworden“*. *Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne. Internationales Darmstädter Musil-Symposium*. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Tübingen 2005. 181-199, v.a. S. 182f.

⁸⁷ Das ‚Fühlen‘ des Schnees ist eines von vielen Beispielen für die Betonung der überaus subjektiven sensuellen Wahrnehmung vor der, gemeinhin als objektiv geltenden, visuellen.

Sie sah gegen das Fenster; weich und schwer *wie eine Mauer* stand es in der Luft. Sie schlich [...] hin. [...] Dann starrte sie, nah und stumpf, in *das dicke Gegitter der Flocken*. [...] Und *mit einemmal* fiel ihr ein und die Betonung fiel ihr ein, mit der er gesagt hatte: wir werden hier eingeschneit werden. [...] Eng lag das Zimmer hinter ihr und es war noch etwas Sonderbares in dieser *Enge, wie ein Käfig* [...]. Claudine zündete eine Kerze an und leuchtete über die Dinge; *es begann langsam der Schlaf von ihnen abzufließen* und sie waren noch, als hätten sie *nicht genau in sich zurückgefunden* [...]. Das Zimmer mündete auf einen schmalen, holzgedielten, weißgetünchten *Gang*; sie wußte, wo die *Stiege* heraufkam, hing in einem Ring aus Draht eine trübe Lampe [...] *Ringsum schliefen fremde Menschen*. [...] Und *plötzlich* dachte sie: wenn er nun käme und einfach zu tun versuchte, was er doch sicher wollte ... (42f.) [Kursivierungen: A.-L. M.]

Zunächst fällt auf, dass Claudine den Schnee draußen „wie eine Mauer“, die Flocken als ein „dicke[s] Gegitter“ empfindet. Analog zu dieser Semantisierung der Außenwelt erscheint ihr auch das Zimmer „[e]ng [...] wie ein Käfig“. Dabei sind diese Raumwahrnehmungen an die Bemerkung des Ministerialrates, sie werden eingeschneit werden, zurückgebunden, wodurch auch ihnen subtil der Glaube an die Schicksalhaftigkeit des folgenden Ehebruchs eingeschrieben ist. Dass Claudine ihr eigenes Be- und Empfinden auf das Hotelzimmer überträgt und dieses somit subjektiv semantisiert, zeigt sich besonders deutlich darin, dass sie – mitten in der Nacht plötzlich erwacht – dessen Einrichtungsgegenstände wahrnimmt, als hätten sie noch „nicht genau in sich zurückgefunden“, da der Schlaf ‚langsam erst von ihnen abfließt‘. Allerdings stehen die Reflexionen und Gefühle der Protagonistin und der Raum, beziehungsweise dessen Wahrnehmung, offensichtlich in einem reziproken Verhältnis zueinander: Dies lässt sich daran erkennen, dass die unmittelbar auf die Raumbeschreibung folgenden Gedanken häufig mit der verbindenden Konjunktion ‚und‘ in Kombination mit Unvermitteltheit anzeigenden Temporaladverbien eingeleitet werden. In diesem Zitat sind es zum Beispiel die Adverbien „mit einemmal“ und „plötzlich“, die nahelegen, dass es Claudines Raumwahrnehmung ist, die sie auf die daran anschließenden Gedanken bringt.

Der nächste auffällige Aspekt ist, dass der Raum, wenn auch als Käfig imaginiert, nicht zu allen Seiten hin geschlossen zu sein scheint: Die detaillierte Beschreibung des Ganges und der Stiege deuten Claudines Bewusstsein über die Zugänglichkeit des Zimmers an, in das der Ministerialrat ihr über diesen Weg schließlich folgen wird. Darauf verweist auch der letztzitierte Satz, in dem die Hauptfigur in einer unvollendeten Konditionalkonstruktion eben dies antizipiert. Die potentielle Offenheit des Zimmers zum Gang hin wie auch die ‚ringsum schlafenden fremden Menschen‘ und die Vermietung an wechselnde Gäste – „heute an den, morgen an jenen“ – zeichnen den Raum konträr zu dem mit dem Ehemann geteilten Innenbereich nicht durch eine hermetische Abgeschlossenheit von der Außenwelt, sondern durch eine unbestimmte Offenheit aus.⁸⁸ Das eingeschneite Städtchen im Ganzen stellt jedoch, wie schon erwähnt, als zweiter Teilraum einen abgegrenzten Raum dar, der auch nicht mehr zum ersten Teilraum hin permeabel ist: Als Claudine versucht, ihrem Ehemann einen Brief zukommen zu lassen, um der zunehmenden Entfremdung von ihm entgegenzuwirken, kann dieser aufgrund der Wetterlage nicht zugestellt werden.⁸⁹ Daraufhin zerreißt sie den Brief

⁸⁸ Vgl.: Rauch. *Vereinigungen*, S. 48.

⁸⁹ Vgl. auch: Rauch. *Vereinigungen*, S. 49.

und unterstreicht damit den Kontaktabbruch (vgl.: 53). Im Anschluss daran wird die erfahrene Abgeschlossenheit des Städtchens, aufgrund derer es mit Katrin Dennerlein als ‚Inselraum‘⁹⁰ bezeichnet werden kann – was im Verhältnis zu jenem ebenso für das gemeinsame Zimmer des Ehepaars gilt – auch in Claudines Landschaftsbeschreibung evident: „Weit, weiß wie ein Meer lag es um die kleine Stadt. [...] Erst tief unten am Rand [...] begann wieder das Leben. [...] überall glitt das weiße Schattenspiel der fieberhaft leeren Weite durch diese kleine von der Wirklichkeit abgeschnittene Stadt“ (53).

Später ist die Protagonistin für Unterredungen mit den Lehrern ihrer Tochter im Institut. Dieses verlässt sie, als „sie fühlte, daß der Ministerialrat jetzt irgendwo stand und auf sie wartete“. Auch diese irrational sensuelle Emotion schreibt sich sogleich dem Raum ein; Claudine erscheint es, als wenn „der eingeengte Gesichtskreis um sie sich schon mit seinem Atem füllte, und die Luft nahe bei ihr nahm seinen Geruch an. [...] Sie fühlte, daß sie auf ihn zugehen werde [...]. Es war, als ob sie etwas packte und zu einer Tür zerrte, und sie wußte, diese Tür wird zufallen“ (64). Erneut taucht hier, diesmal prospektiv, das Motiv der zufallenden Tür auf (zuvor war es retrospektiv das zufallende Tor, vgl.: 35), das als Metapher für die finale Grenzüberschreitung in Form des Ehebruchs lesbar wird. Claudine bewegt sich konsequent auf diesen zu, was sich sukzessive auch in konkreten Handlungen manifestiert – zum Beispiel wenn sie an diesem und am folgenden Tag mit dem fremden Mann spazieren geht (vgl.: 64ff. u. 92ff.). Der eigentliche Grund ihrer Reise scheint vergessen: Zumindest am zweiten Tag lässt sie ihre Tochter vergeblich auf ihren Besuch warten (vgl.: 71). Ob sie sie überhaupt trifft, ist unklar; die in der ganzen Novelle überhaupt nur einmal im Gespräch mit dem Ehemann namentlich genannte Lilli (vgl.: 3) findet ansonsten keine Erwähnung. Dieser Umstand lässt sich als ein eklatantes Zeichen für die Existenz einer subjektiven klassifikatorischen Grenze zwischen dem ersten und dem zweiten Teilraum – als Beleg dafür, dass hier die dort geltende Ordnung außer Kraft gesetzt ist – deuten.

Der eigentliche Akt der Untreue, so meine These, ereignet sich schließlich, wie so vieles Wesentliche in der Novelle, nicht als faktische Handlung sondern gedanklich, schon in der dem sexuellen Kontakt vorangehenden Nacht.⁹¹ Dabei kniet Claudine in einer lustvoll-masochistischen Art entkleidet auf dem Teppich, während der Ministerialrat „hinter diesen dünnen Brettern“ steht – „bloß hinter einer Tür“ (VdL 87), „an deren beiden Seiten sich Spannungen [...] stauten“ (85). Diese Schwelle, beziehungsweise das Wissen um die Leichtigkeit der Öffnung dieser letzten im konkreten Raum erlebten Grenze, scheint Claudines Lust soweit zu steigern, dass sie diese bereits als den Vollzug des Ehebruchs empfindet. Denn als sie ihn am Ende dieser Passage fortgehen hört, „begriff [sie] plötzlich, [...] daß das die Untreue war [...]“ (88). Als Konsequenz aus dem gedanklich schon vollzogenen körper-

⁹⁰ Vgl. Dennerlein. *Narratologie des Raumes*, S. 192.

⁹¹ Der Text selbst legt dies nahe: „Es war alles schon ein wenig tot für sie, keine Sinnlichkeit mehr“ (94). Die These könnte auch als Erklärung dafür dienen, warum Musil den körperlichen Aspekt der Untreue – anders als Simons behauptet, wenn er von Geschehnissen „nach dem Geschlechtsakt“ (Simons. *Raumgeschichten*, S. 306) spricht – gar nicht schildert, sondern die Novelle unmittelbar davor abbrechen lässt.

lichen Akt öffnet sie, als sie den Mann wiederkommen hört, schließlich die Tür, um die faktische Handlung folgen zu lassen. Dahinter jedoch steht niemand mehr, woraufhin sie den Ministerialrat in der nächsten Nacht auf ihr Zimmer holt.

3.2.2 Die Öffnung Claudines in der Bildersprache der Novelle

Der mit dem Übertritt in den Grenzraum einsetzenden Distanzierung vom Ehemann und der Annäherung an den Ministerialrat im zweiten Teilraum – die sich, wie im vorangegangenen Unterkapitel gezeigt – in einer zur Eingangsszene kontrastiven Semantisierung des erlebten Raumes manifestieren, entspricht auf einer anderen Ebene das Leitmotiv der sukzessiven Öffnung Claudines. Dabei wird die Öffnungsbewegung⁹² von der Transzendierung verschiedener räumlicher, gedanklicher und körperlicher Grenzen begleitet. Den Ausgangspunkt und zugleich die erste dieser Grenzen stellt das gegen die Außenwelt abgeschlossene Zimmer des Ehepaars und deren darin verortete Symbiose dar:

Auf dieser Einsamkeit fühlten sie das Geheimnis ihres Zuzweieenseins ruhen. 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 aneinandergespaßte Hälften, die, zusammengefügt, ihre Grenze nach außen verringern*, während ihr Inneres größer ineinanderflutet. [Kursivierung: A.-L. M.] (10)

Diese metaphorische Vereinigung, die offensichtlich auf Platons im *Symposion*⁹³ erzählten Mythos vom Kugelmenschen referiert,⁹⁴ bietet durch die Halbierung sogar der eigenen Subjektgrenze zur Außenwelt und das zusätzlich hermetisch abgeschlossene Zimmer als Schutzraum eine große Sicherheit. Jedoch beschränkt sich diese, wie schon im vorangegangenen Kapitel gezeigt, auf eben jene vier Wände, worin das große Defizit dieses Ausgangsschutzraumes besteht,⁹⁵ mit dem Verlassen der gemeinsamen Wohnung ohne den Ehemann ist sie für Claudine verloren.

In einem rhetorischen Kunstgriff nennt Musil unmittelbar nach der Abreise Claudines zum ersten Mal deren Namen: Steht in der Eingangsszene die Symbiose der Eheleute im Mittelpunkt – weshalb die Namen der beiden Figuren irrelevant sind und sie anonym bleiben, da diese nur mehr Teile eines größeren Ganzen darstellen –, zerspringt die Kugel mit Claudines Abreise und entlässt sie als eigenständige, namentlich genannte Figur. Als Reaktion auf diesen Sicherheitsverlust versucht die Protagonistin nun Schutz in sich selbst, in ihrem eigenen

⁹² Zum Motiv der Öffnung und der damit einhergehenden Grenzüberschreitung mit einem anderem Fokus als dem hier gesetzten vgl. z.B.: Smerilli, Filippo. *Moderne-Sprache-Körper. Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten Robert Musils*. Göttingen 2009, S. 87 u. Mae, Michiko. „Verschränkung des Prinzips der Motivation und des Strukturprinzips der Vereinigung in den Bildern von Musils Novelle ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *Musil Forum* 10 (1984): 57-68.

⁹³ Platon. *Symposion*. Übers. v. Albert v. Schirnding. München 2012.

⁹⁴ Der Mythos vom Kugelmenschen drängt sich bei der Betrachtung dieses Bildes als Beziehungskontext geradezu auf. Dementsprechend ist darauf in der Forschung zur „Vollendung der Liebe“ vielfach hingewiesen und die Entwicklung dieses Motives im weiteren Verlauf der Novelle ausführlich untersucht worden (besonders überzeugend bei Böhme, „Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle“). Im begrenzten Rahmen dieser Arbeit kann deshalb auf eine Analyse der mythologischen Referenzen verzichtet werden.

⁹⁵ Vgl. auch: Rauch. *Vereinigungen*, S. 33.

Innenraum, zu finden: Sie geht „schmal und eingezogen“ (18) durch die Menschenmasse am Bahnhof. „[S]ie schlüpfte [...] in sich hinein“ (32), „in die [...] Wände ihres Innern“, „in ihr Aussehen verschlossen“ (62). Doch „[s]ie suchte vergeblich in sich einen Schutz [...] sie konnte sich [...] nicht auf sich besinnen“ (17f.). Denn sich „auf sich besinnen“ ist für Claudine damit gleichbedeutend, sich auf die Liebe zu ihrem Ehemann zu besinnen und dabei stört das sich schon auf der Zugfahrt in ihre Gedanken an ihn einschleichende, überdeutlich empfundene Bewusstsein auf ihrer Reise „allein“ (21) und somit ‚frei‘ zu sein (vgl. die bereits auf S. 18 zitierte Passage 20).

Zudem ist der eigene Innenraum auch aus sich selbst heraus als Schutzraum prekär, da hier, tief vergraben (vgl.: 15f.), die Erinnerungen an ihre promiskuitive Vergangenheit liegen. Zu diesen führt sie eben jene Erkenntnis, auf der Reise – genauso wie damals – allein zu sein, was den Ausgangspunkt für die als schicksalhaft empfundene Anbindung der Vergangenheit an die Gegenwart darstellt. Dabei imaginiert die Protagonistin letztere als eine „fremd geordnete[] Weite“ (40); als einen Lebensabschnitt also, der zum einen einer anderen Ordnung folgt als der nun im Eheleben gewohnten, und sich zum anderen konträr zu diesem nicht durch Abgeschlossenheit, sondern durch eine unbestimmte Offenheit auszeichnet. Claudines Konnotation ihrer Vergangenheit mit „Weite“ spiegelt sich auch in dem deiktisch-positionalen Ausdruck „dort“, der zur Bezeichnung ihres früheren Lebens verwendet wird (vgl. z.B.: 47) und auf eine größere Entfernung verweist.

Diesen Prozess in subtiler Weise immer wieder an die Vergangenheit der Hauptfigur zurückbindend, wird mittels der Bildersprache auf der Zugreise begonnen, Claudines sukzessive Öffnung gegenüber der Außenwelt zu erzählen als „vielleicht nur die Form eines Gedankens, die von früher in ihr zurückgeblieben war, [...] eine [...] unaufhörliche Bewegung des Spähens und Hinaussehens, die [...] wie die Öffnung eines dunklen Gangs in ihren Träumen lag“ (24f.).

Es erschöpfte sie, länger daran zu denken; ihre Sinne waren ganz wach und empfindlich, aber etwas hinter den Sinnen wollte still sein, sich *dehnen, die Welt über sich hingleiten lassen* ... [...] [E]s war [...] ein *Weitwerden*, wie wenn Wände sich auftun [...]. [...] [E]s war, *wie wenn man eine Tür, deren man sich nie anders als geschlossen entsinnt, einmal offen findet*. Vielleicht hatte sie den Wunsch danach schon lang empfunden, vielleicht hatte verborgen etwas hin und her geschwungen in der Liebe zwischen ihr und ihrem Mann, aber sie hatte nichts gewußt, als daß es sie immer fester wieder aneinanderzog, nun war ihr plötzlich, *als hätte es heimlich etwas lange Geschlossenes in ihr zersprengt*; es stiegen langsam wie aus einer kaum sichtbaren, aber bis an irgendeine Tiefe reichenden *Wunde*, in kleinen, unaufhörlichen Tropfen, daraus Gedanken und Gefühle empor und *weiteten die Stelle*. [Kursivierungen: A.-L. M.] (20-22)

Neben den verschiedenen kursivierten Öffnungsmetaphern und -vergleichen ist an dieser Passage vor allem das hier zum ersten Mal auftauchende, sich durch den Text ziehende Motiv der Wunde (vgl. auch: 45, 79) interessant – das Bild einer gewaltsamen Öffnung des Körpers, die die Haut „als symbolische Fläche ‚zwischen‘ Selbst und Welt“⁹⁶ durchbricht.

⁹⁶ Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 7. Benthien weist hier außerdem darauf hin, dass „die Haut spätestens im 20. Jahrhundert zur zentralen Metapher des Getrenntseins“ wird (ausführlicher zur Haut als Grenze vgl.: ebd., S. 25-48) und bei Musil

Die „bis an irgendeine Tiefe reichende Wunde“ lässt sich als Zugang zu der in die ‚Tiefe ihres Ichs‘ verdrängten Vergangenheit lesen, die für Claudine „in dem Augenblick versunken [war], wo sie ihren jetzigen Mann kennen gelernt hatte“ (16). Das würde auch erklären, warum ihr ‚Rückfall‘ in die Verhaltensweisen dieses eigentlich als beendet betrachteten Lebensabschnittes als eine temporal alogische Abwärtsbewegung im Sinne eines ‚Zurücksinkens in die Vergangenheit‘ (56) oder eines ‚Abwärtsgleitens‘ (vgl.: 75) metaphorisiert ist.

Die Öffnung Claudines wird dabei nach und nach mit dem Glauben an eine schicksalhafte Wiederholung der Vergangenheit verknüpft. Dabei wird auch dieses zunächst noch als „Ahnung“ bezeichnete Gefühl mit einer unbestimmten, entgrenzten Weite konnotiert – zum Beispiel wenn es heißt, dass dieses sie „heimlich, weit draußen, irgendwo“ (24) berührt. Schließlich scheint die Protagonistin sich schon auf der Zugfahrt mehr oder weniger bewusst von ihrem Mann zu lösen und ihrer Ahnung ‚nach draußen‘ zu folgen:

Und die Welt war so angenehm kühl wie ein Bett, in dem man allein zurückbleibt ... [...] und ihre Gedanken wanderten langsam draußen in den Schnee hinein, ohne zurückzusehen, immer weiter und weiter, wie wenn man zu müd ist um umzukehren und geht und geht. (33)

Das hier verwendete Attribut „angenehm“ und die Öffnungsbewegung, die häufig die Empfindung einer Befreiung impliziert, darf allerdings nicht dazu veranlassen, den gesamten Prozess, den Claudine mit Eintritt in den Grenzraum zu durchlaufen beginnt, als einseitig positive Entwicklung zu deuten.⁹⁷ Denn die Öffnung geht, wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt, Hand in Hand mit gewaltvollen, masochistischen Phantasien sowie der Angst vor einem Selbst- und Haltverlust (vgl. z.B.: 29).⁹⁸

Letztlich folgen der Ahnung eines Seitensprungs und der allmählichen Öffnung schon auf der Zugfahrt die ersten konkreten Gedanken an die Möglichkeit ‚der Untreue‘. Da diese von Claudine mit ihrer Vergangenheit gleichgesetzt wird, ist es konsequent, dass auch diese in auffälligem Maße mit Weite – genauer: einer „schmerzhaften Weite“ – verbunden ist und sie sie aus der Ferne kommend imaginiert: So ergreift sie auf der Reise

fast eine Sehnsucht, diese große Liebe, die sie besaß, zu verlassen, als dämmerte vor ihr der Weg einer letzten Verkettung und führte sie nicht mehr zum Geliebten hin, sondern fort und *schutzlos* in die weiche, trockene Welkheit einer *schmerzhaften Weite*. Und sie merkte, daß das von einer fernen Stelle kam [...]. [Kursivierungen: A.-L. M.] (25)

Am ersten Morgen im Hotel dann „begann sie, ganz weh und ferne, wie ein Wind über regenschwarze Felder kommt, [...] zu denken, daß es eine regenleise, wie ein Himmel eine Landschaft überspannende Lust sein müßte, untreu zu sein“ (50). Wie das Blockzitat exemplarisch zeigt, ist die Möglichkeit eines Seitensprungs allerdings nicht nur mit einer unbestimmten Ferne, Weite und Offenheit konnotiert, sondern explizit auch mit Schutzlosigkeit. Dies ist insofern kohärent, als dass Claudine, um die Untreue zuzulassen, den Schutzraum, den sie gegen die Außenwelt um sich zu errichten versucht, öffnen muss. In der Einführung

„sowohl für das empfindende oder insentive Selbst als auch für die Möglichkeit des Rückzuges“ (ebd., S. 251) steht.

⁹⁷ So wie z.B. Simons den Prozess bewertet: vgl.: Simons. *Raumgeschichten*, S. 294-300.

⁹⁸ Vgl. auch: Rauch. *Vereinigungen*, S. 53.

der Figur des Ministerialrats wird dies kunstvoll verbildlicht; dessen Anrede Claudines empfindet sie wie ein Anklopfen – also eine Eintrittsforderung an einer noch geschlossenen Tür: „Es war, wie wenn einer angepocht hat [...]. Sie wußte nicht, wer dieser Mensch war; [...] sie fühlte nur, daß er dastand und etwas wollte“ (33f.).

Mit der zunehmenden Annäherung an den fremden Mann wird die Abgrenzung Claudines nach außen, ihr Schutzraum, immer „dünnwändige[r]“ (55) und „jenes alte Gefühl von Schutzlosigkeit“ (56), das ihr noch aus ihrer Vergangenheit bekannt ist, nimmt folglich zu. Letzteres gilt auch für die Verwendung von Tierbildern, um eigene Emotionen und Verhaltensweisen (vgl.: 43, 44, 63, 70, 86, 87 u. 95) oder andere Figuren (vgl.: 56, 63 u. 88) zu bezeichnen. Dabei steht dieses Motiv für das sukzessive Zulassen der die Hauptfigur zumeist unvermittelt überkommenden triebhaft sexuellen Lust,⁹⁹ womit es ebenfalls einen Öffnungsprozess beschreibt, und ist dementsprechend stets an Körperwahrnehmungen gebunden. Zudem verweisen die Tierbilder auf eine empfundene Aufweichung der Grenze zwischen Mensch und Tier, was auch mit dem Gefühl des Selbstverlustes, im Sinne der Fähigkeit sich auf sich selbst besinnen zu können (vgl.: 17), konform geht. Als Claudines Schutzwände letztlich kurz vorm Einsturz stehen, fallen die Motive der geöffneten, entgrenzten, freien Weite, des animalisch Triebhaften, die „Lust nach unglaublich maßlosen Bewegungen“ im Kontrast zu Starre und Stillstand der Eingangsszene sowie die Angst vor Selbstverlust zusammen:

[I]hr wurde, als stünde sie *weit draußen im Freien*, [...] sie glaubte, die *Liebe der Tiere verstehen* zu können ... [...] und erschrak und *verlangte nach sich* und spürte plötzlich *ihre Kleider wie etwas um die letzte ihr von sich gebliebne Zärtlichkeit Geschloßnes* und fühlte darunter *ihr Blut, sie glaubte seinen scharfen, zitternden Duft zu riechen*, und hatte nichts als diesen Körper, den sie preisgeben sollte, [...] und wußte nicht, wurde in diesem Augenblick ihre Liebe zum äußersten Wagnis oder verblaßte sie schon und es *öffneten sich ihre Sinne wie neugierige Fenster?* [...] Sie fühlte [...] allmählich ein Unsicherwerden und *ein langsames Sich nicht mehr begrenzen können und -spüren* und *ein Selbstverfließen*, [...] *eine Lust nach unglaublich maßlosen Bewegungen* [Kursivierungen: A.-L. M.] (70ff.)

Ihre Kleider, unter denen sie ihr Blut spürt, als würde sie eine Witterung aufnehmen, empfindet Claudine hier als die letzte schützende Hülle, die letzte Grenze vor ihrem nach Triebbefriedigung suchendem Körper. Nachdem der Ministerialrat zu ihr sagt: „Es ist Schicksal, es gibt Männer, deren Schicksal das Bringen der Unruhe ist, man soll sich ihr öffnen, es schützt nichts davor ...“ – und damit Claudines Glauben an die Schicksalhaftigkeit ihres Ehebruchs zum einen verpflichtet, diesen zum anderen bemerkenswerterweise mit den Motiven der ungeordneten Unruhe, der Öffnung und der Schutzlosigkeit korreliert – gibt sie den Forderungen des Fremden in der Teppichszene¹⁰⁰, in der sie die Kleider als schützende Hülle abgelegt hat, schließlich nach: Vollkommen entkleidet – „[d]ie Luft dieses heute an den,

⁹⁹ Vgl. auch: Scharold, Irmgard. Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des ‚Anderen‘ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio. Heidelberg 2000, S. 109.

¹⁰⁰ Das Knien auf dem Teppich verweist dabei nicht nur auf die Tiermetapher, indem der Fußboden der Platz einer „Hündin“ (86) ist, sondern ihm ist außerdem die symbolische Bedeutung des ‚Unten‘ als Sitz der Sexualität eingeschrieben (vgl.: Dennerlein. *Narratologie des Raumes*, S. 175).

morgen an jenen vermieteten Zimmers betastete sich mit dem Duft von ihrer Innenseite“ (85) – und den Ministerialrat vor ihrer Tür wissend, werden ihre animalisch konnotierten sexuellen Triebe, die „nicht Sinnlichkeit“ – also von Liebe unterschieden – sind, nun handlungsbestimmend:

Sie dachte plötzlich an den Geruch, der von der Haut dieser [fremden, A.-L. M.] Füße ausging [...]. Es war eine eigentümlich zwiefältig flimmernde Vorstellung, bald [...] ekelregend, bald unwiderstehlich [...]. Und noch immer stand jener Mensch vor ihrer Tür und regte sich nur in kleinen, unwillkürlichen Lauten. Da packte sie eine Lust, sich auf diesen Teppich zu werfen, die ekligen Spuren dieser Füße zu küssen und wie eine schnuppernde Hündin sich an ihnen zu erregen. Aber es war nicht Sinnlichkeit, sondern nur mehr etwas, das wie ein Wind heulte oder wie ein Kind schrie. Sie kniete sich plötzlich zur Erde, [...] sie sah ihre schweren, frauenhaften Schenkel häßlich darüber gebeugt [...] ihre Hände starrten einander auf dem Boden wie zwei fünffach gegliederte Tiere an [...]. (85ff.)

Claudine öffnet sich also hier ihrer triebhaften Lust und gibt sich dieser hin; was sie zunächst nicht öffnet, ist jedoch die Hotelzimmertür als letzte Grenze zum Vollzug des Seitensprungs. Aber „dann kam die Ruhe, die Weite. Das Hereinströmen der schmerzhaft gestauten Kräfte nach dem Durchbrechen der Wände“ (90). Die ohne körperliche Vereinigung mit dem Ministerialrat hinter geschlossener Tür vollzogene Hingabe Claudines an ihre eigene Lust, die Öffnung „den schmerzhaft gestauten Kräfte[n]“ gegenüber, lässt die Wände ihres Schutzraumes endgültig einreißen: „Der Ministerialrat kam nicht wieder; so schlief sie ein, ruhig, bei offener Tür, wie ein Baum auf der Wiese“ (92). Es hält sie nun nichts mehr zurück; in der folgenden Nacht holt sie den Mann auf ihr Zimmer. Doch während des faktischen Vollzuges der Untreue, kurz vor dem Geschlechtsakt hatte sie „ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, [...] eine Vorstellung von ihrer Liebe“ (98). Dies lässt sich als eine paradox verkehrte seelische Vereinigung mit dem Ehemann in der Trennung lesen, worauf ich im nächsten Unterkapitel eingehen möchte.

Zuvor soll allerdings noch einmal ein kurzer Blick zurück auf die Applikation von Lotmans Raumsemantikmodell geworfen werden: Denn das vorangegangene Unterkapitel musste den Beleg für die Validität der Bezeichnung der topologischen Grenze durch die Opposition ‚innen versus außen‘ noch schuldig bleiben. Hier aber konnte die Bedeutung dieser Dichotomie gezeigt werden: Der erste Teilraum lässt sich auf der topologischen Ebene deshalb mit ‚innen‘ attribuieren, weil es in der Darstellung der symbiotischen ehelichen Beziehung Claudines und ihres Mannes vor allem um die Innerlichkeit dieser Liebe in einem hermetisch von der Außenwelt abgeschlossenen Innenraum geht. Der zweite Teilraum hingegen zeichnet sich aus durch die Betonung der Körperlichkeit der Protagonistin, das sukzessive Zulassen ihrer triebhaft sexuellen Lust, die langsame Öffnung aller ihrer äußeren Schuttschichten und das Hereinbrechen der Außenwelt, die Hingabe der „Oberfläche ihres Wesens“ (66) an einem wegen der vielen wechselnden Fremden durch eine unbestimmte Offenheit gegenüber der Außenwelt charakterisierten Ort.¹⁰¹

¹⁰¹ Vgl. dazu auch folgenden Gedanken Claudines: „Sie dachte an ihren Mann; zuweilen leuchtete etwas von ihm auf, wie wenn man von der Straße *in erhellte Zimmer* blickt; [...] sie wollte bei ihm stehn, dann strahlte dieses Licht auch in ihr. Aber sie duckte sich in ihre Lüge [gemeint ist die Aussage gegenüber dem Ministe-

3.2.3 Der Prozess der Verkehrung des Möglichkeitsraums zum Wirklichkeitsraum

„Wenn man sagt [...] eine Untreue kann in einer tieferen Innenzone eine Vereinigung sein, so hat man die Basis von [...] Claudine umschrieben“,¹⁰² notiert Musil in einem Tagebucheintrag; und expliziert in den unveröffentlichten „Prologen“ zu den Vereinigungen:

Es ist die Sphäre, wo man mitten in einem Leidenschaftsausbruch abbricht. Man fühlt, daß hier gar nichts mehr von einem ist, es sind dort nur Gedanken, allgemeine Relationen, die nicht die Tendenz und Fähigkeit haben, ein Individuum zu bilden. In dieser Sphäre spielen die Novellen (Claudine), aus dieser Sphäre, aus der Existenz dieser Sphäre holt sie ihren Konflikt. Aus der ernst genommenen tiefen Sphäre [...] aus der tragischen Begeisterung dafür.¹⁰³

Hinter dieser „tiefen Sphäre“ verbirgt sich meines Erachtens die Ebene des ‚gelebten Möglichkeitssinns‘, wie er in Kapitel 2.3 dieser Arbeit als Transgressionsmoment der Wirklichkeits-Möglichkeit-Dichotomie bei Musil eingeführt wurde¹⁰⁴. Denn der strukturbildenden Dialektik von Geschlossenheit und Offenheit, Ordnung und Unordnung, Stillstand und Bewegung, Innerlichkeit und Körperlichkeit, Treue und Untreue entspricht in der Novelle auch die von Wirklichkeit und Möglichkeit¹⁰⁵.

Die Existenz dieses schattenhaften Möglichkeitsraums neben der Realität für Claudine wird gleich zu Beginn der Novelle thematisiert, wenn sie ihrem Mann beichtet, dass einmal beim Geschlechtsverkehr „damals, als ich dann plötzlich unter dir zu weinen begann; wie du glaubtest, aus Übermaß der Sehnsucht“ (12), etwas zwischen ihnen gewesen sei:

Es war mir etwas eingefallen, im gleichen Augenblick, etwas ganz Gleichgültiges, aber es war nicht du und es tat mir plötzlich weh, daß es nicht du sein mußte. Und ich [...] weil du es nicht wußtest und *mir ganz nah zu sein glaubtest*, [...] wurde böse auf dich, weil du es nicht selbst fühltest [...]. [...] *in Wirklichkeit war es ja nichts, ich war dir ja nah in Wirklichkeit*, und doch war es, *wie ein undeutlicher Schatten war es zugleich, als könnte ich fern von dir und ohne dich sein*. Kennst du dieses Gefühl, es stehen manchmal alle Dinge plötzlich zweimal da, voll und deutlich, wie man sie weiß, und dann noch einmal, blaß, dämmernd und erschreckt [...]? Ich hätte [...] dich wegstoßen und mich auf die Erde werfen [mögen], weil es möglich gewesen war ... [Kursivierungen: A.-L. M.] (10f.)

Diese Passage, in der Claudine gesteht, von ihrem Mann in einer Situation größtmöglicher physischer Nähe gedanklich weit distanziert gewesen zu sein, und aus der Wut darüber, dass er dies nicht bemerkt habe, die Empfindung erwachsen sei, dass es möglich wäre, ‚ganz fern von ihm und ohne ihn zu sein‘, stellt sowohl den Ausgangspunkt als auch eine Schlüsselszene für eine Reihe darauf folgender Geschehnisse dar. Denn hier deutet sich bereits an, dass Claudine fortwährend ein im Textverlauf zunehmendes, stark ausgeprägtes Bewusstsein von der „bloßen Tatsächlichkeit, fast seines Zufalls“ ihres glücklichen Liebesverhältnisses plagt, das sie zu dem Gedanken veranlasst, „es müßte noch eine andere, ferne Art des Lebens für

rialrat, sie liebe ihren Mann nicht, A.-L. M.] zurück und dann stand sie wieder *außen*, auf der Straße *im Finstern*“ [Kursivierungen: A.-L. M.] (VdL 80f.).

¹⁰² Musil. „Poetologisches zu den ‘Vereinigungen’“, S. 33.

¹⁰³ Musil, Robert. „Prologe“. *KA, LESETEXTE*, Bd. 14: *Gedichte, Aphorismen Selbstkommentare*. 8-15, S. 15.

¹⁰⁴ Zur Erinnerung: Musil geht davon aus, dass es ergänzend zu einem Wirklichkeitssinn auch einen Möglichkeitssinn geben muss, den er als Fähigkeit definiert, „alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist“ (Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*, S. 20.).

¹⁰⁵ Vgl. Rauch. *Vereinigungen*, S. 50.

sie bestimmt sein“ (24; vgl. auch: 27 u. 29): Während die Liebe zum Ehemann auf die ‚eine Wirklichkeit‘ beschränkt ist, nimmt Claudine daneben einen ‚blassen, dämmernden, erschreckten‘ Raum unendlicher anderer Möglichkeiten wahr. Sie verfügt damit über einen profilierten Möglichkeitssinn¹⁰⁶, der sich nicht mit dem zufrieden gibt, was ist, „sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehn“¹⁰⁷. Da sich Claudine aber so sehr über das Glück ihrer Ehe definiert (vgl. z.B.: 15f.), ist die Empfindung von dessen bloß zufälliger Wirklichkeit neben so vielen anderen Möglichkeiten eng mit der Angst vor einem Halt- und letztlich Selbstverlust verbunden (vgl. u.a. auch: 29). In „einer eigentümlich verkehrten Vernunft“ (60) glaubt sie deshalb schließlich, das Spiel mit der Möglichkeit des Seitensprungs auf ihrer Reise in die Wirklichkeit überführen zu müssen – glaubt, „daß hier sich etwas vollenden sollte“ (46) –, um ihren Ehemann die Arbitrarität und damit Unsicherheit ihrer Beziehung, die für sie existentiell ist, fühlen zu lassen:

Sie begriff, daß er [der Ministerialrat, A.-L. M.] sie begehrte und *daß bei ihm wirklich werden sollte, was hier noch ein Spiel mit Möglichkeiten war*. Einen Augenblick lang schauderte etwas in ihr und warnte sie [...]. Aber dahinter war die Versuchung ihrer Liebe: *damit du im Wirklichen fühlen mußt, [...]* [d]as Unvorstellbare. Damit du dort nie mehr hart und einfach an mich glauben kannst. *Damit ich dir ungreifbar und versinkend wie ein Schein werde, kaum daß du mich losläßt*. Nur ein Schein, das ist, du weißt, *ich bin nur etwas in dir, nur etwas durch dich, nur solange du mich festhältst* sonst irgend etwas, Geliebter, so seltsam vereint ... [Kursivierung: A.-L. M.] (63f.)¹⁰⁸

Die Verkehrung der Möglichkeit zur Wirklichkeit bis zu dieser Idee einer dadurch ermöglichten ‚Vollendung ihrer Liebe‘ vollzieht sich allerdings nicht so plötzlich, wie dieses Zitat vermuten lässt, sondern vielmehr in einem allmählichen, wenn auch nicht kontinuierlichen Prozess. So wird die Überführung der Möglichkeit in die Wirklichkeit zum ersten Mal auf der Schlittenfahrt zum Hotel von Claudine antizipiert, als der Ministerialrat vorhersagt, dass sie eingeschneit werden, woraufhin sie – in Gedanken über die Möglichkeit ihrer Untreue versunken – „mit einemmal ein merkwürdig gleichgültiges, nüchternes Bewußtsein von Wirklichkeit“ hat (37).

Und sie erschrak zum erstenmal vor diesem sonderbaren Tag, dessen Einsamkeit mit ihr wie ein unterirdischer Weg allmählich in das wirre Flüstern innerer Dämmerungen versunken war und nun in ferner Gegend sich plötzlich in unnachgiebig wahrhaftes Geschehen emporhob und sie mit einer weiten, fremden, ungewollten Wirklichkeit allein ließ. (38)

Die zunehmende Aufwertung der Möglichkeit gegenüber der Wirklichkeit spiegelt sich im weiteren Verlauf auch in der Semantisierung des erlebten Raumes. So empfindet Claudine das Städtchen als „von der Wirklichkeit abgeschnitten[]“ (53) und auf dem ersten gemeinsamen Spaziergang erscheint es ihr, als ob sie und der Ministerialrat den ‚leeren Raum‘ – also nicht den Wirklichkeits-, sondern einen Möglichkeitsraum – überhaupt erst „mit sich

¹⁰⁶ Dieser wird in der Novelle ein „seltsames Vermögen“ (38) genannt – kongruent zu der in Fußnote 99 und Kapitel 2.3 zitierten Parallelstelle aus *Der Mann ohne Eigenschaften*, in der der Möglichkeitssinn als „Fähigkeit“ bezeichnet wird.

¹⁰⁷ Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*, S. 20.

¹⁰⁸ Hier gibt die Erzählinstanz Claudines Gedanken nicht wie gewohnt in Form des ‚erlebten Vergleiches‘, sondern als einen an den Ehemann adressierten inneren Monolog wieder – allerdings ohne diesen durch entsprechende Zeichensetzung im Satzbild kenntlich zu machen.

anfüllten“: „[E]s war ein unmerkliches Verschieben der Welt und Vorsichhinrücken [...]. Es verwirrte sie, daß sie auch ihr Bild in dieser spiegelhaft gleitenden Welt gewährte; ihr war, wenn sie jetzt noch etwas nachgäbe, müßte sie plötzlich ganz dieses Bild sein“ (67).

Während der zunehmenden Vorstellungen eines Ehebruchs mit dem Ministerialrat kommt Claudine dann „plötzlich [...] der Gedanke, daß sie, die sich bloß noch nie von ihrem Manne getrennt hatte, kaum da sie allein war, vielleicht schon *wirklich* begonnen haben könnte, wieder in ihre Vergangenheit zurückzusinken“ [Kursivierung: A.-L. M.] (56f.), woraufhin sie schließlich fragt, ob ihr Begleiter eigentlich wisse, dass sie wirklich eingeschneit seien (vgl. 65). Die bereits erläuterte Bedeutung dieser besonderen Wetterlage und ihre fortlaufende Pointierung in der Novelle legt nahe, dass die meteorologische Entwicklung einer vom Ministerialrat vorhergesagten Möglichkeit allegorisch für die Überführung der Möglichkeit des Seitensprungs in die Wirklichkeit steht. Dass dieses Gedankenspiel auf einen Reflexionskomplex mit existentiellen Fragen zur Wirklichkeits-Möglichkeit-Dichotomie verweist, zeigen Claudines sich nach und nach konkretisierende Imaginationen der Möglichkeit ganz anderer Lebenswirklichkeiten (vgl. auch: 57ff.):

Und da befahl es sie im geheimen: irgendwo [...] lebt ein Mensch, ein unpassender, ein anderer, aber man hätte sich ihm noch anpassen können und man würde nie etwas von dem Ich wissen, das man heute ist. [...] es gibt hundert Weisen. [...] es ist Zufall; durch irgendeinen Zufall wurde es wirklich und dann hält man es fest. (82f.)

Was die Hauptfigur hier in Gedanken experimentell durchspielt, ist die Verschiebung ihres eigenen Lebensmittelpunktes – ihrer glücklichen Ehe – den sie als zufällig erkennt, auf einen willkürlich gesetzten anderen. Insgesamt verkehrt sich die Egozentrik der Eingangsszene (vgl.: 6 u. 9) im Sinne des Gefühls, „als trüge man im Mittelpunkt seiner Person den Mittelpunkt der Welt“ im Verlauf der Novelle allmählich in ein ‚allozentrisches‘ Welt- und Selbstempfinden Claudines (vgl. v.a.: 70f., aber auch schon 25f.): „Allozentrisch sein heißt, überhaupt keinen Mittelpunkt mehr haben. Restlos an der Welt teilnehmen [...] Im höchsten Grade, einfach aufhören zu sein. [...] Hereinwendung der Welt und Hinauswendung des Ich“.¹⁰⁹ Während sie zunächst nur versucht, sich in ‚andere Lebenswirklichkeiten‘ hineinzuversetzen und ihren geliebten Ehemann „von dorthier gesehen“ (59) zu betrachten, gibt Claudine sich schließlich völlig einem allozentrischen Empfinden hin: einem „langsame[n] sich nicht mehr begrenzen können“ (73), „diese[m] Nichts, diese[m] Schwankende[m], diese[m] gestaltlose[n] Überall“ (79), dem Sich-Sinken-lassen „ins Treibende, ins Unverwirklichte, ins Nirgendzu Hause“ (83), weshalb auch das Begriffspaar ‚egozentrisch versus allozentrisch‘ eine der semantischen Oppositionen im Rahmen des angewandten Lotman’schen Raummodells darstellt.

¹⁰⁹ Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. KA, LESETEXTE, Bd. 3: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Die Fortsetzung, S. 3. Vgl. auch: Neumann. „Die Vollendung der Liebe“, S. 259. Zum allozentrischen Zustand Claudines im zweiten Teilraum vgl. zudem: Düsing, Wolfgang. *Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer*. München 1982, S. 70f.

Die endgültige Überführung der Möglichkeit des Treuebruchs in die Wirklichkeit vollzieht sich schließlich in einem ersten Schritt zunächst gedanklich in der im vorangegangenen Unterkapitel besprochenen Teppichszene:

Sie richtete sich langsam auf den Knien empor. Sie starrte in das Unbegreifliche, daß es jetzt schon wirklich gewesen sein könnte [...] [u]nd versuchte es auszudenken. Sie sah ihren Körper unter dem des Fremden liegen, mit einer Deutlichkeit der Vorstellung [...] [u]nd dachte fortwährend: das ist die Untreue. (87f.)

Die faktische Hingabe ihres Körpers¹¹⁰ an den Ministerialrat bedeutet für Claudine dann nur mehr „die Oberfläche ihres Wesens diesem Fremden [zu] über[lassen]“ (66), wobei sie damit paradoxerweise zugleich eine „innere Vereinigung“ mit dem Ehemann verbindet. Diese imaginiert sie als sich in mystischer Weise über Grenzen, „über alles Wohnland der Seelen hinweg“ vollziehend:¹¹¹

Und während sie ihr Herz schlagen fühlte, als trüge sie ein Tier in der Brust, — verstört, irgendwoher in sie verfliegen, — hob sich seltsam ihr Leib in seinem stillen Schwanken und schloß sich wie eine große, fremde, nickende Blume darum, durch die plötzlich *der in unsichtbare Weiten gespannte Rausch einer geheimnisvollen Vereinigung* schaudert, und sie hörte leise *das ferne Herz des Geliebten* wandern, unstill, ruhelos, heimatlos in die Stille klingend wie ein Ton einer *über Grenzen verwehten, fremdher wie Sternlicht flackernden Musik*, von der unheimlichen Einsamkeit dieses sie suchenden Gleichklangs wie von einer *ungeheuren Verschlingung* ergriffen, *weit über alles Wohnland der Seelen hinaus*. [Kursivierungen: A.-L. M.] (45f.)

Damit steht der „geistigen Trennung im Beisammensein, wie sie zu Beginn der Novelle geschildert ist, [...] am Ende die imaginäre Vereinigung in der räumlichen Trennung gegenüber.“¹¹² Es handelt sich also bei der Entwicklung von Claudines Liebesverhältnis um eine chiastische Verkehrung, die sich durch physische Nähe und psychische Ferne im ersten und physische Ferne und psychische Nähe im zweiten Teilraum generiert. Eine Kapitelüberschrift aus dem *Mann ohne Eigenschaften* zitierend, ließen sich Claudine und ihr Ehemann deshalb im Hinblick auf die gesamte Novelle als „die Ungetrennten und Nichtvereinten“ bezeichnen.¹¹³

Beim faktischen Vollzug der zuvor schon als wirklich imaginierten Untreue versucht Claudine dann „zwecklos [...] unpassend, vielleicht wertlos“ (97) sich dem Ministerialrat auf dessen Frage hin, ob sie ihn liebe, zu erklären und die Überschreitung der Grenze zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitsraum greifbar zu machen:

„Nein, ich liebe, daß ich bei Ihnen bin, die Tatsache, den Zufall, daß ich bei Ihnen bin. Man könnte bei den Eskimos sitzen. In Hosen aus Fell. Und hängende Brüste haben. Und das schön finden. Gäbe es denn nicht auch andere ganze Menschen? [...] es ist wie wenn man durch einen schmalen Paß tritt; [...] alles verändert; man selbst ganz anders. Man fragt, wenn ich hier von Anbeginn gelebt hätte, wie würde ich über dies denken, wie jenes fühlen? Es ist sonderbar, daß es nur eine Linie ist, die man zu überschreiten braucht. Ich möchte Sie küssen und dann rasch wieder zurückspringen [...]. Und jedesmal beim Überschreiten dieser Grenze müßte ich es genauer fühlen. (98)

Das von ihr unmittelbar vor dem Geschlechtsakt empfundene evident allozentrische Gefühl, „dieses wie für alle da sein können“ ist abschließend jedoch mit dem alogisch – man könnte

¹¹⁰ Zur hochkomplexen Körperwahrnehmung Claudines vgl.: Smerilli. *Moderne-Sprache-Körper*, S. 102-117.

¹¹¹ Vgl. auch: Cohn. „Psycho-Analogies“, S. 294f.

¹¹² Meyer. „Musils mathematische Metaphorik“, S. 341.

¹¹³ Vgl. u.a.: Erhart. *Der ästhetische Mensch bei Musil*, S. 93f.

auch sagen: nur nicht-ratioöid logisch – einschränkenden Zusatz versehen: „und doch nur wie für einen“ (98).

4 Fazit

In der vorliegenden Arbeit ist zunächst Musils poetologisches Konzept auf die Bedeutung von Räume und Grenzen hin untersucht worden. Dabei konnte gezeigt werden, dass er unter Grenzen weniger Linien als vielmehr liminale Räume verstand und für die Auslotung dieser in der Kunst sowohl in thematischer als auch in gestalterischer Hinsicht plädierte. Ausgehend von letzterem ist dann die Programmatik der Sprachentgrenzung im Sinne der Bilderschrift als eine neue Erzählkunst in den *Vereinigungen* herausgearbeitet und deren Bedeutung erläutert worden. Schließlich wurde Musils Konzept von Wirklichkeit und Möglichkeit und die Transgression dieser Dichotomie behandelt sowie dessen Zusammenhang mit der Absage an Kausalität und dem an deren Stelle tretendem ‚Prinzip der motivierten Schritte‘ aufgezeigt.

Vor dem *Close Reading* der „Vollendung der Liebe“ im Hinblick auf Räume und Grenzen sind im dritten Kapitel zunächst einige grundlegende narratologische Beobachtungen gemacht sowie für die Arbeit wesentliche Theorie-Modelle eingeführt worden: Zuerst wurde die Dominanz des Raumes und seiner Grenzen in der Novelle – aufgrund der Tatsache, dass die Relevanz von Zeit und Handlung als strukturbildende Elemente hier stark herabgesetzt ist und es sich bei der Erzählung wegen der fehlenden kausalen Verknüpfung der einzelnen Ereignisse vielmehr bloß um ein Geschehen als um eine Geschichte handelt – erläutert. Anschließend wurde das besondere Verhältnis zwischen der Erzählinstanz und der Protagonistin herausgestellt und für die sich daraus ergebende narratologische Schwierigkeit, die erzählten Wahrnehmungen eindeutig zuzuordnen, Lehmanns Begriff des ‚erlebten Vergleichs‘ gefunden. Dieser konnte dann auf die subjektive Raumsemantisierung in der Novelle als ‚erlebter Raum‘ übertragen werden. Zuletzt ist das Raumsemantik-Modell von Lotman zur Untergliederung der Erzählung auf diese appliziert worden. Daraus ergab sich die Einteilung in drei Teilräume: die Wohnung des Ehepaars als erster Teilraum, die Reise Claudines als Grenzraum und das kleine Städtchen als zweiter Teilraum, wobei ersterer und letzterer nicht nur durch eine topographische Grenzüberschreitung getrennt sind, sondern auch durch eine klassifikatorische Grenze, die sich aufgrund der Bedeutungszuschreibungen der Hauptfigur generiert.

Das *Close Reading* schließlich hat im ersten Unterkapitel zunächst die Analyse der stark ausgeprägten subjektiven Semantisierung des erlebten Raums zum Gegenstand. Dabei ist herausgearbeitet worden, dass die beiden Teilräume der Novelle kontrastiv gestaltet sind und der Grenzraum den Übergang vom ersten in die divergente Wahrnehmung des zweiten bildet: Während das eheliche Zimmer der Eingangsszene durch eine erstarrt scheinende, augen-

fällig statische, schwere und geometrisierte Ordnung sowie seine hermetische Abgeschlossenheit von der Außenwelt charakterisiert ist, zeichnen sich Claudines Umgebung auf ihrer Reise und das kleine Städtchen durch das Empfinden von Unordnung, hektischer Bewegtheit, Dynamik und eine unbestimmten Offenheit aus. Als die wesentlichen den Raum strukturierenden Schwellen, Schranken und Grenzen, die Claudine im Verlauf der Novelle überschreitet, sind resümierend zu nennen: die sowohl topographische als auch klassifikatorische Grenze zwischen den beiden Teilräumen, das Motiv der zufallenden Tür und des zufallenden Tors, die Stiege zu Claudines Hotelzimmer und natürlich dessen Tür.

Der zum ersten Teilraum kontrastiven Semantisierung des erlebten Raumes im weiteren Verlauf der Novelle entspricht auf der figuralen Ebene Claudines eine sukzessive Öffnungsbewegung, deren Untersuchung sich das zweite Unterkapitel widmete. Hier konnte gezeigt werden, dass die Protagonistin nach ihrem Verlassen des Schutzraumes, den die eheliche Wohnung und die dort verortete Symbiose mit ihrem Mann bietet, vergeblich Schutz in sich selbst zu finden sucht. Statt der erhofften Sicherheit trifft sie dort aber auf ein überdeutliches Bewusstsein davon, allein und frei zu sein, und durch diese Parallele auf die verdrängten Erinnerungen an ihre promiskuitive Vergangenheit. Sie beginnt daraufhin eine schicksalhafte Verbindung zu dieser zu imaginieren und sich nach und nach der Außenwelt, insbesondere dem Ministerialrat als Repräsentant der Möglichkeit eines Ehebruchs, zu öffnen. Dies wird in der Bildersprache der Novelle anhand von Öffnungs-, Weitungs-, Distanzierungs-, Dehnungs- sowie Entgrenzungsmetaphern und -vergleichen dargestellt. Die entscheidenden Grenzen nach der Transzendierung des ehelichen Schutzraumes, die Claudine in diesem Prozess nach und nach durchbricht, sind neben den Wänden ihres Schutzraumes ihre Kleidung als Begrenzung ihres Körpers nach außen, im Motiv der Wunde eine bildlich sehr abstrakt bleibende Haut und die Grenze zwischen Mensch und Tier, die durch die Metaphorisierung sexueller Lust als animalisch triebhaft aufgeweicht wird. Durch das allmähliche Aufbrechen aller Schutzräume ist die Öffnungsbewegung zudem mit einem Gefühl von Schutzlosigkeit sowie der Angst vor einem Halt- und Selbstverlust korreliert. Der Prozess der Öffnung kulminiert zuletzt im nicht mehr nur imaginierten, sondern auch faktischen sexuellen Kontakt zum Ministerialrat, was Claudine jedoch in einer paradoxen Verkehrung als innere Vereinigung mit ihrem Ehemann erlebt.

Um jene geht es im letzten Unterkapitel. Die dortige Analyse hat ergeben, dass die Hauptfigur über einen extrem ausgebildeten Möglichkeitssinn verfügt, anhand dessen sich in der Novelle eine komplexe Dialektik von Wirklichkeit und Möglichkeit entfaltet: Die Wirklichkeit wird vor experimentellen Gedankenspielen mit verschiedenen Möglichkeitsräumen nach und nach abgewertet, was sich auch in der Raumsemantisierung spiegelt. Die Transzendierung der Möglichkeits-Wirklichkeits-Dichotomie weist dabei über die Verkehrung der Möglichkeit des Treuebruchs in die Wirklichkeit auf einen größeren Reflexionskomplex mit existentiellen Fragen hinaus. Dieser lässt sich mit Claudines Erkenntnis der Zufälligkeit ihres eigenen Lebensmittelpunktes beschreiben, was schließlich dazu führt, dass ihr anfänglich

egozentrisches Selbst- und Weltempfinden in ein allozentrisches umschlägt. Letztendlich erscheint es ihr, als könne sie mit der Überführung der Möglichkeit des Seitensprungs in die Wirklichkeit die Liebe zu ihrem Mann vollenden. Denn damit lasse sie auch ihn die Zufälligkeit ihrer Liebe spüren und die Notwendigkeit, sie festzuhalten, da sie sich ansonsten in den endlosen Möglichkeiten verliert, sich allozentrisch in der Welt auflöst. So empfindet sie den Treuebruch in einer chiasmatischen Verkehrung schließlich als innere Vereinigung mit ihrem Ehemann: Einer anfänglichen Szene der psychischen Ferne bei gleichzeitig größtmöglicher physischer Nähe steht am Ende eine mystische psychische Nähe bei physischer Ferne gegenüber.

Die Novelle insgesamt betrachtend, stelle ich selbst nach eingehender Beschäftigung fest, dass sie ein Enigma bleibt. Auch in der Forschung spiegelt sich dies deutlich, ist hier doch nicht einmal der Kern einer sich durchziehenden kohärenten Gesamtinterpretation zu finden, sondern stets nur einige immer wieder auftauchende Bedeutungsinseln oder -inselgruppen. Wie Musil sagt: „Es ist eine gefährliche Kunst, sie wird das Nächste übersehen, auch das Ganze über den Teilen“ (PeP, 4). Ein Beispiel für einen dieser Teile, eine der recht umfassend erforschten Bedeutungsinselgruppen, liefert das sich durch den Text ziehende Kugelmotiv und seine mythologische Referenz auf Platons *Symposion*. Ich habe mit dieser Arbeit versucht, Räume und Grenzen als eine weitere Bedeutungsinselgruppe herauszustellen,¹¹⁴ an die sich in mehrfacher Hinsicht anknüpfen ließe – wie etwa durch den Versuch, die extreme subjektive Raumsemantisierung mittels einer entsprechenden Analyse auf Musils Apperceptor-Theorie zurückzuführen, was hier aus Platzgründen nicht erfolgen konnte. Im Ganzen gesehen wird die Novelle trotz aller wissenschaftlicher Bemühungen – mit Musil gesprochen – wohl stets vor allem eines bleiben: Der erste Teil der „kleine[n], seltsam intarsierte[n] Doppelpyramide der Vereinigungen. Eigensinnig kahl in der Linie [...], von einer engen Bilderschrift bedeckt, dem Mal einer unbekanntenen Gottheit, in dem ein unverständliches Volk die Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle zusammengetragen und aufgeschichtet hat.“¹¹⁵

¹¹⁴ Der Aspekt des Raumes in der „Vollendung der Liebe“ ist zwar in einigen Aufsätzen bereits mit behandelt worden, allerdings vor allem mit einem naturwissenschaftlichem Fokus im Hinblick auf Einsteins Relativitätstheorie oder euklidische Geometrie als mögliche Bezugssysteme (vgl. z.B.: Meyer. „Musils mathematische Metaphorik“). Insbesondere im Zusammenhang mit dem Phänomen der Grenze stellt die systematische Untersuchung des Raumes und seiner Wahrnehmung bislang ein Desiderat dar.

¹¹⁵ Musil. „Über Robert Musils Bücher“, S. 221.

5 Anhang

5.1 Literaturverzeichnis

Verwendete Siglen

GuE:

Musil, Robert. „Geist und Erfahrung“. *KA*, Bd. 12: *Essays*. 841-858.

KA:

Musil, Robert. *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*. Hg. v. Walter Fanta, Klaus Amann u. Karl Corino. Klagenfurt. DVD-Version 2009.

PeP:

Musil, Robert. „Profil eines Programms, I“. *KA*, LESETEXTE, Bd. 15: *Fragmente aus dem Nachlass*. 1-4.

UKK:

Musil, Robert. „Das Unanständige und das Kranke in der Kunst“. *KA*, Bd. 12: *Essays*. 303-310.

VdL:

Musil, Robert. „Die Vollendung der Liebe“. *KA*, LESETEXTE, Bd. 6: *Novellen*. 3-98.

Primärliteratur

Blass, Ernst. Rezension zu Musil, Robert. *Vereinigungen*. München 1911. *Pan* 2 vom Februar 1912: o. S.

Dante Alighieri. *Die göttliche Komödie*. Übers. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 1993.

H., Th. Rezension zu Musil, Robert. *Vereinigungen*. München 1911. *Hamburger Nachrichten* vom 02.07.1911: o. S.

Musil, Robert. *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*, LESETEXTE, Bd.1: *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*, Bd. 3: *Der Mann ohne Eigenschaften. Die Fortsetzung*, Bd. 5: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Bd. 6: *Novellen*, Bd. 12: *Essays*, Bd. 14: *Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare*, Bd. 15: *Fragmente aus dem Nachlass*, Bd. 16: *Frühe Tagebuchhefte. 1899-1926*, Bd. 17: *Späte Tagebuchhefte. 1928-1942*, Bd. 19: *Korrespondenz*; TRANSKRIPTIONEN, Mappe VII/6. Hg. v. Walter Fanta, Klaus Amann u. Karl Corino. Klagenfurt. DVD-Version 2009.

Platon. *Symposion*. Übers. v. Albert v. Schirnding. München 2012.

Poritzky, Jakob Elias. Rezension zu Musil, Robert. *Vereinigungen*. München 1911. *Berliner Börsen-Courier* vom 11.04.1912: 3.

Sekundärliteratur

Arntzen, Helmut. *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘*. München 1980.

Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 2001.

Bird, Stephanie. „Masochism and Its Limits in Robert Musil’s ‘Die Vollendung der Liebe’“. *The Modern Language Review* 100/3 (July 2005): 709-722.

Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essay zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.

Böhme, Hartmut. „Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle“. Robert Musil. *Vereinigungen. Zwei Erzählungen. Mit einem Essay von Hartmut Böhme*. Frankfurt a. M. 1990. 185-221.

Bonacchi, Silvia. „Robert Musils ‚Vereinigungen‘ als Erzählexperiment“. *„Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“*. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*. Hg. v. Raoul Calzoni u. Massimo Salgaro. Göttingen 2010. 191-213.

Bonacchi, Silvia u. Philip Payne. „Musil’s ‘Die Vollendung der Liebe’: Experience Analyzed and Reconstituted“. *A Companion to the Works of Robert Musil*. Hg. v. Philip Payne, Graham Bartram u. Galin Tihanov. Rochester, NY 2007. 175-197.

Cohn, Dorrit. „Psycho-Analogies. A Means for Redering Consciousness in Fiction“. *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Hg. v. Fritz Martini. Stuttgart 1971. 291-302.

Corino, Karl. Robert Musil. *Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2003.

Corino, Karl. *Robert Musils ‚Vereinigungen‘. Studien zu einer historisch kritischen Ausgabe.* München u. Salzburg 1974.

Dennerlein, Kathrin. *Narratologie des Raumes.* Berlin u. New York 2008.

Deutsch, Sybille. *Der Philosoph als Dichter. Robert Musils Theorie des Erzählens.* Hallstadt 1993.

Dohm, Burkhard. „Gender und Gewalt in Robert Musils ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *„Alle Welt ist medial geworden“. Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der klassischen Moderne. Internationales Darmstädter Musil-Symposium.* Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Tübingen 2005. 181-199.

Düsing, Wolfgang. *Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer.* München 1982.

Erhart, Claus. *Der ästhetische Mensch bei Musil. Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral.* Innsbruck 1991.

Farkas, Viktória. „Robert Musil: *Vereinigungen*. Versuch einer Deutung der Erzählungen“. *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 1993: 181-196.

Genette, Gérard. *Die Erzählung.* München 1998.

Huber, Lothar. „Nietzsches ‚Freier Geist‘ und das Repertoire der deutschen Literatur um 1910: Zu Ideologie und Struktur von Musils Novelle ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *Robert Musil and the Literary Landscape of his Time.* Salford 1991. 34-52.

Hohnsträter, Dirk. „Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers.“ *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik.* Hg. v. Claudia Benthien u. Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Stuttgart u. Weimar 1999. 231-244.

Koch, Jutta. *Inbeziehungen. Die Analogie im Frühwerk Robert Musils.* Würzburg 2007.

Lahn, Silke u. Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse.* Stuttgart 2008.

Lehmann, Johannes F. „„Es war ihm, als ob...?“. Zu Theorie und Geschichte des erlebten Vergleichs“. Voraussichtlich: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 2013. (Das zitierte vorläufige, unveröffentlichte Skript ist dieser Arbeit in Kapitel 5.2 angehängt.)

Lehnert, Gertrud. „Raum und Gefühl“. *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung.* Hg. v. ders. Bielefeld 2011. 9-25.

Lönker, Fred. *Poetische Anthropologie. Robert Musils Erzählungen ‚Vereinigen‘.* München 2002.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M. 1973.

Luserke, Matthias. *Robert Musil*. Stuttgart u. Weimar 1995.

Mae, Michiko. „Verschränkung des Prinzips der Motivation und des Strukturprinzips der Vereinigung in den Bildern von Musils Novelle ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *Musil Forum* 10 (1984): 57-68.

Martinez, Matias u. Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2007.

Meyer, Jürgen. „Musils mathematische Metaphorik. Geometrische Konzepte in ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘ und ‚Die Vollendung der Liebe‘“. *Hofmannsthal-Jahrbuch* 5: 317-345.

Miltenberger, Anja. *Verborgene Strukturen in erzählenden Texten von 1900-1950*. München 2000.

Neumann, Gerhard. „‚Die Vollendung der Liebe‘. Robert Musils Erotologie“. *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Hg. v. Karl Heinz Götze, Ingrid Haag, Gerhard Neumann u. Gert Sautermeister. Würzburg 2009. 259-272.

Rauch, Marja. *Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Würzburg 2000.

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

Rußegger, Arn. *Kinema Mundi. Studien zur Theorie des ‚Bildes‘ bei Robert Musil*. Wien 1996.

Scharold, Irmgard. *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des ‚Anderen‘ in den Werken von Robert Musil*. Clarice Lispector u. J.M.G. Le Clézio. Heidelberg 2000.

Schmitz-Emans, Monika. „Vom Doppelleben der Wörter. Zur Sprachreflexion in Robert Musils ‚Vereinigungen‘. *Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler*. Hg. v. Hans-Georg Pott. München 1993. 70-125.

Schröder, Jürgen. „Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils ‚Vereinigungen‘“. *Robert Musil*. Hg. v. Renate von Heydenbrand. Darmstadt 1982. 380-411.

Simons, Oliver. *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. Fink 2007.

Smerilli, Filippo. *Moderne-Sprache-Körper. Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten Robert Musils*. Göttingen 2009.

Thöming, Jürgen C. *Zur Rezeption von Musil- und Goethe-Texten. Historizität der ästhetischen Vermittlung von sinnlicher Erkenntnis und Gefühlserlebnissen*. München u. Salzburg 1974.

Willemsen, Roger. „Claudine und Gille – Die Latenz des Verbrechens in Robert Musils Novelle *Die Vollendung der Liebe*“. *Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit*. Hg. v. Josef Strutz. München u. Salzburg 1983. 29-58.

Wokart, Norbert. „Differenzierungen im Begriff ‚Grenze‘. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffes“. *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Hg. v. Richard Faber u. Barbara Neumann. Würzburg 1995. 275-289.

Würzbach, Natascha. „Raumdarstellung“. *Erzähltextanalyse und gender studies*. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Stuttgart u. Weimar 2004. 49-71.

5.2 Zitiertes unveröffentlichtes Skript: Lehmann. „Es war ihm, als ob...“.

„Es war ihm, als ob...“

Zu Theorie und Geschichte des *erlebten Vergleichs*

(Johannes F. Lehmann, Essen)

Vom späten 18. bis hinein ins frühe 20. Jahrhundert begegnet in der Literatur immer wieder die narrative Wendung „Es war ihm, als ob...“: „Es war ihm, als ob das Grab noch einmal hinter ihm seinen Schlund eröffnete“¹¹⁶, so heißt es etwa in Karl Philipp Moritz’ *Anton Reiser*. An Stelle des „ob“ kann auch „wenn“ stehen, oder auch – ohne „ob“ und „wenn“ – gleich das Verb im Konjunktiv. Weitere Beispiele zeigen, dass es oft die berühmten Texte und mitunter sogar die berühmten Sätze dieser Texte sind, die diese Wendung enthalten. In Kleists *Erdbeben in Chili* steht bekanntermaßen am Schluss: „Und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.“¹¹⁷ In Büchners Novelle *Lenz* heißt es: „*Es war als ginge ihm was nach*, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“¹¹⁸. Und in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* schließlich heißt es anlässlich der Kantlektüre des Protagonisten: „Aber vor lauter Klammern und Fußnoten verstand er kein Wort, und wenn er gewissenhaft mit den Augen den Sätzen folgte, *war ihm, als drehe eine alte, knöchernde Hand ihm das Gehirn in Schraubenwindungen aus dem Kopfe*.“¹¹⁹

Es handelt sich ganz offenbar um Varianten einer narrativen Wendung, die auf die Darstellung eines inneren Zustands zielt und dabei Innen- und Außenperspektive im Modus des Vergleichs auf eine komplexe Weise verklammert. Ich möchte im Folgenden versuchen, das Funktionieren dieser Wendung möglichst genau zu beschreiben und theoretisch zu erfassen, um dann – vor diesem Hintergrund – nach der Geschichte, d.h. nach den Konjunkturen ihres Auftretens zu fragen. Dazu werde ich erstens die Varianten der narrativen Wendung grammatisch eingrenzen und analysieren. Zweitens werde ich versuchen, die narrative Funktion dieser Wendung rhetorisch zu bestimmen, um dann, drittens, nach Erklärungen für die literaturgeschichtlichen Hochkonjunkturen sowie, viertens, nach dem Ende der Wendung zu fragen.

¹¹⁶ Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*, Band 1: *Dichtungen*. Schriften zur Erfahrungsseelenkunde, hg. von H. Hollmer und A. Meier, Frankfurt/Main 1999, S. 412.

¹¹⁷ Heinrich von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/Main 1990, S. 221.

¹¹⁸ Georg Büchner: *Lenz*, in: ders.: *Dichtungen*, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt/Main 2006, S. 226.

¹¹⁹ Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: ders.: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Band 6: *Prosa und Stücke*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 80.

I. Grammatik

Der Gebrauch des Verbs „sein“ in der Wendung „es war ihm, als ob“ bzw. „es war, als wenn“ plus Konjunktiv kann mit und ohne „ob“ bzw. „wenn“ stehen, mit oder ohne Dativobjekt, mit Konjunktiv I oder II, mitunter sogar mit Indikativ. Insgesamt lassen sich folgende vier grammatische Formen unterscheiden:

1. „Es war, als“ plus Konjunktiv I/II

(1a) Es war als ginge ihm was nach [...] als jage der Wahnsinn hinter ihm. (Büchner, Lenz)

(1b) Es war als hätte der Himmel die Erde still geküsst. (Eichendorff, Mondnacht)

2. „Es war ihm, als“ plus Konjunktiv I/II

(2a) Aber vor lauter Klammern und Fußnoten verstand er kein Wort, und wenn er gewissenhaft mit den Augen den Sätzen folgte, *war ihm, als* drehe eine alte, knöchernde Hand ihm das Gehirn in Schraubenwindungen aus dem Kopfe. (Musil, Törleß)

(2b) Es war ihm, als *sei* er schon gestorben und hörte die Totenglocke über sich. (Eichendorff, Dichter und ihre Gesellen)

(2c) Und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als *müsst* er sich freuen. (Kleist, Erdbeben in Chili)

3. „Es war ihm, als ob“/„Es war ihm, als wenn“ plus Konjunktiv I/II

(3a) Es war ihm, als ob er träumte und doch wieder nicht träumte (Andersen, Der kleine Tuk)

(3b) Es war ihm, als wenn das Räthsel seines Lebens hinter diesen Schleiern verborgen wäre, und doch fürchtete er den Augenblick wenn sie fallen würden, wie wenn ein blutiger Bankos Geist sich daraus erheben sollte. (Klingemann, Nachtwachen des Bonaventura)

4. „Es war, als ob“/„Es war als, wenn“ (ohne „ihm“) plus Konjunktiv I/II bzw. Indikativ

(4a) Es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte, erhob, quer über das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geräusch niedersank. (Kleist, Bettelweib von Locarno)

(4b) Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. (Kleist, Erdbeben in Chili)

(4c) Es war, als wenn der Gesang der Sphären über *ihm* stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre)

Mich interessieren im Folgenden die Fälle, in denen das Dativobjekt „ihm“ (oder auch „ihr“) entweder explizit genannt wird (Fallgruppen 2 und 3) oder aber sinnvoll ergänzt werden kann, d.h. in denen es impliziert ist. Dazu gehört etwa der Beispielsatz aus Büchners Lenz: (1a) „Es war als ginge ihm was nach“. Zwar steht hier nicht: „Es war *ihm* als ginge ihm was nach“, dann hätte man auch zwei mal „ihm“, aber dennoch bezieht man das im Modus des konjunktivischen Vergleichs Erzählte auf das Erleben der Figur und nicht auf eine von der Aussageinstanz verbürgte objektive Realität in der Textwelt. Ähnlich verhält es sich in folgendem Satz aus Goethes Lehrjahren: (4c) „Es war, als wenn der Gesang der Sphären

über *ihm* stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen.¹²⁰ Auch hier heißt es zwar nicht „Es war *ihm*, als wenn der Gesang der Sphären über ihm still stünde“, dann hätte man auch hier wieder zweimal „ihm“, aber gleichwohl liest man es doch so, als ob dort „ihm“ stünde. Das erhärtet sich, wenn man den Kontext dazu nimmt:

Die Musik hörte auf, und es war ihm, als wär er aus dem Elemente gefallen, in dem seine Empfindungen bisher emporgetragen wurden. Seine Unruhe vermehrte sich, da seine Gefühle nicht mehr von den sanften Tönen genährt und gelindert wurden. Er setzte sich auf ihre Schwelle nieder und war schon mehr beruhigt. Er küßte den messingenen Ring, womit man an ihre Türe pochte, er küßte die Schwelle, über die ihre Füße aus- und eingingen, und erwärmte sie durch das Feuer seiner Brust. Dann saß er wieder eine Weile stille und dachte sie hinter ihren Vorhängen, im weißen Nachtkleide mit dem roten Band um den Kopf, in süßer Ruhe und dachte sich selbst so nahe zu ihr hin, daß ihm vorkam, sie müßte nun von ihm träumen. Seine Gedanken waren lieblich wie die Geister der Dämmerung; Ruhe und Verlangen wechselten in ihm; die Liebe lief mit schauernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele; es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen.¹²¹

Zunächst empfindet Wilhelm – Es war *ihm*, als wär – das Ende der Musik negativ als Steigerung seiner Liebes-Unruhe. Dann fängt er sich, indem er, mit Hilfe von Fetischen, eine Szene imaginiert, die dafür sorgt, dass es ihm ist, als müsste Mariane nun von ihm träumen – und so gelingt es ihm, am Ende des Absatzes, das Aufhören der Musik positiv umzudeuten, nämlich als Handlung der Himmelsphären, die nun schweigen, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen. Da im vorhergehenden Satz von seiner Seele die Rede ist und die Sphären des Himmels über *ihm* stillstehen, ist deutlich, dass das „ihm“ im Satz „es war, als wenn der Gesang...“ impliziert ist.

Und nur durch diesen expliziten oder impliziten Bezug des Verbs „sein“ auf das Dativobjekt „ihm“ bzw. „ihr“ gewinnt das Verb „sein“ seine psychische Qualität. Denn das Verb „sein“ ist nicht notwendigerweise ein psychisches Verb, so wie fürchten, misstrauen, staunen etc. Diese Qualität gewinnt es erst dann, wenn es mit einem Dativobjekt, eben „ihr“ oder „ihm“, verknüpft wird. Dieses „ihm“ oder „ihr“ fungiert dann als sogenannter „Experienter“ des Verbs.¹²² Der Experienter, das kann man bei den Linguisten lernen, bezeichnet den Erlebenden eines Verbs. Der Begriff Experienter markiert zwischen Aktivität und Passivität einer Handlung eine Mittelstellung, denn der Experienter ist weder ein Agens (von

¹²⁰ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, hg. von Ehrhard Bahr, Stuttgart 2000, I. Buch, 17. Kapitel, S. 73.

¹²¹ Ebd.

¹²² Norbert Fries: Die Kodierung von Emotionen in Texten Teil 1: Grundlagen, in: Journal of Literary Theory 1,2 (2007), S. 293-337. Vgl. auch: Beatrice Primus: Protorollen und Verbtyp: Kasusvariation bei psychischen Verben, in: Semantische Rollen, hg. von Rolf Kailuweit, Tübingen 2004, S. 377-401.

dem eine Handlung ausgeht) noch ein Patiens (der eine Handlung erleidet), sondern der *Erlebende* eines Zustande bzw. eines Gefühls.¹²³

In der Formel „Es war ihm, als ob“¹²⁴ erscheint das Subjekt des Erlebens, der Experiencer, in der grammatischen Position des Objekts. Allerdings nicht als Objekt einer Handlung (als Patiens), sondern eben als „Objekt“ des eigenen Seins, besser: als Objekt des eigenen Erlebens, der eigenen Erfahrung. Und dieses Erleben ist zentraler Gegenstand im Als ob-Vergleichssatz. Es wird hier nicht der Stimulus entfaltet, der dem spezifischen Erleben kausal zugrunde liegt¹²⁵, sondern dieses Erleben selbst. Der Vergleichssatz formuliert die Wirkung bzw. das Ergebnis des Stimulus im Erleben. Daher haben die „Es war ihm, als ob“-Sätze, wie oben bei Goethe, oft auch resümierenden Charakter, die am Ende eines Abschnittes das Resultat von Ereignissen oder Handlungen im Gefühl des Erlebenden zusammenfassen.

Dabei zielt das Verb „sein“ auf ein die einzelnen Sinne überschreitendes integrales Erleben. Es geht also nicht nur darum, dass der Experiencer Objekt einer bestimmten sinnlichen Wahrnehmung ist, wie z.B. in der Alternativformulierung: „Es *schien* ihm, als ob er eine Stimme gehört habe“, oder „Es *kam ihm vor*, als habe er den Mann schon einmal gesehen.“¹²⁶ Hier geht es um die konkreten Sinneseindrücke von Hören und Sehen. Wenn es aber mit dem Verb „sein“ heißt: „Es *war* ihm, als ob“, so sorgt das Verb „sein“ für ein integrales, das *gesamte* Subjekt betreffende Objektsein.

Und um dieses potentiell *umfassende* Objektsein von allen möglichen Eindrücken geht es, wenn dann im Als ob-Vergleich eine Szene erzählt wird, deren ‚Objekt‘ der Erlebende ist.

¹²³ Die Möglichkeit, das Verb „sein“ mit Dativobjekt als psychisches Verb zu brauchen, ist eine Eigenheit der deutschen Sprache. Übersetzungen ins Englische, Französische und Spanische zeigen jeweils, wie das Verb „sein“ in der Formel „ihm war“ durch „he felt“, „it seemed“ oder „lui semblait“ ersetzt oder, wie im Spanischen, einfach weggelassen wird. Hier einige Beispiele: In Gotthelfs „Uli der Knecht“ heißt es: „Uli sah herum an allen Wänden, er konnte das rechte Wort nicht finden, *es war ihm, als ob* er einen Erdäpfelstock von einem ganzen Sack Erdäpfel im Halse hätte [...]“. In der engl. Übersetzung: “Uli looked around at the walls; he could not find the right word; *he felt as if* he had a whole bagful of mashed potatoes in his mouth.” (Jeremias Gotthelf: Uli, the Farmhand. Translation and Synopses by Bayard Quincy Morgan, in: The German Classics of The Nineteenth and Twentieth Centuries, Vol. VIII Masterpieces of German Literature Translated into English, In Twenty Volumes, ed. by Kuno Francke, BiblioBazaar 2006, S. 171-261; Goethes Satz „...*es war, als wenn* der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen“, heißt in der französischen Übersetzungen: “...*il lui semblait que* le chant des sphères se fût suspendu, pour écouter les timides mélodies de son cœur.” (Johann Wolfgang v. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, ins Frz. v. Théophile Gautier, Bd. 1. Paris 1868, S. 82). Und Der Satz aus Moritz “Anton Reiser”: „*Es war ihm, als ob* das Grab noch einmal hinter ihm seinen Schlund eröffnete“, heißt in der englischen Übersetzung: „*It seemed to him* as though the grave were once again opening ist abyss behind him.“ (Karl Philipp Moritz: Anton Reiser: A psychological Novel, translated by John R. Russel, Columbia 1996, S. 213). Und auf Spanisch: „*Era como si* la tumba abriese otra vez sus fauces a espaldas suyas.“ (Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Una novela psicologica. Traducción, Introducción y notas de Carmen Gauger, Madrid 1998, S. 375).

¹²⁴ Wenn im Folgenden von der Formel „Es war ihm, als ob“ die Rede ist, dann im Sinne eines Oberbegriffs, der die anderen oben genannten grammatischen Formen (mit „als wenn“, mit „als“ und ohne „ob“ oder „wenn“, mit bloß implizierten Dativobjekt) mit meint.

¹²⁵ Das psychische Verb hat zwei semantische Argumente, den Experiencer, dem das Erleben und den Stimulus, dem die Verursachung des Erlebens zugeschrieben wird.

¹²⁶ ‚Vorkommen‘ und ‚scheinen‘ zählen zu den sogenannten „Eindrucksverben“. Vgl. hierzu Frederike Eggs: Die Grammatik von als und wie, Tübingen 2006, S. 174, Anm. 155.

So etwa in dem bereits zitierten Satz aus dem „Anton Reiser“: „Es war ihm, als ob das Grab noch einmal hinter ihm seinen Schlund öffnete.“ Dabei wird der grammatische Objektstatus des Experiencers logisch wieder zurückgenommen. Denn als Objekt eines Erlebens, das im Als-ob-Vergleichssatz entfaltet wird, ist der Experiencer zugleich ja das *Subjekt* seines Erlebens, das erlebende Subjekt des Vergleichs.

Das aber ist gerade die zentrale Schwierigkeit: Ist nämlich in der Wendung „Es war ihm, als ob“ offenbar nicht der Sprecher selbst der Erlebende, sondern eine dritte Person (ihm oder ihr) und wird zugleich das Erleben dieser dritten Person im Vergleich des Als-ob-Satzes erzählt, fragt sich, wer eigentlich das Subjekt des sprachlichen Vergleichs ist? Wer macht den Vergleich?¹²⁷ Der Sprecher, der einer Figur im Modus des Als-ob ein Erleben zuspricht oder die Figur selbst, deren mitteilbares Erleben gerade im sprachlichen *Vollzug* dieses Vergleichs besteht? *Ist* das Erleben ein Vergleich? Das erlebende Subjekt ist ja, so wie es in der „Es war ihm, als ob“-Wendung erzählt wird, in jedem Wahrnehmungsakt Subjekt und zugleich Objekt seiner eigenen produktiven Einbildungskraft, seiner eigenen inneren Eindrücke, die es im Modus des reflektierenden Vergleichs *erlebt*.¹²⁸

Ähnlich wie im Fall der erlebten Rede handelt es sich offenbar um eine Interferenz von Erzähler- und Figurentext.¹²⁹ Einerseits ist der Satz „Es war ihm, als ob“ ein Satz einer Aussageinstanz über eine dritte Person, und zwar im Gestus des Wissens um diese dritte Person. Andererseits ist die Wendung des Als-ob eine sprachliche Geste, der zugleich ein Nicht-Wissen um die sprachliche Benennung zugrunde liegt und dieses Nicht-Wissen daher poetisch bewältigen will. Der daraus folgende Vergleich ist dann so sehr szenische und metaphorische Darstellung des Erlebens der Figur im und durch den Vergleich, dass er als Vergleich der Figur selbst erscheint. In Analogie zur ‚erlebten Rede‘ könnte man von ‚erlebtem Vergleich‘ sprechen.

¹²⁷ Ein ähnliches Problem liegt bei indirekter Rede vor. Siehe hierzu A. Schäfer: Weitersagen, in: www.poeticon.net/artikel/weitersagen.html: „Die indirekte Rede vermag Semantik und Referenz der Sprache einzutrüben und sogar in systematische Unbestimmtheit zu verstricken. Die grammatischen Regeln, wie eine direkte in die indirekte Rede zu transformieren sei, sind weniger wegen ihres normativen Gehalts fragwürdig, sondern weil sie über die grundlegende Dissymmetrie von direkter und indirekter Rede hinwegtäuschen. Jeder Hörer oder Leser muss den Schluss, wie von der indirekten auf die angeführte Rede zu schließen sei, für sich selbst vollziehen. Weil aber jeder Versuch einer Rekonstruktion der Rede, die der indirekten zugrunde liegt, die Umstände, in denen eine Äußerung ergangen ist, in Betracht ziehen, die Einstellung des Sprechers erschließen und die Kontexte berücksichtigen muss, eröffnet das Weitersagen ein Spiel mit der Differenz zwischen Erfahrung und Erwartung, Wissen und Nicht-Wissen, Gesagtem und Nichtgesagtem. Insofern ist das Weitersagen etwa für die Techniken des Fingierens und Dokumentierens, die sprachliche Konstitution von Subjektivität bzw. Figurengestaltung, für die Darstellung sozialer Beziehungen oder auch die performative Gestaltung von Texten von Interesse.“

¹²⁸ Kant zeigt in seiner „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, dass die produktive Einbildungskraft insbesondere immer dann stark arbeitet, wenn ein Sinn fehlt und das erlebende Subjekt diesen Ausfall durch einen anderen Sinn – durch Vergleiche gleichsam – kompensieren muss. Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, hg. und eingeleitet von Wolfgang Becker, mit einem Nachwort von Hans Ebeling, Stuttgart 1983, S. 94.

¹²⁹ Zur Interferenz bei der erlebten Rede vgl.: Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, 2. verbesserte Auflage, Berlin/New York 2008, S. 181-229.

Allerdings drückt sich das Erleben der Figur im erlebten Vergleich nicht in einer vom Erzähler nachgeahmten oder nachempfundenen Rede der Figur aus, sondern das emotionale Erleben erscheint reflexiv, im Versuch, es durch Vergleiche sprachlich zu bewältigen und durch Bilder mitteilbar zu machen. Damit steht im erlebten Vergleich das Verhältnis von Erleben und Sprache selbst auf dem Spiel. Denn das erzählte Gefühl *ist* ja das Als ob des Vergleichs – ohne den Vergleich kein erlebtes und kein mitteilbares Gefühl.

Darauf, dass sich das bewusste bzw. apperzeptive Erleben selbst immer im Modus des Vergleichs vollzieht, hat bereits Josef Vaihinger in seiner berühmten Philosophie des Als-ob hingewiesen. Die Seele, so Vaihinger, strebe immer danach, ihre Wahrnehmungen durch Vergleiche und Analogien zu begreifen. Sie erfasst ihre Außenwelt im Modus des Als ob, d.h. durch Fiktionen. „Schließlich, so Vaihinger, „kommen alle Fiktionen auf Vergleiche hinaus: die Vergleiche, d.h. Analogien rufen überhaupt erst den Eindruck, das Gefühl des Begreifens hervor.“¹³⁰

In diesem Sinne arbeitet die narrative Wendung „Es war ihm, als ob“ mit Fiktionen, insofern hier fiktive Bilder von Situation und Handlung gebraucht werden. Und zwar deshalb, weil letztlich das Gefühl kommuniziert wird, das entsteht, wenn man eine solche (fiktive) Situation bzw. Handlung erleben würde. In Eichendorffs *Die Dichter und ihre Gesellen* heißt es, wie oben bereits zum Teil zitiert: „Draußen schien ein großer Garten zu liegen, weit über den Garten her schlugen viele Uhren in der Ferne, es war ihm, als sei er schon gestorben und hörte die Totenglocke über sich.“¹³¹

Wenn man tot ist und die Totenglocke über sich hört, erlebt man paradoxerweise sein Totsein, und zwar als eine Art Lebendig-Begrabensein. Man kann nun gar nicht wissen und sagen, was für Gefühle damit verbunden sind, aber der Satz „Es war ihm, als ob“ appelliert doch daran zu *imaginieren*, wie es ist, wenn man schon gestorben ist und die Totenglocke über sich hört. Diese Als ob-Konstruktion setzt eine Wenn-dann-Struktur voraus: *Wenn* man gestorben ist und die Totenglocke über sich hört, *dann* ist es einem exakt so zumute, als ob man schon gestorben sei und die Totenglocke über sich höre. Der Satz kommuniziert über eine solche Tautologie das Gefühl als ein das Bewusstsein begleitendes Phänomen, das jener Szene korrespondiert, die hier evoziert wird. Und weil Gefühle bzw. Gefühlszustände immer nur raum-zeitlich konkret und nur handlungs- und situationsbegleitend auftreten, schlägt der Als ob-Satz eine imaginäre Bühne auf, die es ermöglicht, das Gefühl narrativ zu theatralisieren.

II. Rhetorik

Der fiktive Vergleich im Als ob-Satz kann, das macht sein eigentliches Potential aus, eine ganze Szene plus Handlung vor Augen stellen. Das Gefühl des Experiencers, das der eigent-

¹³⁰ Josef Vaihinger: Die Philosophie des Als ob, Berlin 1911, S. 157/158.

¹³¹ Joseph von Eichendorff: Dichter und ihre Gesellen, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1987, II. Buch, 15. Kapitel, S. 122.

liche Darstellungsgegenstand des konjunktivischen Vergleichssatzes ist, wird oder kann jedenfalls als Bild und Szene inszeniert werden. Auch der Satz aus Musils *Törleß* – (2a) „es war ihm, als drehe eine alte, knöchernde Hand ihm das Gehirn in Schraubenwindungen aus dem Kopfe“ – entfaltet ein Bild und eine Handlung, bzw. eine ins Bild gesetzte Handlung. Rhetorisch handelt es sich um eine Form der *enargeia*, der lebendigen Vergegenwärtigung, in den Worten Quintilians, darum, eine Sache so „darzustellen, dass es ist, als sähe man sie deutlich vor sich.“¹³² Die *enargeia* bespricht Quintilian schon in der Passage über die *narratio* als das Prinzip des anschaulichen Erzählens, stellt sie aber auch als Figur des Vor-Augen-Stellens zum Wortschmuck (*Ornatus*). Hier bespricht Quintilian auch den Vergleich als ein besonders effektives Mittel des Vor-Augen-Stellens. Quintilian beschränkt den Redner – im Gegensatz zum Dichter – allerdings auf gerade solche Vergleiche, in denen das Vergleichende und das Vergleichene einander so entsprechen, dass Bekanntes mit Bekanntem verglichen wird.¹³³ Vergleiche, die vor Augen stellen, haben demnach eine erklärende So-wie-Struktur. Damit sind nun die Als-ob-Vergleiche, die hier interessieren, noch nicht erfasst: Denn in ihnen geht es ja gerade darum, dass das Vergleichene selbst unbekannt ist, nämlich das Gefühl, und dass deshalb als Vergleichsgröße eine Szene erfunden wird, die entweder möglich bzw. bekannt ist oder aber, und erst dann wird das Potential der Wendung voll ausgeschöpft, die selbst unbekannt oder unmöglich ist, wie der auf Rossen jagende Wahnsinn.

Das Vor-Augen-Stellen dieser Vergleiche folgt dabei – rhetorisch gesehen – zugleich der *enargeia*. Gerade die *enargeia*, so Aristoteles, sei ein besonderes Merkmal des Vor-Augen-Stellens: „Ich verstehe unter Vor-Augen-Führen das, was Wirksamkeit zum Ausdruck bringt.“¹³⁴ Es sind die Begriffe *enargeia* und *actualitas*, die hier mit Wirksamkeit übersetzt werden. Aristoteles bezieht sich damit auf die gleichsam szenische Gegenwärtigkeit von *Bewegung und Handlung* sowie auf die Verlebendigung von Unbelebtem. Und gerade dieses Moment der Energie, der Handlung und Wirksamkeit kennzeichnet viele der Vergleichsszenen, die die Als-ob Sätze evozieren: Wenn der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm jagt, dann ist das nicht nur eine Metapher, sondern zugleich die energetische Szene einer Handlung.¹³⁵

Am Ende des 18. Jahrhunderts, so die These von Rüdiger Campe, löst sich die Rhetorik in der Evidenz ihrer eigenen Konzepte (und hier meint Campe gerade die Figuren des Vor-Augen-Stellens: *evidentia*, *hypotypose*, *enargeia*, *enargeia*) auf. Erzählen, vor allem im Ro-

¹³² Quintilian: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Zweiter Teil, Buch VII-XII, Darmstadt 1988, S. 177 (VIII 3, 62).

¹³³ Ebd., S. 181 (VIII 3, 73-74). Man muss, so Quintilian, darauf achten, dass „das, was wir um der Ähnlichkeit herangezogen haben, nicht unklar sei oder unbekannt; denn es muß , was zur Erklärung einer anderen Erscheinung dienen soll, selbst klarer sein als das, was es erhellt.“ Hier liegt für Quintilian auch die Grenze zwischen Redner und Dichter.

¹³⁴ Aristoteles: Rhetorik, übersetzt von Franz Sieveke, 5. Auflage, München 1995, S. 193.

¹³⁵ Rüdiger Campe hat gezeigt, dass Aristoteles das Vor-Augen-Stellen hier ganz seiner Theorie der Analogmetapher eingliedert und damit das Überlesen des Vor-Augen-Stellens und die ästhetische Karriere der Metapher begonnen habe. Rüdiger Campe: Vor-Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208-225, hier S. 214. Vgl. hierzu auch Heinrich F. Plett: Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance, Tübingen 1975, S. 189.

man, wird zum generalisierten, d.h. von der rhetorischen Figur abgelösten, Vor-Augen-Stellen. Der Wechsel vom Sprachlichen zum Optischen im Erzählen betrifft im Roman nicht eine Ähnlichkeit an einer bestimmten Stelle (als Grundlage für ein Gleichnis), sondern prägt als Medientransposition das Erzählen überhaupt, d.h. den ganzen Text. Die psychischen Zustände, die mit der Wendung „es war ihm, als ob“ erzählt werden, potenzieren also das Erzählverfahren selbst, das im Roman Szene und Handlung evoziert. Das erzählende Vor-Augen-Führen (für das der Redner oder Dichter eine spezifische Einbildungskraft braucht), wird in einem *re-entry* nun auf die Einbildungskraft der erzählten Figuren übertragen.

Der Satz in Büchners Lenz: (1a) „Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ – ist rhetorisch ein Gleichnis bzw. ein Vergleich, aber zugleich mehr als ein Vergleich; er enthält rhetorisch eine Metapher (den auf Rossen jagenden Wahnsinn), aber es ist zugleich mehr als eine Metapher, nämlich eine ganze Mini-Erzählung, die zugleich Anschaulichkeit (*enargeia*) wie Wirksamkeit bzw. Handlung/ Bewegung (*energeia*) als Mittel des Vor-Augens-Stellens von etwas zum Einsatz bringt, das es ohne und außerhalb der Mini-Vergleichs-Erzählung gar nicht gibt: das subjektive Erleben der Figur als das Subjekt/Objekt der eigenen produktiven Einbildungskraft.

Die Rhetorik selbst, auch noch ihre spätesten Vertreter Ende des 18. Jahrhunderts, fixiert dagegen den Gebrauch des Vergleichs als ein Mittel der Veranschaulichung auf *Sachaussagen in der Welt* und beschränkt die Anschaulichkeit zugleich durch die Kriterien von Ähnlichkeit, Bekanntheit, Würde und Angemessenheit.¹³⁶ Fiktive szenisch-dynamische Als ob-Vergleiche, die mittels Fiktion zur Darstellung der psychischen Innenwahrnehmung gebraucht werden, rücken hier nicht einmal in Reichweite oder werden sogar abgewehrt. Vor diesem Hintergrund möchte ich nun abschließend fragen, wann und warum die Wendung „Es war ihm, als ob“ literaturgeschichtlich Konjunktur hat.¹³⁷

III. Anfang...

Eine erste starke Hochkonjunktur der Wendung ist verbunden mit dem psychologischen Roman *Anton Reiser* von Moritz und den Bildungsromanen von Goethe und Tieck seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts. Eine zweite Hochkonjunktur lässt sich um 1900 ausmachen, wiederum bei Autoren, die der Psychologie nahe stehen, namentlich in der frühen Prosa Musils, hier finden sich oft drei vier Belegstellen auf einer einzigen Seite, und hier dann

¹³⁶ Vgl. hierzu Adelung: Über den deutschen Stil, Bd. 1, 1787, S. 353-380.

¹³⁷ Eine ähnliche Frage hat bisher m.W. einzig Hans-Henrik Krummacker gestellt in seiner Dissertation: Das als ob in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke, Köln 1965. Krummackers Thema überschneidet sich dennoch nur in Teilen mit der hier gestellten Frage, da er die Wendung „Es war ihm, als ob“ nicht eigens thematisiert, sondern alle als ob-Formeln untersucht. Zugleich beschränkt er seine Untersuchung – mit Ausnahme eines Exkurses zu Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“ – auf die Lyrik. Er verzichtet außerdem sowohl auf eine grammatisch-linguistische wie eine rhetorische Analyse, so dass seine Aussagen sich häufig darauf beschränken, die als ob-Sätze in ihrer Stimmungsqualität zu charakterisieren.

auch in der Formel „Es war *ihr*, als ob“ oder sogar im Plural „Es war ihnen, als ob“ (vor allem in der *Vollendung der Liebe*). Aber im Grunde ist die Wendung eine des „langen 19. Jahrhunderts“, sie erscheint, wenn auch weniger hochfrequent als um 1800 und um 1900, bei von Arnim, Kleist, Büchner, Eichendorff, Keller, Gotthelf, Raabe, Storm, Hauptmann, Schnitzler, Thomas Mann, Eduard von Keyserling etc. bis hinein ins frühe 20. Jahrhundert – wo sie dann aber irgendwann gemeinsam mit dem auktorialen bzw. dem heteroextradiegetischen und nullfokalisierten Erzähler überhaupt aus der Mode kommt. In Döblins „Berlin Alexanderplatz“ zum Beispiel findet sich keine einzige Belegstelle. Ich konzentriere mich im Folgenden zunächst auf Überlegungen zum Einsatz der Wendung um 1800.

Zu fragen ist, wie und wodurch der Erzählgegenstand des psychischen Erlebens des Menschen als ein produktiver Raum szenischer und phantastischer Fiktionen eröffnet wurde. Zu fragen ist, wodurch im Hinblick auf die Darstellung des subjektiven Erlebens der von einer Erzählinstanz verantwortete, aber der Figur untergeschobene Vergleich von Unbekanntem (dem Erleben) mit selbst Unbekanntem bzw. Fiktivem plausibel wurde.

Plausibilität für die Wendung „Es war ihm, als ob“ und die Ausnutzung ihrer szenisch-fiktiven Möglichkeiten stiften all jene im weitesten Sinne anthropologischen Diskurse, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Vermögen des Menschen gegenüber der traditionellen Wolffschen Psychologie neu kategorisieren und beschreiben. Denken und Fühlen geraten in ein neues, nämlich konstitutives Wechselverhältnis. Sei es, dass Herder von der Gleichursprünglichkeit des Erkennens und Empfindens spricht¹³⁸, oder dass – fast zeitgleich – der Philosoph und Begründer der empirischen Psychologie Johann Nikolaus Tetens darauf hinweist, dass „das Princip des Fühlens [...] mit dem Princip des Denkens an einer Seite zusammen“¹³⁹ falle. Das Gefühl, das im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts neben Vorstellung und Wille als dritte Größe in den Diskurs über den Menschen eingeführt wird, meldet, so Tetens, „die Beziehungen der gefühlten Objekte auf die gegenwärtige Beschaffenheit der Seele, und ihrer Vermögen und Kräfte.“¹⁴⁰ Und: „Nur jetzige Veränderungen, gegenwärtige Zustände von uns, können Objekte des Gefühls seyn.“¹⁴¹ „Demnach“, so formuliert Abicht, „sind alle unsere Gefühle Selbstgefühle.“¹⁴²

Der Begriff des Selbstgefühls selbst stellt bereits eine merkwürdige Mischung zwischen Aktivität und Passivität dar, die dann auch den Kern der entsprechenden Ausführungen Tetens' über das Gefühl darstellt. Einerseits ist das Gefühl eine passive Modifikation der

¹³⁸ Johann Gottfried Herder: Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. 1774. 1775. 1778, in: ders.: Werke, hg. von Wolfgang Pross, Band II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, Darmstadt 1987, S. 543-723.

¹³⁹ Nicolaus Tetens: Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, Erster Band, Hildesheim und New York 1979 (=Reprint der Ausgabe Leipzig 1777), Bd. 1, S. 592ff.

¹⁴⁰ Ebd., S. 184. Vgl. hierzu auch Johannes F. Lehmann: Emotion und Wirklichkeit. Zum Realismus seit 1770, in: ZfdPh 127 (4/2008), S. 481-498.

¹⁴¹ Tetens, Philosophische Versuche, Bd. 1 (wie Anm. 23), S. 170.

¹⁴² Johann Heinrich Abicht: Psychologische Anthropologie. Erste Abteilung. Aetiologie der Seelenzustände, Erlangen 1801, S. 68.

Seele. Andererseits ist aber das, was passiv gefühlt wird, selbst das Produkt einer Aktivität der Seele in der Reaktion auf die Außenwelt. „Passive Veränderungen sind mit den Selbstthätigkeiten, Thun ist mit Leiden so innig verbunden, so genau vermischt, und so dichte an einander und durch einander durchflochten, dass er in unzählich vielen Fällen schwer wird, zu bemerken, ob es dieß oder jenes sey...“¹⁴³ Das heißt, auch die passiven Modifikationen sind begleitet von einer Aktivität der Seele, einem Selbstgefühl, das analog der produktiven Einbildungskraft, dauerhaft mitläuft. Noch einmal Tetens: „Begleitet nicht ein gewisses dunkles Selbstgefühl alle unsere Zustände, Beschaffenheiten und Veränderungen von der leidenden Gattung?“¹⁴⁴ Es ist auffallend, wie viele Komposita mit Selbst Tetens in seinen „Philosophischen Versuchen“ bildet: Selbstgefühl, „Selbstmacht der Seele“¹⁴⁵, „perfektible Selbstthätigkeit“¹⁴⁶, „selbstbildende Dichtkraft“¹⁴⁷. Besonders interessant in unserem Zusammenhang ist nun der Konnex zwischen ‚Selbstgefühl‘ und der ‚selbstbildenden Dichtkraft‘. So wie das Selbstgefühl immer gegenwärtig ist, als Aktivität im passiven Modifiziertsein, so gibt es die selbsttätige Phantasie, das Dichtungsvermögen, das Tetens als eine Art produktive Einbildungskraft beschreibt, welche Fiktionen selbsttätig hervorbringt. Das Gefühl repräsentiert nicht den Gegenstand, sondern die eigene Beziehung zum Gegenstand und in ihr die eigenen Kräfte der Seele.

Exakt diese für das Gefühl formulierte Selbstreferenz im Begriff des ‚Selbstgefühls‘ liefert eine erste Plausibilität für die Erzählwendung des Als ob. Denn in ihr wird ja gerade die gefühlte Beziehung zu einem Objekt bzw. zur Außenwelt als Innenweltzustand thematisiert, unabhängig von ihrem Realitätsgehalt bzw. in einer Art von Übergängigkeit von Außen und Innen. In dem Satz bei Eichendorff: „Draußen schien ein großer Garten zu liegen, weit über den Garten her schlugen viele Uhren in der Ferne, es war ihm, als sei er schon gestorben und hörte die Totenglocke über sich“, wird ja das Reale der Uhren in der Ferne in das Irreale bzw. besser: in das Fiktionale der Totenglocken im Vergleich der Einbildungskraft überführt.

Dass die Selbstreferenz im Gefühl im Verbund mit der Einbildungskraft Fiktionen liefert, sagt Tetens dann an anderer Stelle explizit. Die Seele verfüge über eine „selbstbildende Dichtkraft“, die nicht nur gegebene Bilder kombinieren, sondern selbsttätig neue Bilder hervorbringen könne. Tetens argumentiert hierbei in Analogie zur Wahrnehmungspsychologie. Sieht man lange eine rote Fläche auf weißem Grund an und wendet dann die Aufmerksamkeit auf den weißen Rand, sieht man etwas Grünes. Hier produziert tatsächlich das Auge selbst einen Eindruck, der nicht von außen kommt, sondern von innen. So produziert auch die Seele einen „Schein [...], der so wie er alsdann vorhanden ist, weder aus der Empfindung des Ganzen, noch aus den abgesonderten Empfindungen einzelner Theile desselben entsteht

¹⁴³ Tetens, Bd. 1 (wie Anm. 23), S. 176.

¹⁴⁴ Ebd., Bd. 1, S. 261.

¹⁴⁵ Ebd., Bd. 2, S. 24.

¹⁴⁶ Ebd., Bd. 2, S. 374.

¹⁴⁷ Ebd., S. 269.

und entstanden ist.“¹⁴⁸ Es ist exakt dieser in der Seele selbst produzierte *Schein*, der in der Wendung des Als ob erzählt wird.

Damit verlegt Tetens zugleich die Denkoperation des Vergleichens in das passiv-aktive Vermögen des Gefühls und in das Dichtungsvermögen der produktiven Einbildungskraft. War ehemals der Vergleich allein Sache des Erkenntnisvermögens und hatte hier die Aufgabe, Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten festzustellen, um klare und deutliche Vorstellungen als verlässliche Repräsentationen der Welt zu generieren, so ist das Vergleichen nun selbst Teil des subjektiv-emotionalen Erlebens und dessen subjektiv-sprachlicher Bewältigung. Das Urteil im Vergleich ist nun nicht mehr Sache des aktiven Verstandes, sondern emotionales Geschehen, das sich *in uns* vollzieht. So jedenfalls deutet Karl Philipp Moritz in einem seiner vielen Aufsätze zum Problemkomplex der „Sprache in psychologischer Rücksicht“ den Unterschied der Wendungen „ich denke“ und „es dünkt mich“. Wobei er gerade auf den Austausch der grammatischen Position des Subjekts achtet. Moritz schreibt:

Es dünkt mich „bezeichnet eine dunkle Erinnerung, oder ein dunkles unwillkürliches Urtheil, dessen wir uns selber noch nicht recht bewußt sind, indem wir z.B. sagen, mich dünkt, Sie haben recht, oder mich dünkt, ich habe Sie irgendwo gesehen. Wir fällen hier nicht eigentlich ein Urtheil, sondern es ist beinahe, als ob es sich selber fällte, und wir uns leidend dabei verhielten.“¹⁴⁹

Die Wendung „Es dünkt mich“ ist nicht gleichbedeutend mit der Wendung „Es war ihm, als ob“, aber es besteht im Hinblick auf das Unpersönliche, ausgedrückt durch das „Es“ und das Subjekt in der Position des „Dativobjekts“, zumindest eine Nachbarschaft. Und auch hier gilt: Das Urteil in der Wendung „Es dünkt mich“ wird nicht von uns gefällt, sondern es fällt sich gleichsam selbst: „Wenn ich sage, ich denke, so ist es, als ob mein Gedanke von mir selber oder von meiner Willenskraft bestimmt wird, sage ich aber, mich dünkt, so ist es, als ob ich von meinen Gedanken bestimmt werde.“¹⁵⁰ Auch hier ist das Urteilen nun ein emotionales Geschehen, das die übliche Dichotomie von Aktivität und Passivität transzendiert: „Dünken ist etwas, das sich uns selber und aus dem vorhergehenden Zustand unsrer Seele entwickelt.“¹⁵¹

Um dieses Sich-selbst-Fällen des Urteils zum Ausdruck zu bringen, steht aber nur das übliche Urteilstellen des Verstandes als Vergleichsfolie bereit, so dass Moritz hier in der Theoriesprache selbst zum Als ob greifen muss, um die semantische Leistung der unpersönlichen Wendung „es dünkt mich“ zu beschreiben. Denn das „Es“ bei unpersönlichen Zeitwörtern, die Moritz in diesem Aufsatz behandelt, bringt gerade das zum Ausdruck, so Moritz, „was

¹⁴⁸ Tetens, Bd. 1 (wie Anm. 23), S. 122.

¹⁴⁹ Karl Philipp Moritz: *Gnothi sautón* oder Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte, Bd. 1, Berlin 1783, S. 106.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

außer der Sphäre der Begriffe unserer Sprache liegt, und wofür die Sprache keinen Namen hat.“¹⁵²

Die unhintergehbare Arbeit von Gefühl und produktiver Einbildungskraft und ihrer Urteile, das, was sich in uns vollzieht, als wäre es ein Urteil, lässt sich als Vergleich, im Sinne eines Als ob, dann doch versprachlichen. Den Schein des Als ob im Erleben in der narrativen Wendung „Es war ihm, als ob“ zu erzählen, ist nun nicht nur plausibel, sondern zentral, wenn man, wie etwa Blanckenburg in seiner Theorie des Romans fordert und wie es die Bildungsromane dann tun, die innere Geschichte des Menschen erzählen möchte.

IV. ... und Ende

Will man vor diesem Hintergrund schließlich die Frage klären, warum die Wendung im 20. Jahrhundert aus der Mode kommt, böte sich zunächst an, in Analogie zur Erklärung der ersten Hochkonjunktur um 1800, nach diskursiven (oder medientechnischen) Verschiebungen zu fahnden, die die Formel unplausibel oder etwa unmöglich machen. Davon kann aber, soweit ich sehe, keine Rede sein. Im Gegenteil. Gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vor dem Hintergrund einer intensiven und innovativen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Menschen in Phänomenologie und Gestaltpsychologie, in experimenteller und physikalischer Psychologie sowie angesichts von neuen Medien wie dem Phonographen und dem Kinematographen hat die Wendung zunächst eine zweite Hochkonjunktur. Dass sie dann wenig später, in den großen Romanen von Musil, Kafka oder Döblin nicht oder kaum mehr begegnet, liegt ganz offenbar nicht daran, dass sie nun plötzlich unplausibel wäre.

Dazu möchte ich abschließend einen Gedanken an Hand eines Autors entwickeln, bei dem die hochfrequente Nutzung und das Aus-der-Mode-kommen zusammenfällt. Ich spreche von Robert Musil, der die Wendung „Es war ihm, als ob“ sowohl in seinem Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ (erschienen 1906) als auch in seinen beiden Erzählungen, die unter dem gemeinsamen Titel „Vereinigungen“ 1911 erschienen, regelrecht ausbeutet, sie hingegen im „Der Mann ohne Eigenschaften“ (erschienen 1930/1932) so gut wie gar nicht mehr verwendet. Rüdiger Campe hat in einem grundlegenden Aufsatz über die Institution des Romans darauf aufmerksam gemacht, dass in Musils Roman „Törleß“ der Versuch, mit allen sprachlichen Mitteln in das Bewusstsein und das Gefühlserleben von Figuren einzudringen, auch das Thema der Handlung ist.¹⁵³ In der entscheidenden Szene, auf dem Höhepunkt der Handlung um den von Törleß' Kameraden erpressten und sexuell gedemütigten Basini, ist Törleß mit diesem in der als Ort der Folter dienenden roten Kammer allein. Anstatt ihn seinerseits körperlich bzw. sexuell zu quälen, stellt er mit ihm ein inquisitorisches Verhör an, in dem er wissen will, was in Basini vorgeht, wenn dieser gedemütigt wird.

¹⁵² Ebd., S. 105.

¹⁵³ Rüdiger Campe: Das Bild und die Folter. Robert Musils Törleß und die Form des Romans, in: Weiterlesen: Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller, hg. von Ulrike Bergermann und Elisabeth Strowick, Bielefeld 2007, S. 121-147.

Basini weinte. „Du quälst mich ...“

„Ja, ich quäle dich. Aber nicht darum ist es mir; ich will nur eines wissen: Wenn ich all das wie Messer in dich hineinstoße, was ist in dir? Was vollzieht sich in dir? Zerspringt etwas in dir? Sag! Jäh wie ein Glas, das plötzlich in tausend Splitter geht, bevor sich noch ein Sprung gezeigt hat? Das Bild, das du dir von dir gemacht hast, verlöscht es nicht mit einem Hauche; springt nicht ein anderes an seine Stelle, wie die Bilder der Zauberalaternen aus dem Dunkel springen? Verstehst du mich denn gar nicht? Näher erklären kann ich's dir nicht; du mußt mir selbst sagen...!“¹⁵⁴

Törleß, so scheint es, will von Basini ein „Mir ist, als ob“ hören, irgendeine Schilderung einer inneren Übergängigkeit oder einer sich der Benennbarkeit entziehenden seelischen Grenzerfahrung, für die Törleß Basini den Vergleich mit zerspringendem Glas sogar gleich selbst anbietet.¹⁵⁵ Während der literarische Text mit seinen vielen „Es war (ihm), als ob“-Sätzen pausenlos das innere Erleben von Törleß durch Vergleiche zur Sprache bringt, hat Törleß als in der Verhörsituation der Textwelt Handelnder dabei weniger Glück. Er bekommt aus Basini keine innere Vergleichspoesie heraus. Aus dieser inquisitorischen Szene des Verhörs im Törleß-Roman als einer Stelle, die das Erzählverfahren des Textes selbst reflektiert¹⁵⁶, hat Rüdiger Campe unter Rückgriff auf Michael Niehaus' Studie über das Verhör¹⁵⁷ die weitreichende These abgeleitet, dass hier – bei Musil – die Gewalt bzw. die Folter freigelegt wird, die der Institution des Romans „als der Grundform von Literatur seit dem 18. Jahrhundert“¹⁵⁸ selbst eignet. Es sei der Roman, und vor allem der Bildungsroman, der sich von Beginn an auf das Modell des Verhörs seiner Figuren kapriziere. Blanckenburg in seinem „Versuch über den Roman“ (1774) spricht tatsächlich explizit davon, den Romandichter um „ein dergleichen Zeugenverhör zu bitten“¹⁵⁹, um über Motive und das innere Leben der Figur etwas zu erfahren. „Das Verhör“, so Campe, „ist demnach das Emblem des Entwicklungs- und Bildungsromans wie es die Folter im Institutionenroman ist“¹⁶⁰, ja, darüber hinaus spricht Campe generalisierend vom „Verhör als Tiefenstruktur der Rede im Roman.“¹⁶¹

Sicher ist richtig, dass Musil in Törleß das inquisitorische Verhör als ein sozusagen gewalttätiges Modell des Erzählens betrieben und reflektiert hat. Und die vielen „Es war ihm,

¹⁵⁴ Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, in: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden, hg. von Adolf Frisé, Bd. 6: Prosa und Stücke, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 7-140, hier S. 104.

¹⁵⁵ Im Text „Die Versuchung der stillen Veronika“ gibt es einen ähnlichen Dialog: „Aber sag mir doch, was in dir vor sich ging, sag mir, wie das ist, mit dieser lächelnden, süßen Angst...?! [...] Aber Johannes wußte es nicht zu sagen. [...] Es war ihm, als hörte er in einem Nebenzimmer sprechen und verstünde aus abgerissenen Stücken des Sinns, daß es von ihm war.“ Robert Musil: Die Versuchung der stillen Veronika, in: ders.: ebd., S. 194-223, hier S. 199.

¹⁵⁶ Campe [Anm. 35], S. 139: „Was sich zwischen Törleß und Basini abspielt, gibt in thematischer Rohheit das Modell für die narrative Verfassung des Romans.“

¹⁵⁷ Michael Niehaus: Das Verhör. Theorie, Geschichte, Fiktion, München 2004.

¹⁵⁸ Campe [Anm. 35], S. 131.

¹⁵⁹ Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman, Leipzig 1774, S. 264. Vgl. Campe [Anm. 35], S. 143.

¹⁶⁰ Campe [Anm.35], S. 142.

¹⁶¹ Ebd., S. 144.

als ob“-Sätze sind, so denke ich, ein stilistisch zentrales Element dieses Erzählverfahrens, in dem Bilder generiert werden, die weder der Figur noch dem Erzähler gehören bzw. beiden zugleich. Noch intensiver hat Musil diese Wendung in der Erzählung „Vollendung der Liebe“ aus den Vereinigungen genutzt, auch hier um das Bewusstsein und das Gefühlserleben einer Figur bei einem sexuellen Gebotsübertritt, beim Ehebruch zu verfolgen. Ohne Zahl sind hier die Als ob-Vergleiche und Metaphern, mit denen die Erzählinstanz immer wieder ansetzt, um die Übergänge im Inneren der Figur Claudine zu fassen. Will man an der These vom Verhör als Tiefenstruktur der Rede im Roman festhalten, muss man aber doch die Techniken des „Verhörs“ unterscheiden sowie zwischen erlebter Rede und erlebtem Vergleich.

In der Figur des Serienlustmörders Moosbrugger aus dem „Mann ohne Namen“ taucht die Frage nach einem Inneren, nach dem Erleben bzw. dem Zumutesein in der sexuellen Gebotsübertretung wieder auf, wie auch der Ehebruch, mit dem Ulrich die Taten Moosbruggers explizit vergleicht.¹⁶² Auch bleibt die Verhörfrage nach der Motivation und nach dem innersten Erleben, danach, was in Moosbrugger vorgeht, wenn er seine Lustmorde begeht, und was er empfindet, wenn er sein Messer in die Frauenleiber stößt, in Kraft, es fehlen aber hier die „Es war ihm, als ob Sätze“. Sie fehlen hier ebenso wie etwa in Döblins „Berlin Alexanderplatz“ Warum ist das so?

Sie fehlen hier, weil Musil die strukturell zweipolige Verhörkonstellation aus Erzählinstanz und Figur, wie sie den „Anton Reiser“ von Karl Philipp Moritz, die Novelle „Lenz“ von Büchner und auch „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ kennzeichnet, sprengt, bzw. sie in einer Vielzahl von Stimmen auflöst, auffächert. Der Roman verhält sich nicht mehr einer Figur, sondern er lässt Stimmen hören, er dreht sich nicht mehr mit konjunktivischen Vergleichen punktuell in die Tiefe des einen Figurenerlebens hinein, sondern er lässt diese Tiefe in der Oberfläche von Sprechen, Handeln und Dingen erscheinen. Man muss demnach das tendenzielle Verschwinden der Wendung wohl eher damit erklären, dass es neue bzw. effektivere Erzählweisen gibt. Dazu gehört dann auch die *erlebte Rede*, die letztlich das wesentlich flexiblere Erzählmittel ist – vor allem deshalb, weil in ihr gerade nicht die sprachliche Anstrengung und der Akt des Erzählens selbst – durch das etwas schwerfällige, erklärende „Es war ihm“ und durch das explizite „als ob“ des Vergleichs plus Konjunktiv – so stark im Vordergrund stehen. Durch das Reflektierende und Resümierende der Wendung „Es war ihm, als ob“ bekommt die Häufung ihres Gebrauchs, wie Musil sie in seiner Erzählung „Die Vollendung der Liebe“ (1911) betrieben hat, etwas ruckartiges, stakkatoartiges, weil jedes Als ob-Gefühlsbild wieder eine neue Bühne aufschlägt. An einer Stelle heißt es:

Ihr war, als lebte sie mit ihrem Mann in der Welt wie in einer schäumenden Kugel voll Perlen und Blasen und federleichter, rauschender Wölkchen. Sie schloß die Augen und gab

¹⁶² Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, in: ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden, hg. von Adolf Frisé, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 120.

sich dem hin. Aber nach einer Weile begann sie wieder zu denken. Das leichte gleichmäßige Schwanken des Zuges, das Aufgelockerte Tauende der Natur draußen, – *es war als hätte* sich ein Druck von Claudine gehoben, es fiel ihr plötzlich ein, dass sie allein war. Sie sah unwillkürlich auf; um ihre Sinne trieb es noch immer in leise rauschenden Wirbeln dahin; *es war, wie wenn* man eine Tür, deren man sich nie anders als geschlossen entsinnt, einmal offen findet. Vielleicht hatte sie den Wunsch danach schon lange empfunden [...], nun *war ihr plötzlich, als hätte* es heimlich etwas lange Geschlossenes in ihr zersprengt; es stiegen langsam wie aus einer kaum sichtbaren Wunde, in kleinen, unaufhörlichen Tropfen, daraus Gedanken und Gefühle empor und weiteten die Stelle.¹⁶³

Flexibler sind die erlebte Rede wie auch der Innere Monolog aber auch deshalb, weil hier nicht nur einzelne unbekannte Gefühle an einzelnen Stellen des Textes mit unbekanntem Szenen verglichen werden können, sondern weil die Fiktionalität des Als ob des inneren Erlebens auf ganze Passagen oder auch auf ganze Texte – man denke an Kafkas *Verwandlung* – ausgeweitet werden können, ohne dass die Fiktionalität durch das Als ob innertextuell immer wieder gerahmt und eingerahmt würde. In diesem Fall ist die Wendung „Es war ihm, als ob“ tatsächlich unplausibel und sogar unmöglich. Jedenfalls ist der Satz: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, war es ihm, als ob er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt fand“ ein für diesen Text unmöglicher Satz.

¹⁶³ Robert Musil: Die Vollendung der Liebe, in: ders. [Anm. 39], S. 156-194, hier S. 163.

5.3 Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Textstellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner Internetquellen, bedient habe.

Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht zu haben, und bestätige, dass die eingereichte schriftliche Fassung derjenigen auf dem Speichermedium entspricht.

24.07.2012
(Datum)

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized initials 'A.L.' followed by a long horizontal line extending to the right.

(Unterschrift Anna-Lisa Menck)