

„DIE LEIBLICHKEIT DES GESPRÄCHS“

ZUM ZUSAMMENHANG VON SINNLICHKEIT UND SPRACHKRISE

BEI ROBERT MUSIL

Die Jahrhundertwende weist zwei an sich genügsam bekannte Kennzeichen auf, die meines Wissens jedoch noch nicht in einen systematischen Zusammenhang gebracht worden sind: die Neubewertung von Sexualität¹ (als Markstein gilt hier die auf 1900 vorausdatierte *Traumdeutung*) und die Sprachkrise. Da der Zusammenhang von Sinnlichkeit und Sprache auch die mystische Erfahrung prägt, die ein weiteres auffälliges Merkmal der Literatur um die Jahrhundertwende darstellt², soll hier am Beispiel Musils ein Beitrag zur Klärung dieser Verhältnisse geliefert werden. Musil ist zwar kein typischer Autor der Jahrhundertwende, er hat aber als Jugendlicher in einem von diesen Themen beherrschten Klima entscheidende Einflüsse empfangen, die ihren Niederschlag zumindest in den bis 1911 entstandenen Werken finden, und zwar in dem Ringen um eine Sprache, die den Zusammenhang von Sinnlichkeit, Gefühl und Geistigkeit angemessen darzustellen vermag. Die Sexualität dient ihm dabei als bevorzugtes Exerzierfeld für Prosa, Essay und auch Gedichte (P 467f.)³, was von der Kritik jedoch nur am Rande wahrgenommen wurde. Dies mag damit zusammenhängen, daß auch heute noch der Befund von Gert Mattenklott gilt, daß die Darstellung von Sinnlichkeit in ihrer Geschichtlichkeit kaum theoretisch erfaßt ist. Auch er wählte den Roman *Törleß* als esoterisches Beispiel für „exoterische Probleme des Romans um 1900 – wie das einer das Werk organisierenden Wahrnehmungsform“⁴, und kommt zu dem Schluß, daß Törleß’ „sexuelle Begierde – Schicksal der verborgenen bürgerlichen Sinnlichkeit – mit dem Verdikt über sie zusammengeschlossen ist“, er demnach selbst bei seinem Ausbruchversuch die Haltung seiner Gesellschaft vertritt, „derzufolge diese Entfremdung metaphysisch oder ontologisch begründet wäre“. Diesem Befund hat „bei aller Zustimmung im Detail“ Hans Georg Pott die Frage entgegengehalten, „ob sexuelles Begehren [...] überhaupt als eine Bedingung menschlichen Glücks gesehen werden kann“⁵, weshalb er gegenüber dem Ansatz Mattenklotts, der die sexuelle Thematik als eher zufällig einstuft⁶, die Bedeutung der „>Entdeckung< der Sexualität um die Jahrhundertwende“⁷ für die zwiespältigen

Gefühle von Törleß betont. Die divergierenden Befunde resultieren zum Teil sicher aus den unterschiedlichen theoretischen Ansätzen (Marx und Benjamin einerseits, Adorno und Lacan andererseits); da es sich jedoch um die mit am aufschlußreichsten Untersuchungen zum Frühwerk Musils handelt, verdient der springende Punkt, die Bewertung der Sinnlichkeit, eine eingehendere Betrachtung. Je nach dem, ob man die sensitive oder sexuelle Komponente des Begriffs betont, scheint man zu sehr unterschiedlichen Resultaten zu kommen, da sich in demselben Maß alle Verbindungen zu den relationalen Begriffen Seele, Geist und Intellekt verschieben, Begriffe, um die Musils Denken zeit seines Lebens kreiste. Deshalb soll hier versucht werden, in der Entwicklung von diesem Denken selbst das Maß zu bestimmen, mit dem der Begriff Sinnlichkeit in Musils Werk ausgemessen werden kann, wobei die sprachlichen Formulierungen vom *Törleß* über die immer noch nicht genügend gewürdigten *Vereinigungen*⁸ bis zum *Mann ohne Eigenschaften* als das entscheidende Kriterium fungieren, in der Annahme, daß die der Sprachkrise der Jahrhundertwende zugrundeliegenden Bedeutungsverschiebungen ihren Niederschlag in Musils Sprachreflexion gefunden haben, wovon nicht zuletzt die Essays und Tagebücher beredtes Zeugnis ablegen.⁹

I

Das geheime Leben im *Törleß*, ausgedrückt durch das Maeterlinck-Motto, ist die sinnliche Erfahrung, die der Formulierung in abstrakter Sprache widersteht. Die Erfahrung der Unendlichkeit ist eng geknüpft an intensives sinnliches Erleben, weswegen ihm die Erläuterungen der ihn sinnlich abstoßenden Erscheinung des „in einem Konkubinat mit der Mathematik“ (P 76) lebenden Mathematiklehrers unbefriedigend sein müssen. Ihm geht es wie dem Lord Chandos, der von den Momenten der „sonderbaren Bezauberung“ „in vernünftigen Worten“¹⁰ nichts aussagen kann, und auch für Törleß gilt die Beschreibung der Erfahrung, „in einer Weise zu denken, die mir vollkommen töricht erscheint, im Augenblick, wo ich versuche, sie in Worten auszudrücken“ (Brief, 112). Lord Chandos sucht die „Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde“ (Brief, 113). Hierin hat man eine Überwindung der Sprachkrise bei Hofmannsthal gesehen, zu der es beim *Törleß* nicht komme.¹¹ Doch auch im *Törleß* wird die Sprachkrise der Romanfigur durch das Erzählen des Autors überwunden, das um

diese sprachliche Krise seiner Zeit kreist, während Hugo von Hofmannsthals *Brief* eine historische Haltung einnimmt.¹² Und selbst Törléß gelangt am Ende zum Ausdruck seiner verwirrenden Gefühle, wenn ihm vor der Kommission die Worte und Gleichnisse „in einem Augenblicke beinahe dichterischer Inspiration leicht und selbstverständlich über die Lippen“ (P 137) kommen. Törléß hat am Ende gelernt, das „zweite, geheime, unbeachtete Leben der Dinge“ als „ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist...“ (P 137), zu akzeptieren, und „diese Wortlosigkeit fühlte sich köstlich an, wie die Gewißheit des befruchteten Leibes, der das leise Ziehen der Zukunft schon in seinem Blute fühlt“ (P 140). Diese Zukunft sollten für Musil die fünf Jahre später entstandenen Erzählungen *Vereinigungen* werden. Dort hat die im *Törléß* aus der Sprachkrise erwachsene Sprachform einer sinnlichen, sich der diskursiven Rationalität entziehenden Schreibweise ihren Höhepunkt erreicht. Es gelingt ihm eine Diskursivierung des Begehrens, aber in einer anderen, der gesuchten Sprache.¹³ Denn auch dort geht es um die Dialektik von Verstrickung in Leidenschaft und befreiender Erkenntnis, von der der Erzähler schon im *Törléß* sagt, „[sie] vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreis des Gehirns, zur anderen Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt“ (P 137). Unklar bleibt ihm allerdings, in welcher Weise diese beiden Bereiche zusammenhängen: „Wenn sie ihn fragen würden: warum hast du Basini mißhandelt? – so könnte er ihnen doch nicht antworten: weil mich dabei ein Vorgang in meinem Gehirn interessierte, ein Etwas, von dem ich heute trotz allem noch wenig weiß und vor dem alles, was ich darüber denke, mir belanglos erscheint“ (P 132). Versuchen wir, den „kleinen Schritt, der ihn noch von dem Endpunkte des geistigen Prozesses trennte, den er durchzumachen hatte“, nachzuvollziehen, indem wir die weitere Entwicklung der im *Törléß* aufgezeigten Zusammenhänge betrachten.

Zur Zeit der äußerst intensiven Arbeit an den *Vereinigungen* entwarf Musil auch Essays zu Fragen der Moral (P 1304-1311), aus denen wohl der Essay *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* von 1911 hervorging. Dort versucht Musil, die Kunst vor moralischen Vorurteilen in Schutz zu nehmen, und er vertritt den Standpunkt, daß „der Künstler sich für einen individuellen Gefühlszusammenhang“ (P 981) interessiert, wobei die Elemente dieses Zusammenhangs unanständig oder krank sein können, „das Auffinden von Beziehungen ist es niemals“ (P 980). Denn das einzelne

Gefühlserlebnis ist für Musil „qualitätsarm“ (P 1316), erst durch den verflechtenden Eingriff des Verstands wird es zur Nuance, wie es im *Profil eines Programms* aus jener Zeit heißt.

Ein expliziter Zusammenhang der theoretischen Überlegungen aus der Zeit der Abfassung der *Vereinigungen* mit dem *Törleß* besteht dort, wo er darauf beharrt, daß ein Schriftsteller auch eine nackte Mutter als nackte Frau darzustellen hat und betont, daß sie „es für das Bewußtsein vielleicht gerade erst unter Umständen [wird], die dies am verwerflichsten erscheinen lassen“ (P 980). Außerdem findet sich ein ähnlicher Gedanke wie im *Törleß*, wo es heißt, „daß es keine seelischen Gifte schlechtweg gibt“ (P 981), und „daß es in jeder gesunden Seele Stellen gibt, die solchen in kranken gleichen“. In der reinigenden, entsinnlichenden Wirkung der analogisierenden Darstellung des Kranken und Gesunden sieht er „den Schlüssel zu der Kombinatorik, welche das Verständnis und die künstlerische Liebe auch des Unmoralischen und Perversen möglich macht“ (P 982). Schon hier ist Musil demnach bestrebt, „Material zu einer [...] neuen Moral“ (T 942) bereitzustellen, um „Beiträge zur geistigen Bewältigung der Zeit“ zu liefern.¹⁴ Dabei dient ihm Hesse als Kontrastfigur mit der verklemmten Moral seines „Kommissstils“ (P 1304), so „als ob man das Wort Geschlecht nicht aussprechen dürfte, dafür aber breit auf den Fußboden spucken“.

II

In die Mitte des Romans fällt die Szene, in der Törleß in einer Pause der Abenteuer im Internat auf einem Spaziergang „sich zum ersten Mal auf sich selbst konzentriert“ und „seine Gedanken eine unwiderrufliche Richtung“ nehmen (P 63). Er ahnt durch die Äußerungen Beinebergs, daß sein Interesse an Basini auch geistiger Natur ist, und daß trotz aller Vagheit von Beinebergs mystizistischen Reden, „diese Worte, nachdem sie sich ewig lange, wie ein Weg ohne Ende und Übersicht in tausend Windungen hingezogen hatten, plötzlich vor einem greifbaren Ziele“ standen. In diesem Zustand macht er die Erfahrung der Unendlichkeit und zugleich des Versagens der Sprache, deren Begriffe nicht das Schwindelerregende der Erfahrung von Unendlichkeit ausdrücken, denn „die Worte sagten nichts, oder vielmehr sie sagten etwas ganz anderes, als ob sie zwar von dem gleichen Gegenstande, aber von einer anderen, fremden, gleichgültigen Seite desselben redeten“ (P 64).

Genauso ergeht es Lord Chandos, „wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durch-

schauert [...], daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen" (Brief, 110). Aber auch ihm stehen nur die „gezähmten Begriffe" zur Verfügung, von denen es im *Törleß* heißt, „etwas über den Verstand Gehendes, Wildes, Vernichtendes schien durch die Arbeit irgendwelcher Erfinder hineingeschläfert worden zu sein und war nun plötzlich aufgewacht und wieder furchtbar geworden" (P 64). Ihm gelingt es genauso wenig wie Lord Chandos, „sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen" (Brief, 107); schwindelerregende Wirbel, „durch die hindurch man ins Leere kommt", sind sie diesem, als „etwas furchtbar Beunruhigendes" (P 64) empfindet sie jener. Lord Chandos vermag das „wundervolle Verhältnisspiel" der Wörter zwar zu schätzen, aber „das Tiefste, das Persönliche meines Denkens blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen", und ihn überkommt das „Gefühl furchtbarer Einsamkeit" (Brief, 108). Die gleiche Einsamkeit überkommt Törleß, wo er im Gespräch mit Beineberg in der Dämmerung des Tages etwas fühlt, „dieses plötzliche Schweigen, das wie eine Sprache ist, die wir nicht hören" (P 25). Er erlebt die Sprache, Dinge, Vorgänge und Menschen als etwas Doppelsinniges, das „an ein harmloses, erklärendes Wort gefesselt war und als etwas ganz Fremdes, das jeden Augenblick sich davon loszureißen drohte" (P 65).

Woher kommt dieses Gefühl bei Törleß? Er wird präsentiert als sensibler Heranwachsender, der die „hohe Anspannung, das Lauschen auf ein ernstes Geheimnis und die Verantwortung, mitten in noch unbeschriebene Beziehungen zu blicken", noch nicht ertragen kann, dessen Veranlagung sich allerdings „später als ein Talent des Staunens äußerte" (P 24), das ihn geradezu beherrschen sollte in der Form des Problems, daß die Dinge sich nie restlos in Worte und Gedanken auflösen ließen, sondern vor dem sprachlichen „Verlangen" (P 27) zurückwichen. Es heißt von Törleß auch, er habe eine „besondere Art der sinnlichen Veranlagung, welche verborgener, mächtiger und dunkler gefärbt war als die seiner Freunde" (P 19).

Auch für Chandos sind es intensive sinnliche Eindrücke, die die Sprachkrise auslösen, da sie ihm mit der Sprache inkommensurabel erscheinen. Von diesen wenigen „freudigen und belebenden" Augenblicken (Brief, 108) in seinem „geistlosen" Dasein, von denen er nicht weiß, „ob ich sie dem Geist oder dem Körper zurechnen soll" (Brief, 111), heißt es: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein

treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder über die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte" (Brief, 110). Für Törleß ist der Ursprung der Sprachkrise die Unvergleichlichkeit „zwischen Erleben und Erfassen" (P 65), aber auch er kennt das „tolle Wirbeln von Vorgängen [...], so als ob nur seine Seele sie sähe; so deutlich, daß er von ihrer Eindringlichkeit tausendfach durchbohrt wurde, aber, als ob sie an einer Schwelle Halt machten, die sie nicht überschreiten konnten, wichen sie zurück, sobald er nach Worten suchte, um ihrer Herr zu werden" (P 55). In ganz ähnlicher Weise schreibt Lord Chandos: „Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe ich Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fiebrisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens" (Brief, 112).

Die ganze Naturschilderung Hofmannsthals erinnert an den Brief vom 10. Mai in *Die Leiden des jungen Werther*, dessen Titel wiederum von *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* variiert wird. In besagtem Brief überkommt Werther beim Betrachten der kleinen Tierchen im Gras das Gefühl, daß „die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten"¹⁵, während Lord Chandos gar sagt, „in diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur [...] mir mehr, als die schönste, hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist" (Brief, 110). Werther wünscht sich, er könnte dieses Gefühl zu Papier bringen, „daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes", aber er kann in diesem Moment nicht zeichnen, „nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken". Bei Lord Chandos ist der im *Werther* offensichtliche erotische Aspekt der Sprache und damit der Sprachkrise angedeutet, wo er von seinen früheren Plänen sagt: „Ich entsinne mich dieses Planes. Es lag ihm ich weiß nicht welche sinnliche und geistige Lust zugrunde: Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon:

verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus in Zungen reden" (Brief, 104).

Bei Törleß tritt der Zustand der seelischen Schau dort ein, wo Beineberg ihm von den sexuellen Vorgängen auf dem Dachboden erzählt. Im Erwachen seiner eigenen Sinnlichkeit erwartet er „irgend etwas von fürchterlicher, tierischer Sinnlichkeit" (P 19), das etwas „ganz Stummes" wäre, und was die Wörter „wie in einer riesigen Vergrößerung" entstellen würden. Und als er von der Unfaßbarkeit des Unendlichen überwältigt wird, bleibt als Sprache des „lebendigen Schweigens" (P 67) nur die Deutlichkeit der Sinnesindrücke übrig, die Wahrnehmung der Schnecken und Würmer im Huflattich, das Schlagen des Herzens, ein Rieseln spricht von dem unheimlichen Leben in der Wand: „Und diese Geräusche waren das einzig Lebendige in einer zeitlosen schweigenden Welt..." (P 67).

Es ist also die Sinnlichkeit, die die Sprachkrise auslöst, indem sie sich der Diskursivierung entzieht, und auch für Lord Chandos war die unaussprechliche Erfahrung die des Körpers, der als Chiffre die Dinge aufschließt. Daß dabei nicht streng zwischen der perzeptorischen und der sexuellen Seite von Sinnlichkeit unterschieden werden kann, wird an der Tatsache deutlich, daß die Vermischung der Mutter von Törleß mit Božena in seiner Vorstellung mit dem Eindruck von Düften zusammenhängt. Auf dem Heimweg vom Bahnhof bemerkt er „unter einer ganz anderen, tierischen, drückenden Atmosphäre" in den Häusern des Dorfes „eine träge, schwere Luft, die Törleß begierig einatmete" (P 19), und die Sinnesaufreizung führt ihn schließlich zu Božena, wo seine Sinnlichkeit einen verwirrenden Zusammenhang zwischen ihr und seiner Mutter stiftet: „Törleß sättigte sich mit den Augen an Božena und konnte dabei seine Mutter nicht vergessen: durch ihn hindurch verkettete die beiden ein Zusammenhang" (P 35).

Von daher läßt sich auch der Schlußsatz entschlüsseln: „Und er prüfte den leise parfümierten Geruch, der aus der Taille seiner Mutter aufstieg" (P 140), heißt es am Ende, als sie an Boženas Haus vorüberfahren. In dem um 1908 verfaßten Text *P. A. und die Tänzerin* wird die erotische Bedeutung des Geruchs explizit, da der Anblick der Tänzerin zwar „Herzklopfen" (P 711f.) verursacht: „Am stärksten aber doch der Geruch, der Geruch."

Törleß hat am Ende gelernt, „zwischen Tag und Nacht zu unterscheiden", seine Sinnlichkeit, die seine Verwirrungen auslöste, zu beherrschen. Und doch war es gerade die Sinnlichkeit, die ihn die Erfahrung einer anderen Welt und die Entdeckung des Doppelwesens der Dinge machen ließ,

das nicht mit der normalen Sprache auszudrücken war, und so zu dem „Wachstum der Seele, des Geistes“ (P 112) beitrug. Die Sinnlichkeit verabreichte „jene kleine Menge Giftes, die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigte Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugschärfte, verstehende zu geben“ (P 113), und trug so zu Törleß' Entwicklung zu einer ästhetisch-intellektuellen Natur bei.¹⁶ Wie Basini, der meinte, daß „die Sinnlichkeit vielleicht das richtige Tor sein könnte“, um in das Innere zu gelangen, war Törleß auf seiner Jagd nach „außerordentlichen, verborgenen Entdeckungen [...] in die engen, winkligen Gemächer der Sinnlichkeit gelangt“ (P 114). „Nicht aus Perversität, sondern infolge einer augenblicklich ziellosen, geistigen Situation“ setzt Musil hinzu, um jeglichen Zweifel auszuräumen. Ganz ähnlich sollte es einige Jahre darauf der Figur Grauaug ergehen, der nach seinem Scheitern als geistiger Mensch „ganz seinen Trieben überlassen ist“ (P 733), die allerdings mangels Theorie nur eine „stumpfe, verlaufene Sinnlichkeit“ (P 737) erzeugen. Der Zusammenbruch des älteren Herrn angesichts der Gabe des sinnlichen Menschen Toronto, die Frauen „schon in der bloßen Möglichkeit für sich“ (P 737) zu nehmen, stellt im Vergleich zum *Törleß* eine Involution dar, was darauf hindeutet, daß das Verhältnis von Sinnlichkeit und Geistigkeit doch problematischer ist, als der Ausblick auf Törleß' weitere Entwicklung andeutet. Schauen wir nun, wie sich dieses Problem in den *Vereinigungen* präsentiert.

III

Die erste Erzählung *Das verzauberte Haus* entsteht nur zwei Jahre später für die von Franz Blei herausgegebene Zeitschrift *Hyperion*. Thema der Erzählung ist Viktorias im Verzicht sublimiertes Verlangen nach einem Mann, dessen angenommener Selbstmord ihr zunächst eine „geheimnisvolle geistige Vereinigung“ (P 151) mit ihm ermöglicht, die jäh auseinandergerissen wird, als sie erfährt, daß er sich doch nicht umgebracht hat, so daß sie sich der rohen Lust, verkörpert in Demeter, hingibt. Die dem Erzähler zufolge „eigenartige Schönheit Viktorias“ (P 142) wird von ihrem Geliebten als die einer „schlafenden Kranken“ (P 151) beschrieben, und Demeter sagt von ihr, „daß er etwas wie eine machtvolle, ungewöhnliche Sinnlichkeit gleich einer fremden Krankheit an sich vorbeistreifen fühlte“ (P 143), denn es „war eine eigentümliche, fast schamlos gleichgültige Sanftmut in ihrer Art zu gehen“ (P 143). Er empfindet etwas gespenstisch Unpersönliches in ihrer Person, das ihm Zurückhaltung aufzwingt und ihn sogar etwas einschüchtert.

Dagegen wird ihr Geliebter als eine Person, die alles besaß, beschrieben, deren gesunde, lebensfrohe Natur Viktoria in ihrer „Einöde“ als Negation ihrer selbst erleben muß, so daß sie nur in der Verweigerung, in der Negation dieser Negation einen Kontakt zu ihm herstellen kann: „Und sie sank langsam wieder in sich zurück und kauerte in ihrer Finsternis und starrte ihn an und empfand dieses sich in sich Verschließen fast wie eine sinnliche Berührung, der sie sich lüstern vor Bewußtsein hingab, es ganz nahe seinen Augen und doch ihm unerreichbar zu tun“ (P 145). Erst durch die Trennung und die Vorstellung des sich um ihretwillen getöteten Geliebten beginnt sie, sich selber wirklich zu werden, wobei diese Wirklichkeit eine „Traumhelligkeit“ ist, in der sie sich „fast nur mehr [als] eine Gestalt [fühlt], wie sie durch die Bilder der Schlafenden schreiten...“ (P 146). Sie „sah ganz deutlich etwas, das man gar nicht sehen kann, wie die Beziehung ihrer Seele zu dieser anderen Seele [...] plötzlich zu etwas Letztem, Unverrückbarem, Unabänderlichem wurde, das wie ein Aststumpf in die Ewigkeit ragte“ (P 146). In dem Moment, in dem sie sich seines Todes sicher ist, überkommt sie ein großes Gefühl von Glück und Liebe, das sie die „demütig wandernden Geräusche“ (P 148f.) im Haus wahrnehmen läßt: „Es redeten, hörbar in der Nacht, die unentwirrbar verwobenen Stimmen der Dinge: was war dies in ihr, das mit einer fern und unfaßbar dahingehenden leisen Melodie antwortete?“ An diese Frage schließt sich die angedeutete Masturbationsszene an, Musil nennt es im Tagebuch „Ichsinnlichkeit“ (T 254), und übrig bleibt eine „zitternde Sinnlichkeit, wenn ihr Körper hie und da heimlich an seine Hüllen stieß“. Dann überkommt sie eine Erinnerung an eine frühere Krankheit, während der sie einmal Engel im Zimmer gesehen hat, und es „war etwas von diesem Kranksein in der Sinnlichkeit mit der sie sich selbst empfand“ (P 149), nämlich als zugleich etwas und nichts, „wie unausgesprochene Worte manchmal in einem Schweigen“. Die Worte, die von der Straße heraufklingen, erscheinen ihr in diesem Zustand extremer Sensibilität wie Steine, denen sie in die Dämmerung hinein ausweichen muß.

Dieser Zustand feinsten sinnlicher Wahrnehmung steigert sich im Moment der „geheimnisvollen, geistigen Vereinigung“, in der sie „eine wollüstige Weichheit und ungeheures Nahesein“ (P 150) mehr noch der Seele als des Körpers empfindet, die ihr erlaubt sich selbst aus den Augen des Geliebten heraus zu betrachten. In diesem Zustand gesteigerter Sinnlichkeit wächst in ihr die Vorstellung, daß es eine andere Welt gibt, „wie vom Fieber bemalte Wände, zwischen denen die Worte der Gesunden nicht tönen

und sinnlos zu Boden fallen" (P 151), eine Welt aus Klang und Stille, in der ihre Gedanken „ohne Ende wie Flüstern in verschlungenen Gängen" hallten. Und unmittelbar darauf, nachdem sie erfahren hat, daß ihr Geliebter sich nicht umgebracht hat, erstirbt dieses Erleben ihres Inneren, plötzlich „war etwas in ihrem Dasein, ein Verstummen, ein wieder Sinken, etwas verstummte in ihr und sank wieder in jene murmelnde Vielstimmigkeit zurück, aus der es sich kaum herausgehoben hatte" (P 152). Sie verlor sich und das „Gefühl, etwas Wirkliches zu sein". Die „tiefe Ruhe und ein Gefühl des Geheimnisses" (P 147) weicht dem Gefühl von einer kribbelnden Unruhe unter der Haut: „Ihre Sinne waren in ganz dünne Flächen gespannt und diese Stimmen schlugen raschelnd daran wie die Zweige eines wirren Gestrüpps" (P 152).

Es folgt die Beschreibung eines Zustands, der in seiner bedrückenden Körperlichkeit wie das Modell für Sartres *Der Ekel* anmutet, und aus dem heraus „eine Lust in ihr herauf[schoß], mit den Zähnen in dieses Leben zu schlagen, damit es endlich schreiend auseinanderfahre und sie mit seiner Fülle überschütte und in seiner Gier über sie herfalle" (P 153). Die Sinneswahrnehmung wird in der „ätzend bitteren Lüsterheit" noch schärfer, die Bäume scheinen zu rauschen, die Berge zu stampfen, „sie wollte schmutzige Wäsche an die Lippen pressen" (P 153), und dann kommt Demeter, „er roch nach Staub und Schweiß und überhaupt wie ein Mann" (S. 154), und sie gibt sich ihm hin, ohne etwas zu denken, nur von der Wahrnehmung seiner beiden Schnurrbartspitzen „vor der fahlen Fläche des Fensters" erfüllt. Und damit findet auch die Vereinigung zwischen dem nervösen Geisteswesen Viktoria und dem bodenständigen Mann, der nicht umsonst den Namen der Gottheit des Ackerbaus trägt, statt.

Musil kreist also nach dem Törleß immer noch um das Problem des Ausdrucks von Sinnlichkeit und von dem Schweigen einer anderen Welt, die durch jene zwar erschlossen aber nicht erfaßt werden kann. Anders als man im Hinblick auf die vorhergesagte geistige Entwicklung von Törleß vermuten könnte, spielen geistige Dinge auf den ersten Blick eine geringere Rolle als im *Törleß*, wo der Reflexion breiter Raum zukam. Musils Schreiben ist nun ganz um die Darstellung von Empfindung bemüht, um die Beschreibung sinnlicher Eindrücke und die Formen sexuellen Begehrens. Noch deutlicher wird das in der späteren Fassung der Erzählung *Die Versuchung der stillen Veronika* von 1911, und die Überarbeitung zeigt, wie Musil darum bemüht ist, die den Törleß beherrschende Trennung von sinnlicher und geistiger Welt, wie sie in der

Trennung von reflexiven und emotionalen Passagen des Buches zum Ausdruck kommt, in seiner Darstellung zu überwinden und zu einer Schreibweise zu gelangen, die das Ineinander von Sinnlichkeit und Geistigkeit darzustellen vermag.

IV

Zunächst läßt sich feststellen, daß die Rolle Demeters einerseits eingeschränkt wird, da es nicht zur sexuellen Vereinigung zwischen ihm und Veronika kommt, andererseits wird seine Rolle als Gegenpart zu Veronikas Geliebtem, der hier den Namen Johannes bekommt und mehr Raum einnimmt, aufgewertet. Es kommt einmal zu einer direkten Konfrontation zwischen Johannes und Demeter, wobei es einige Bedeutung hat, daß Johannes ein christlicher Gottsucher ist und Demeter den Namen einer griechischen Gottheit trägt, denn für Veronika ist das der entscheidende Gegensatz zwischen beiden. In einem Tagebucheintrag stellt Musil in Auseinandersetzung mit einem Artikel von Ellen Key fest: „Lebensfülle mit Lebensvereinfachung ist die Kombination, die not tut“ (T 168) und darin liegt die Komplementarität von Demeter und Johannes begründet.¹⁷

In dem Eingangsgespräch spricht Johannes von Gott als dem „Unbestimmbaren, das sie beide fühlten“ (P 195) und doch nur ein „entwerteter Begriff“ wird, sobald Johannes ihn ausspricht, denn „es gab in ihm Gefühle, die, wenn seine Worte sie suchten, noch gar keine Gefühle waren“, und er meint „Dinge, die sichtbar hinter dem Horizont unseres Bewußtseins vorbeigleiten“ (P 196), wobei er „eine große Bewegung fast körperlichen Verlangens“ machte. An diesem Punkt bringt Veronika Demeter ins Gespräch, indem sie erzählt, wie er sich einmal neben sie gestellt habe, als sie einen Hahn beobachtete, ohne ihn wirklich wahrzunehmen, und „Demeters Nähe half ihr“ zu erkennen, woran sie die ganze Zeit gedacht habe, nämlich an den Hahn: „Aber vielleicht hatte sie an gar nichts gedacht, sondern immerzu nur gesehen, und was sie anblickte, war wie ein fremder harter Körper in ihr liegen geblieben, weil kein Gedanke es auflöste.“ Sinnliche Wahrnehmung und Denken sind zwei Weisen der Erkenntnis, das intensiv Wahrgenommene muß nicht erst in Begriffe verwandelt werden und genauso kann die Gottessuche ein körperliches Verlangen sein. Aus dieser Vermischung traditionell getrennter Bereiche resultiert das Ineinanderfließen von Vorstellungen, das die Erzählung „zum Schwierigsten und Seltsamsten, vielleicht auch zum Bedeutendsten, was die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert

hervorgebracht hat"¹⁸, macht. Dabei ist das „Kreisende“ (P 194), das Johannes anspricht, die Bewegung des Bewußtseins, das sich seine Zugänge zu den tieferliegenden Schichten der Sinnlichkeit bohrt, worin die „reinigende, automatisch entsinnlichende Wirkung der Kunst“ (P 980) besteht, wie in dem gleichzeitigen Essay ausgeführt wird.¹⁹ Auch in dem aus jener Zeit stammenden Programmentwurf findet sich eine für die Dreierkonstellation der Erzählung aufschlußreiche Überlegung, denn darin wird das „Bedürfnis nach einem être supreme“ (P 1318), das Johannes mehr noch als Veronika verspürt, mit dem Masochismus in ihrem Verhältnis zu Demeter in Verbindung gebracht, ebenso wie Veronikas Frigidität mit „absoluter Sinnlichkeit“ und der „potenzierten Männlichkeit“ Demeters korrespondiert. Und schon aus der Zeit des *Törleß* stammt eine Notiz, in der in Anlehnung an Herbert Spencer das Entstehen der Religion aus der Selbstwahrnehmung des Menschen als körperlich-geistiges „doppeltes Wesen“ (P 1295) erklärt wird.

So empfindet Veronika zunächst das Tierische in Demeter, identifiziert ihn mit dem Hahn, überträgt auf ihn das selbst empfundene „unsagbar gleichgültige Hinabgleiten des Tiers“, um dann von Johannes zu sagen: „nicht Demeter, sondern du bist das Tier...“ (P 198). Das Tier steht natürlich für die Begierde, dann ist es aber auch Chiffre für das Darüberhinausgehende, etwa wo das sodomitische Verhältnis der Bäuerin mit den beiden Hunden angedeutet wird: „das sind nicht nur Tiere, das bist du und eine Einsamkeit, das bist du und noch einmal du, das bist du und ein leeres Zimmer von Haaren“ (P 199). Die Leere ist das Tierische, wie die Leere eines Priesters, „dort wo andere sich selbst haben“ (P 198), es ist das Seelenlose, denn „die Seele, die lebende Menschen haben, ist, was sie nicht lieben läßt“ (P 214), was sie zur unbedingten Hingabe unfähig macht. Aus diesem Grund kann Veronika Johannes erst lieben, als sie ihn für tot hält, denn nur in Träumen kann man sich dem Geliebten hingeben, kann es zur „geheimnisvollen, geistigen Vereinigung“ (P 219) kommen. „Die wache Seele ist ein unausfüllbarer Hohlraum im Raum“ (P 215), und die Wirklichkeit des Tages, die „den festen Dingen geltenden Worte des Tages“ (P 217) führten zur Trennung in der „Ahnung in ihr, daß sie es nur selbst sei, die so fühlbar sinnlich empfand, statt Johannes.“

Diese Sinnlichkeit entfaltet sich in der „einen Nacht ihres Lebens, wo das, was sich unter der Dämmerdecke ihres langen kranken Daseins gebildet hatte [...], die Kraft hatte, sich endlich bewußt in ihr emporzuheben“ (P 213). Veronikas Sinnlichkeit war bis dahin „eine unruhige, ungenau gestaltete Dunkelheit, die manchmal unter ihrem wachen Bewußtsein hinglitt [...], es hatte

nichts von einem Tier, nur gewisse Linien seiner Wirkung auf ihre Seele" (P 215), aber wenn sie nach der einen ihr fehlenden Erinnerung suchte, zu der Johannes ihr verhelfen sollte, dann fiel ihr kurz davor wieder ein Tier ein: „es fielen ihr häufig Tiere ein oder Demeter, wenn sie an Johannes dachte" (P 208). Demeter zog wie ein großes Gewächs die Kräfte der Erinnerung an sich, so daß sie sich fragte, ob er mit der verlorenen Erinnerung zusammenhänge, sich sogar fragte, ob sie ihn liebe. Doch dann verstand sie, daß die Männer nur ein Vorwand waren und auch Demeter interessierte sie nicht als Mann: „es war ein Hineinströmen in ihn, was ich mir plötzlich vorstellte, und zwischen den Lippen in Tropfen wieder Zurückfallen, ein Hinuntergeschlucktwerden wie von einem trinkenden Tier, so teilnahmslos und stumpf..." (P 200f.).

Das, wonach Veronika sich sehnt, ist ein Aufgehen im Geschehen, nicht in der handelnden Person, und das, was Johannes als Gott bezeichnet, kann sie sich aufgrund seiner unpersönlichen Art nur als Tier vorstellen, denn das Tier ist sprachlos wie Johannes in dem Moment, wo er lächelnd auf den Faustschlag von Demeter reagierte, dagegen ist er manchmal, wenn er spricht, „so hart und fest wie ein Stein, der nach mir schlägt" (P 201).

Daneben hat das Tier aber noch eine ganz konkrete Bedeutung. In der zweiten Fassung der *Versuchung* ist nämlich eine umfangreiche Passage eingeführt, die die Erinnerung zum Thema hat. Das Verhältnis zu Johannes, das ebenfalls viel differenzierter dargestellt wird als in der ersten Fassung, hat für Veronika fast nur den Sinn, eine bestimmte Erinnerung heraufzubeschwören, denn mit seinem Eintritt in ihr Leben „geschah es auch, daß ihr alle andern Erinnerungen einzufallen begannen bis auf die eine. [...] Und es bildete sich in ihr die Vorstellung, daß Johannes ihr dazu helfen könnte und daß ihr ganzes Leben davon abhinge, daß sie diese eine gewinne" (P 208). Dies versteht Johannes jedoch nicht, weshalb sie sich vor ihm verschließt, und bei ihrem Abschied „war es geschehen, daß plötzlich, mit voller Bestimmtheit, in Veronika auch diese verlorenste Erinnerung emporsprang" (P 209). In diesem Moment versteht sie die vordem nur ahnend ausgedrückte Ablehnung von Johannes, da sie sie körperlich fühlt „wie ein Auseinanderfallen", und sie verstand auch, daß „diese plötzliche Erinnerung, die blank und allein in ihr lag [...], aus ihr herausfallen mußte wie ein toter Körper" (P 209f.), da es sich aus Angst verhärtet hatte und damit ihre Gefühle blockierte: „Und es quälte sie etwas Wunderbares, das dann sein mußte, wie die nahe unter dem Bewußtsein treibende Erinnerung an eine wichtige vergessene Sache" (P 207).

Es handelt sich um die Erinnerung an eine Zeit, als „sie dem Leben näher stand und es deutlicher spürte, wie mit den Händen oder wie am eigenen Leibe“ (P 206) und die Erinnerung an eine Sache, die sich dann darüber gelegt hatte.

Ein Vogelruf löst dann die Erinnerung aus, „die mit einemmal, über viele Jahre hinweg, wieder da war, unvorbereitet, heiß und lebendig“ (P 204). Es handelt sich um eine Erinnerung der nun achtundzwanzigjährigen an ein Erlebnis in der Pubertät (P 205). „Sie liebte damals die Haare eines großen Bernardinerhundes“ (P 204) und als sie einmal neben ihm lag, bemerkte sie, „daß es ihre kleinen spitzen Brüste geradeso hob und senkte, wie dieser zottige Atem neben ihr auf und nieder ging“ (P 205), und ihre Gedanken zogen „warm wie von niedrig dahinstreichenden Wolken“ an ihrem Bewußtsein vorüber. Doch plötzlich stand der Hund neben ihr, und „da bemerkte sie mit einemmal, daß sich lautlos etwas Spitzes, Rotes, lustweh Gekrümmtes aus seinem meerschäumgelben Vlies hervorgeschoben hatte, und in dem Augenblick, wo sie sich jetzt aufrichten wollte, spürte sie die lauwarne zuckende Berührung seiner Zunge in ihrem Gesicht“. Da überkommt sie „ein heißes Erschrecken“, und sie „spürte es, daß sie jetzt, nach Jahren, in genau der gleichen Weise erschrocken war wie damals“. In dem Moment, wo sie vor Johannes in der gleichen Weise erschrocken war, wie sie damals vor dem Hund erschrocken war, befand sie sich plötzlich an demselben Punkt ihres Lebens, wo damals der Faden abgerissen war, und plötzlich erscheint ihr Johannes in seiner Lebendigkeit wie „ein toter Körper, der starr und feindselig und allen Bemühungen widerstehend ist, ihn zur Seite zu schieben“ (P 210). Sie empfindet ihn als „ein großes erschöpftes Tier“ und sie fühlt die Erinnerung an das andere Tier wie „einen kleinen, heißen, umklammerten Gegenstand in Händen.“ Doch nun erhob sich ein Wind, „wie ein wunderbares, weiches, duftiges Tier“ (P 211), der ihre Beklemmung löste, so daß eine „knirschende Lust“ und „reglose Wollust“ in ihr entstand, die sie alle kleinsten Einzelheiten in höchster Klarheit wahrnehmen ließ. Und während es so zur körperlichen Vereinigung mit Johannes kam, wobei Musil mit dem Bild „wie zwei riesige Tiere mit gebogenen Rücken in den Abendhimmel“ (P 212) an Platons Kugelwesen anspielt, „dachte sie schon an jene größere Sehnsucht, die sich noch erfüllen sollte“, die geistige Vereinigung in der körperlosen Vorstellung. Musil selbst weist auf diese weitere Entsprechung zu Platon hin: „Es erinnert an Platos: Erkennen – Wiedererkennen“ (T 148) und das damit verbundene Erkennen der Seele im Gefühl.

Demnach ist die Erinnerung dasjenige Medium, in dem Sinnlichkeit und Geistigkeit zusammenfließen, sie ist die Erfüllung von Veronikas Wunsch, „Geschehnisse [zu] erleben, wenn man sie bloß als Handlungen tun könnte und mit niemandem und mit nichts“ (P 201). Die Erinnerung ist die geheime Welt, zu der die Worte keinen Zugang bieten, die nur die sinnliche Erfahrung erschließt, die verschüttete Sinneseindrücke allein zu evozieren vermag. Deshalb führt die „verzweifelte Anstrengung“, sich später an jene Nacht zu erinnern, als sie sich so wirklich gefühlt hatte, zu nichts, außer zu verzweifelter Wollust, die nur durch die konkreten Sinneseindrücke, wenn „ihre Sohlen die kleinen unreinen Rauheiten des Bodens empfanden“ (P 222), gestillt werden konnte. Damit hat Veronika gelernt, in der Gegenwart zu leben, und die Erinnerung war dann „nur jener Schatten von verborgener Freude an sich, den sie gewonnen hatte, auf der Wirklichkeit, in der sie lebte“, und sie genießt die sinnliche Erregung, die ihr Demeters Anblick bereitet, denkt dabei aber an Johannes und wie er wohl sein werde, „da er doch wiederkommen wird“.

Musil gelingt es, eine Sprache zu finden, um die Dinge darzustellen, die zwischen Rationalität und Sinnlichkeit liegen, „jene Zone zwischen Verstand und Gefühl, wo sich die eigentlichen Erweiterungen der Seele abspielen“ (P 1322).²⁰ Veronika folgt dem Fluß ihrer Empfindungen, um zur Erkenntnis dessen zu gelangen, was sie hemmt. Dabei geben sinnliche Eindrücke wie die Vogelstimme oder Bilder wie das des Tiers die entscheidenden Impulse, um aus der Erinnerung Empfindungen hervorzuholen, die zugleich Erkenntnisse sind. Die „verlorenste Erinnerung“ (P 209) erkennt sie beispielsweise „plötzlich mit voller Bestimmtheit“ nicht aufgrund einer Übereinstimmung ihres Inhalts mit einer gewußten Tatsache, sondern weil sie mit ihrem Emporsteigen „eine erlösende Kühle“ empfand und ein „hei-ßes Erschrecken“ (P 205). Der abstrakten Sprache Johannes', der Gott mit den Dingen „hinter dem Horizont des Bewußtseins“ (P 196) identifiziert, setzt sie ein sinnliches Bild entgegen: „Er ist eine böse dicke Frau, die mich zwingt, ihre Brüste zu küssen, und ist zugleich ich, die manchmal, wenn sie allein ist, sich flach vor einem Schrank auf die Erde legt und so etwas denkt“ (P 201). Die Unendlichkeit, die noch für Törleß ein wichtiger Auslöser der Sprachkrise war, ist hier in Johannes' Sprache zu einem Ideal geworden, an dem Veronika sich „in die Höhe zu richten versuchte“, was allerdings noch nicht gelingt, da sie dieses Ideal erst mit einem Inhalt füllen muß, den die Erinnerung als vergeistigte Sinnlichkeit bereitstellt. Die Unendlichkeit ist nichts

Schreckliches mehr, sondern der Punkt, an dem die „tiefe, dunkle plötzlich mit einem Sprung um sich selbst gestellte Stimme der Frau“ sich mit „der weichen, weiten, gedehnten Stimme des Mannes [...], zwischen der das, was sie noch nicht zu bedecken Zeit fand, hervorschaut“ (P 194), vielleicht vereint. Um Stimmen geht es, nicht mehr um Wörter. Musil findet einen Weg aus der Sprachkrise, die ja eine Krise der Zeichenfunktion von Sprache war – die Bedeutung der Wörter stimmte nicht mehr mit der Bedeutung der Dinge überein -, indem er versucht, die sinnliche Seite der Sprache darzustellen. Intensives sinnliches Erleben hatte die Sprachkrise ausgelöst, da es in der Darstellung durch eine abstrakte Sprache jegliche Bedeutung verlor.

Damit läuft die religiöse Anspielung, die in dem an eine Heiligenlegende erinnernden Titel liegt, auf eine Sprachmystik hinaus, wie sie Mauthners Sprachkritik entwarf²¹, und wie sie Musil selbst in einer Tagebuchnotiz um 1900 umrissen hatte: „Solange man in Sätzen mit Endpunkten denkt – lassen sich gewisse Dinge nicht sagen – höchstens vage fühlen. Andererseits wäre es möglich daß man sich so auszudrücken lernt, daß gewisse unendliche Perspektiven die heute noch an der Schwelle des Unbewußten liegen, dann deutlich und verständlich werden“ (T 53). Indem er dem Zusammenhang von Sinnlichkeit und Unendlichkeit nachspürt, greift er eine mystische Tradition auf, in deren mittelalterlichen Ursprüngen das Wort „sinlikeit“ Verstandes- und Wahrnehmungsvermögen umfaßte.²² Später sollte er den hier dargestellten doppelten Vorgang der Vergeistigung des Sinnlichen und der Versinnlichung des Geistigen in der Imagination folgendermaßen beschreiben: „Das sinnliche Erleben wird sofort Komponente eines geistigen. Die Dinge verlieren Farbe u Geruch in seiner Gegenwart. (Und erhalten sie erst im Perfektum wieder.)“ (T 388).

V

In *Die Vollendung der Liebe* sagt Claudine: „wie sonderbar, daß man einen gern hat, eben weil man ihn gern hat, seine Augen, seine Zunge, nicht die Worte, sondern den Klang...“. In dieser Erzählung wird ein anderer Aspekt der bei Törleß die Sprachkrise auslösenden Erfahrung vertieft, das Problem der Identität im Wandel: „Es ist sonderbar, daß es nur eine Linie ist, die man zu überschreiten braucht“, sagt Claudine in dem Moment, wo sie ihrem Mann untreu wird, um paradoxerweise gerade so eine Vorstellung von der Größe ihrer Liebe zu bekommen (P 193). Es handelt sich hier um einen der „blassen Schatten“ aus dem *Törleß* (P 140), die geworfen werden von der

Erinnerung daran, „daß es feine leicht verlöschbare Grenzen rings um den Menschen gibt, daß fiebernde Träume um die Seele schleichen, die festen Mauern zernagen und unheimliche Gassen aufreißen“.

Ein kurzer Blick auf die Motive der Erzählung wird die Nähe zum *Törleß* bestätigen. In Claudine bricht „in einer schlagschnellen Erleuchtung“ (P 179) das alte Problem auf, mit dem Musil sich auch in seiner Dissertation über Mach beschäftigt hatte, nämlich daß ein „unverstehbarer, unaufhörlicher Treuebruch“ gegenüber dem eigenen Ich in der Wandlung besteht. Allerdings spürt Claudine gegenüber Törleß in dem Phänomen eine größere Sicherheit, „dennoch darin eine letzte, nie verbrauchte bewußtseinsferne Zärtlichkeit ahnend, durch die man tiefer als mit allem, was man tut, mit sich selbst zusammenhängt“.

Auch Claudine muß sich allerdings der demütigenden sexuellen Erfahrung unterwerfen, die sie wie Veronika als Sodomie erlebt, um durch das „Tier in der Brust“ (P 173) den „in unsichtbaren Weiten gespannten Rausch einer geheimnisvollen Vereinigung“ zu erleben. Es handelt sich um eine „innere Vereinigung“ (P 181) mit ihrem Mann, mit dem sie das teilte, was „unter dem Bereich der Worte lag, das um verstanden zu werden geliebt werden mußte“. Die wahre Wirklichkeit erlebt sie also im Schweigen, was aber nur dadurch möglich wird, daß „sie die Oberfläche ihres Wesens diesem Fremden überließ, der sie verunstaltete“ mit seinen Worten. Sicherer als Törleß fühlt sie „in einer halb schon träumenden Vollendung eine große, ganz rein sie enthaltende Liebe“ (P 191), die ein „zitterndes Auflösen aller scheinbaren Gegensätze“ war, weshalb in dem Treuebruch, „diesem wie für alle da sein können und doch nur wie für einen“, auch kein Verrat lag. In diesem „wie“ kündigt sich schon der „Möglichkeitssinn“ des *Mann ohne Eigenschaften* an; „Möglichkeiten in Seelen hineinbohren“ (P 1317), heißt es auch in dem Programmentwurf von 1912.

Exemplarisch veranschaulicht das ein charakteristischer, weil aus einem unaufhörlich scheinenden Satz bestehender Absatz, in dem sie „in dieser durchscheinend, schimmernd dünnen Verletzlichkeit der lebensnotwendigen Einbildungen“ (P 188) erkennt, „was an Vereinigung darin war“, in dem Heraustreten in die Leere „um der größeren Wahrhaftigkeit willen“, um das „wunderbare, gefährvolle, steigernde Wesen der Lüge und des Betrugs in der Liebe“ zu spüren. Als sie dann alleine in dem Hotelzimmer ist, stellt sie sich vor, wie der Geruch fremder Füße von dem Teppich „in Seelen fremder Menschen hineinging“ (P 189), und es „packte sie eine Lust, sich auf diesen Teppich zu werfen,

die ekligen Spuren dieser FüÙe zu küssen und wie eine schnuppernde Hündin sich an ihnen zu erregen". Dabei handelte es sich aber nicht um sinnliches Begehren, sondern um etwas Primordiales, denn sie fühlte sich wie ein Wind, ein Kind oder ein Tier und darin lag für sie die Untreue, denn sie empfand ihren Körper „wie eine unentrinnbare Treulosigkeit, die sie von ihrem Geliebten trennte" (P 186), weshalb die wahre Untreue in eben der Treue bestand, die sie mit dem Körper wahrte.

Deshalb gibt sie ihren Körper preis und erlebt „diese scheinbar stärkste Handlung [als] etwas ganz Unpersönliches" (P 182), und die Sprache erscheint ihr als ein Produkt der Angst vor „der schrecklich auseinanderklaffenden Zufälligkeit alles dessen, was man tut" (P 185). Indem sie also ihren Körper dem die Sprache verkörpernden Ministerialrat überläÙt, rettet sie „dieses geistigste, wirklichkeitsübersehende Gefühl von Seele als ein Gefühl von ihm" (P 183) und findet so Zugang zu der „unabhängigen, unfaÙbaren Welt des Gefühls, die sich nur willkürlich, zufällig und lautlos flüchtig mit der täglichen Vernunft verbindet, wie jene grundlos tiefen, weichen Dunkelheiten, die manchmal über einen schattenlosen, starren Himmel ziehn" (P 182). Sie überläÙt sich dem Ministerialrat aber erst, nachdem „alles schon ein wenig tot für sie, keine Sinnlichkeit mehr" (P 192) ist, diese hatte ihren Höhepunkt in der „geheimnisvollen Vereinigung" (P 173) in der Erinnerung erreicht.

VI

Die neue Sprache Musils, die in solche Welten vordringt, ist ein ständiges Aufeinanderbeziehen von Sinnlichem und Abstraktem in oft synästhetischer Prädikation, worin sich wie in den Vergleichen und Gleichnissen symbolistische Tendenzen verraten. So findet sich ein Bild aus dem Rilke-Gedicht *Der Panther* von 1907 fast wortgleich in *Die Versuchung der stillen Veronika*: „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden, daß er nichts mehr hält [...] Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf – . Dann geht ein Bild hinein, / geht durch der Glieder angespannte Stille – und hört im Herzen auf zu sein."²³ Im Vergleich dazu die Worte Musils: „[Das Zeitmaß von Veronikas Leben] war damals nur mehr wie ein langsames Öffnen und wieder Schließen der Augen und dazwischen wie ein Blick, der sich an den Dingen nicht halten kann, abgeleitet, langsam, unberührt vorübergleitet" (P 207). Die sinnbildliche Darstellung innerer Vorgänge in den Erzählungen wurde als eines der ersten Beispiele für den

„stream of consciousness“ bezeichnet²⁴, was noch genauer untersucht werden müßte, da die Erzählhaltung zwischen Er- und Ich-Form, die Musil nach langem Ringen fand (T 255), viel Unbewußtes durchscheinen läßt. Musil selbst erkennt klar die „technischen Bedingtheiten“ (P 1322), die sich in der Darstellung dieser Grauzone aus dem Zurückdrängen des Kausalzusammenhangs ergeben, vor allem „das Vortreten des Bildlichen“. In einem Brief an Franz Blei vom 15.7.1911 betont er in seiner Antwort auf die Frage nach der Erzählperspektive jedoch die Eigenart dieser Bildsprache, bei der die Bilder „nicht symbolisch, sondern ...distinkt [...] nicht parabolisch, sondern kategorisch, d. h. aussagend u erzählend“ (B 87) sind, wodurch die Erzählungen auf den „perspektivischen Zentralpunkt“ (B 88) verzichten können.

Diese neue Ausdrucksform, die auch in ihrer jahrelangen Ausfeilung der Lyrik nahesteht²⁵, sogar „durch den Ekel am Erzählen geformt“ (P 1315) ist, findet ihr Fundament in einem neuen Verhältnis zur Sinnlichkeit, was der junge Hugo von Hofmannsthal schon vor der Abfassung seines *Briefes* so formulierte: „Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab.“²⁶ Musil verwendet später selbst die Bezeichnung „Gedankenlyrik“ (P 830) für seine Erzählungen, von denen er allerdings auch befürchtete, sie könnten „mittelalterlich-scholastischen Gedankensystemen“ (P 1313) gleichen. Diese Befürchtung ist jedoch unbegründet, denn obwohl sie „in hohem Grade Literatur u. Schreibtischprodukte sind“, sind sie durchdrungen von konkretester sinnlicher Erfahrung.

Daß darin kein Widerspruch liegt, wird deutlich in dem Essay *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik* von 1912, wo er in der Scholastik das Beispiel einer solchen Metaphysik sieht, die „den Menschen zum Zweck der Metaphysik“ (P 991) macht. Dazu brauche es allerdings eine Vernunft, „welche dem Gefühl neue und kühne Richtungen gäbe“ (P 989), statt Erkenntnisse zu produzieren, wozu sie nur aus „historischer Gewohnheit“ (P 990) diene. Wie eine solche Vernunft konkret wirken sollte, kann man in dem Essay *Penthesileiade* vom Januar desselben Jahres erkennen, wo es anläßlich der Frauenemanzipation heißt: „der ideologisch vorzuzeichnende Weg läuft: vom passiven Wahlrecht der Frau zur Sinnlichkeit und von dort zu verfeinerten Menschlichkeiten“ (P 986f.), bei denen die „bipolare Erotik“ als so geistlos angesehen werden wird, wie „das Vergessen der

Geliebten in der Untreue." In diesem Sinne sagt er schon vom *Törleß*, das Buch sei „im doppelten Sinne moralisch" (B 47), weil es eine Idee darstelle und zeige, daß es auf die Unmoral nicht ankomme; er weiß allerdings auch: „das ist eine Moral, die sich erst durchsetzen muß" (B 47).

In solchen Äußerungen und in der Intensität, mit der Musil in jenem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts das Thema behandelt, wird der Rechtfertigungszwang angesichts der bürgerlichen Beschäftigung mit sexueller Thematik ersichtlich, denn in dem Tabubruch und dem Ringen um seine sprachliche Bewältigung besteht Musils Zeitgenossenschaft mit Persönlichkeiten wie Sigmund Freud und Franz Blei. Mit dem Herausgeber einer Anthologie erotischer Literatur und späteren katholischen Konvertiten verbindet ihn eine jahrzehntelange Freundschaft und die religiöse Dimension in Musils Schaffen ist das, was ihn von Freud trennt, denn Musil reduziert die Dinge nicht auf ihre sexuelle Symbolik, ihm wird die Sexualität selbst zum Symbol: „Natürlich ist die Sexualität [...] auch Symbol. Das der Hingabe der letzten Persönlichkeit (mit ihren Gesten!)" (II, 720).

Es dürfte deutlich geworden sein, daß an der Basis von Musils Ethik und Ästhetik die Frage nach der sprachlichen und damit geistigen Bewältigung der sinnlichen Erfahrung steht. Darin erblickt Musil schon früh ein Desiderat, wenn er notiert: „In der Durchgeistigung der Sinnlichkeit selbst (nicht in ihrer geistreichen Begründung und Verbrämung) ist aber noch wenig geleistet worden" (T 140). Die Überlegungen zum Zusammenhang von Sinnlichkeit, Gefühl, Seele und Geist führen noch in dem Essay *Literat und Literatur* (1931) zu einer für die *Vereinigungen* paradigmatischen Formel: Das „Seelenerregende" von Gestalt und Form entspringt ihrer „eigentümlichen Stellung zwischen Körperlichkeit und Geist: was da als Form aus dem stofflich Gegebenen gleichsam hervordrängt, ist nicht mehr bloß sinnlicher Eindruck, und es ist noch nicht Inhalt deutlicher Begriffe. Man möchte sagen: es ist nicht ganz geistig gewordenes Körperliches..." (P 1222). Und im *Mann ohne Eigenschaften* beschreibt er die Wirkung der Musik als einen geheimnisvollen Raum, „in dem Ich und Welt, Wahrnehmung und Gefühl" (MoE, 144) zusammenfließen, die Einzelheiten in genauester Empfindung hervortreten, und „an diesen sinnlichen Einzelheiten waren die Fäden des Gefühls befestigt, die sich aus dem wogenden Dunst der Seelen spannen; und dieser Dunst spiegelte sich in der Präzision der Wände und kam sich selbst deutlich vor."

Die Kontinuität des Problems gipfelt in dem ironischen Selbstzitat (MoE, 384f.), wo Arnheim Worte eines „dem Gesicht des Publikums entzogenen, heimlichen“ Dichters in den Mund gelegt werden, Worte aus den *Vereinigungen* (P 195): „[...] ja, es gab in ihm Gefühle, die, wenn seine Worte sie suchten, noch gar keine Gefühle waren, sondern nur, als hätte sich etwas in ihm verlängert, mit den Spitzen sich schon hineintauchend, benetzend, wie die Dinge manchmal sich verlängern, an fieberhellen Frühlingstagen, wenn ihre Schatten über sie hinaus kriechen und so still und nach einer Richtung bewegt stehen wie Spiegelbilder in einem Bach.“ Arnheim erinnert sich dieser Worte im Moment, wo durch das „Feuer“ (MoE, 383) für Diotima die Erinnerung an „etwas Verwirrendes“ aus seiner Jugend wiederkehrt, das mit der Liebe zusammenhängt, ohne dafür Personen nötig zu haben, also große Ähnlichkeit mit den Verwirrungen der Törleß-Figur aufweist. Allerdings hebt Musil hervor, daß der Gegenstand dieser Sinnlichkeit für den Dichter eben nicht die Jugendstilfrauen waren wie für Arnheim, ohne zu spezifizieren, was für ihn damals der Gegenstand des Begehrens gewesen sei; aber man dürfte nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß es damals schon der „andere Zustand“ war, für den das Zweite Buch des *Mann ohne Eigenschaften* dann eine Sprache fand.

Pott zitiert diesen Passus aus den *Vereinigungen* als prototypische „Metapher sich formierender Subjektivität“, die er mit Kierkegaards erotischer Philosophie als Produkt der Angst deutet.²⁷ Wenn man dem zustimmen möchte, dann ließe sich weitergehend feststellen, daß die Erzählungen insgesamt Produkte Kierkegaardscher Dialektik von Begierde und Begehrtem sind, die im antithetischen Prozeß von unmittelbarer Sinnlichkeit und Angst das Geistige entstehen läßt. In der Tatsache, daß Musil gerade dieses Selbstzitat wählt, liegt demnach eine eigentümliche Verbindung zwischen der „sinnlichen Genialität“ von Kierkegaards Don Juan und dem „genialen Rennpferd“, das in Ulrich die Erkenntnis reifen läßt, ein Mann ohne Eigenschaften zu sein, denn gerade dem Gerede von „Pferden und Weibern“ war er entflohen, „um ein bedeutender Mensch zu werden“ (MoE, 44), und von beidem wird er nun eingeholt. Dem „Entweder-Oder“ in Fragen der Erotik setzt Musil jedoch die Utopie der Geschwisterliebe entgegen, die sich über verschiedene Stadien der Sinnlichkeit, vom „bewußten Schauen“ im *Törleß* über das „bewußte Empfinden“ in den *Vereinigungen*, zu einem „bewußten Erleben“ im *Mann ohne Eigenschaften* entwickelt. Dieses Erleben findet vorwiegend im Gespräch statt, das jedoch nicht mehr begrifflich geprägt ist,

sondern Agathe „bewahrte [Ulrichs Erinnerungen] sinnlich-einzeln auf, wie man sich Gedichte merkt; weshalb eine schwer beschreibliche Mitbeteiligung des Körpers und der Seele immer an ihren Worten war“ (MoE, 1091).²⁸

Die „taghelle Mystik“ (MoE, 1089), um die diese Gespräche kreisen, besteht in einer gesteigerten sinnlichen Wahrnehmung, die den Gegenständen selbst „eine geradezu menschliche Sinnlichkeit und Empfindlichkeit verlieh“ (MoE, 1094), und ihr erstes Geheimnis erblickt Musil in der Tatsache, daß man in ihrem Zustand die Frucht schmeckt, ohne daß das Wort sie vom Ast geschnitten hätte. Dabei ist nicht klar zu unterscheiden, was an dem Eindruck Wahrnehmung und was Gefühl ist, eine „Scham der Vernunft“ (MoE, 1088) verhindert die Unterscheidung der Anteile. Und darin liegt der Fortschritt gegenüber dem *Törleß*: „nicht der Mund schwärmt, sondern der Körper“ (MoE, 1085), die Sprache wird beim Eintauchen „in die empfindungsvolle Körperlichkeit der Nacht“ (MoE, 1084f.) zum Flüstem, das erfüllt ist „von einer ganz unbekanntem Sinnlichkeit, die nicht die Sinnlichkeit einer Person ist, sondern die des Irdischen, des in die Empfindung Dringenden überhaupt, die plötzlich enthüllte Zärtlichkeit der Welt, die unaufhörlich alle unsere Sinne berührt und von unseren Sinnen berührt wird“. Musil sagte einmal von Novalis, dessen Einfluß auf Musil laut Karl Corino kaum zu überschätzen ist²⁹, seine Gedanken seien „Übersinnlichkeit“ (P 1015), womit auch die Art der Musilschen Utopie des Gefühls benannt werden könnte.

Wie sich die Beurteilung des Zusammenhangs von Sprache, Geist und Sinnlichkeit bei der Arbeit am *Mann ohne Eigenschaften* geändert hat und wie dank dieses Prozesses der „subjektive Faktor“ des im Sinne Lukács „exzentrischen“ Törleß sowie die „sexuierte Sinnlichkeit“ Veronikas, für die es keinen Körper gibt³⁰, zu einer höheren Realität der „taghellen Mystik“ gekommen sind, müßte im einzelnen untersucht werden. Vorläufig läßt sich jedoch das Fazit ziehen, daß Musil in den *Vereinigungen* eine sprachliche Bewältigung von Problemen gelang, die im *Törleß* als Reflex der geistigen Situation um die Jahrhundertwende aufgeworfen worden waren und als Antrieb für sein Schaffen in veränderter Form virulent blieben. Zugespitzt ließe sich sagen, daß Ulrich ein erwachsen gewordener Törleß ist, der mit Agathe die Person gefunden hat, die „die Leiblichkeit des Gesprächs wiederherstellte“ (MoE, 1090).

¹ Vgl. Karl Riha, „Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende – am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei“: „Ja, es kommt [um 1890] zur Entdeckung der Sexualität als literarischem Sujet von enormer, bis dahin kaum gekannter, jedenfalls verdrängter Brisanz und daher gesellschaftskritischer Sprengkraft.“ In: Horst Albert Glaser (Hrsg.), *Annäherungsversuche: zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, Bern 1993, S. 302.

Thomas Pekar weist auf die Gleichzeitigkeit von Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* und Musils *Törleß* hin, um dann jedoch eine an Lacan orientierte Deutung von dem im Roman virulenten Verhältnis von Trieb und Sehen vorzunehmen, wobei er zu einer berechtigten Korrektur an dem etwas einseitigen Bild von Musil als geistigem Autor gelangt: „Doch Musil ist weit weniger >Platoniker< [...] als dies viele seiner Interpreten wahrhaben wollen, denn gerade im *Törleß* ist das Sehen immer an den Körper und an die Sinnlichkeit gebunden.“ In: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil* (Musil-Studien Bd. 19), München 1989, S. 33ff, hier S. 40.

² Viktor Žmegac, „Zum literaturhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900).“ Vorwort zu: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende* (Neue wissenschaftliche Bibliothek 113: Literaturwissenschaft), hrsg. v. V. Z., Königstein/Ts. 1981, S.IX-LXI, hier S. XXXII.: „... die Natur wird nicht abstrahierend gedacht, sondern als Gegenstand intensivster Sinnlichkeit erlebt, allerdings einer Sinnlichkeit, die darauf verzichtet, die Natur zum Objektbereich des Besitzes und der Ausbeutung durch den Menschen zu erklären. Statt sich Natur anzueignen, soll der Mensch ihr gegenüber eine Haltung einnehmen, die man erotische Mystik nennen könnte.“ Monika Fick hat davon ausgehend den Zusammenhang von „Sinnenwelt und Weltseele“ (*Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993) für jene Zeit untersucht, und sieht im Anschluß an Wolf Dietrich Rasch (*Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1962) in lebensphilosophischen Vorstellungen eine wichtige Voraussetzung für die „Versinnlichung des Geistigen“ bei Dichtern wie Rilke, Hauptmann, Musil und Hofmannsthal.

³ Musils Werke in der Ausgabe von 1978 werden mit P (Prosa, Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik), T (Tagebücher), B (Briefe) und MoE (Mann ohne Eigenschaften) abgekürzt. Für die Ausgabe von 1957 werden die Bände in römischen Ziffern angegeben. Zitate ohne Seitenangabe sind an der zuletzt zitierten Stelle zu finden.

- ⁴ „Der >subjektive Faktor< in Musils *Törleß*. Mit einer Vorbemerkung über die Historizität der sinnlichen Wahrnehmung.“ In: *Neue Hefte für Philosophie* 4 (1974), S. 47-73, hier S. 55, 64f. u. 73.
- ⁵ In: *Robert Musil*, München 1984, S. 180.
- ⁶ „In gespaltener Identität sich selbst zusehen zu müssen ist Törleß' Schicksal. Die Situationen, an denen es sich erfüllt, sind fast gleichgültig. Musil bevorzugt erotische aber darum, weil der Riß durch die Identität an ihnen als besonders tief erscheint, da doch die von ihm als tierhaft verstandene Sexualität Bewußtsein am wenigsten zuläßt.“ A. a. O., S. 67. Ähnlich Enrico De Angelis in: *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino 1982, S. 88: „Il veicolo, piuttosto accidentale, attraverso cui ciò avviene, è la sensualità: per caso è la sensualità a far conoscere a Törless il morboso, la malattia, l'avvilimento, ma anche la bellezza e l'arte.“
- ⁷ A. a. O., S. 12. Pott befindet sogar: „Musils Roman handelt vom Krieg der Geschlechtlichkeit (und nicht vom friedensstiftenden Eros), von der Gewalt, die sie zeitigt (in bestimmten Verhältnissen und unter bestimmten Bedingungen), die der wissenschaftliche Diskurs unter Sadismus und Masochismus erörtert“ (S. 15). Dagegen Mattenkloß: „Musils Interesse gilt in der Tat primär weder Reiting noch Beineberg als >Diktatoren in nucleo< noch ihren sadistischen Praktiken der Selbstjustiz, weder dem Erziehungswesen in Österreich noch der latenten Homosexualität des Pubertätsalters, sondern der Form, in der Törleß Erfahrungen macht: in engerem Sinn der besonderen Form, in der er die ihn umgebende Wirklichkeit wahrnimmt“ (S. 58).
- ⁸ In den letzten Jahren erschienen: Won Koh, *Robert Musils „Die Versuchung der stillen Veronika“*. Entwicklung der fünf Fassungen, St. Ingbert 1992; Heribert Kuhn, *Das Bibliomenon. Topologische Analyse des Schreibprozesses von Robert Musils „Vereinigungen“*, Ffm. u.a. 1994; Monika Schmitz-Emans, „Das Doppelleben der Wörter. Zur Sprachreflexion in Robert Musils >Vereinigungen<“, in: H. G. Pott (Hrsg.), *Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler*, München 1993, S. 70-125.
- ⁹ Neben den weiter unten genannten Studien zum Sprachproblem bei Musil findet es Erwähnung in Richard T. Gray, „Aphorism and Sprachkrise in Turn-of-the-Century Austria“, in: *Orbis Litterarum* 41:4 (1986), S. 332-354 und Siegfried Jäckel, „Moderne Sprachphilosophie als hermeneutische Basis dargestellt am Beispiel der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts“, in: *Orbis Litterarum* 43:3 (1988), S. 231-39.

- ¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, „Ein Brief“, in: *Das erzählerische Werk*, Ffm. 1969, S. 110. Im weiteren zitiert als „Brief“.
- ¹¹ Mattias Luserke, *Robert Musil*, Sammlung Metzler Bd. 289, Stuttgart, Weimar 1995: „Zugleich befindet sich Törleß aber auch in einer Erkenntnis- und Sprachkrise, doch anders als Hofmannsthals Lord Chandos vermag Törleß diese Krise nicht sprachlich zu artikulieren, sondern er bleibt sprachlos. Nur der Autor ist in der Lage, diese Krise darzustellen“ (S. 32). Lothar Huber, „Robert Musils Törleß und die Krise der Sprache“, in: *Sprachkunst* 4 (1973), S. 91-99, stellt zwar den Zusammenhang von Sprachkrise und „pubertärer Sinnlichkeit“ (S. 95) fest, untersucht dann aber nur den Widerspruch von konventionellem und individuellem Sprachgebrauch. Das verhindert, daß er zu dem eigentlichen Problem durchdringt, weshalb auch dessen Überwindung sehr vage bleibt: „Noch ist zwar wirkliche Kommunikation nicht möglich, aber der Grundstein ist gelegt, die eine Hälfte der Brücke gebaut. Die Sprache ist zu ihrer Gesundung gebracht und in ihrer wichtigsten Entlastungsfunktion wiederhergestellt. Das Wagnis der Sprache ist wieder unternommen“ (S. 99). Eindeutiger ist da Jürgen Schröder, „Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils *Vereinigungen*“, in: *Euphorion* 60 (1966), S. 311-334: „Was andere als fruchtbare Gefährdung ergreifen mochte, mußte ihm [...] als ein großes Versprechen der Sprache erscheinen, seine dichterischen Forschungsfahrten und Abenteuer, die ihren bisherigen Möglichkeiten weit vorausliefen, eines Tages einholen zu können. In den *Vereinigungen* hat er dieses Versprechen der Sprache mit einer niemals wiederholten Rücksichtslosigkeit auf die Probe gestellt“ (S. 333).
- ¹² Jost Bomers („*Der Chandosbrief*“ – *Die Nova Poetica Hofmannsthals*, Stuttgart 1991, S. 30ff) und Jaques Le Rider (*Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krise der Identität*, Wien 1990, S. 67) unterstreichen die Tatsache, daß Bacon zwischen Renaissance und Aufklärung steht, und daß Lord Chandos die Konsequenz der naturwissenschaftlichen Sprachauffassung erleidet. Hugo von Hofmannsthal sagt selbst, er träumte sich „in die Art und Weise hinein wie diese Leute des XVI Jahrhunderts die Antike empfanden, bekam Lust etwas in diesem Sprechton zu machen und der Gehalt, den ich um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entleihen mußte, kam dazu“ (Bw Andrian 160).
- ¹³ Anders deutet es Mattias Luserke: „Das Begehren ist sprachlos, die im Unterricht gelernte und durch die Schule vermittelte Sprache der Rationalität erweist sich als untauglich bei Törleß' Versuch, etwas so Elementares wie sexuelles Begehren zu

- artikulieren", a. a. O., S. 20f. Er deutet den *Törleß* als Scheitern des Versuchs, wohingegen ich seine Vorreiterrolle für die *Vereinigungen* und den *Mann ohne Eigenschaften* betonen möchte, wo die „Diskursivierung des Begehrens“ gelingt.
- ¹⁴ Vgl. Jacqueline Magnou, „Grenzfall und Identitätsproblem oder die Rolle der Psychopathologie in der literarischen Praxis und Theorie Musils anhand der Novellen: *Vereinigungen*“, in: Dieter P. Farda / Ulrich Karthaus (Hrsg.), *Sprachästhetische Sinnvermittlung. Robert Musil Symposium Berlin 1980*, Ffm., Bern 1982, S. 103-116.
- ¹⁵ Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 9. Matthias Luserke schreibt: „Mit seinem Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* schreibt sich Musil zugleich auch in die lange Reihe jener Diskursivierungsversuche des Begehrens ein, die mit Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* in der Frühgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft einen furiosen Beginn erfahren hat.“ A. a. O., S. 34.
- ¹⁶ Enrico De Angelis weist auf die Kontinuität des persönlichen Modells bei Musil hin: „Törleß sarà una natura <estetico-intellettuale>, uno scrittore secondo il programma di Musil“, a. a. O., S. 93. Zur Verwandtschaft Törleß-Ulrich siehe unten.
- ¹⁷ Pott vermutet, „daß mit dem Namen [Demeter] die hermaphroditische Natur als das ursprüngliche Wesen des Menschen angesprochen wird“. Unter dem Hinweis auf die bisexuelle Natur von Johannes' Gottes erblickt er in dem Text eine Verbindung antiker und christlicher Motive zu „einem >neuen<, fast undurchdringlich poetischen Mythos.“ A. a. O., S. 45.
- ¹⁸ Karl Corino, *Robert Musils „Vereinigungen“*. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe, München, Salzburg 1974 (=Musil-Studien, Bd. 5), S. 1.
- ¹⁹ Annie Reniers-Servranckx spricht von der „<einfaltenden> Spirale oder Schraubenlinie“ in: *Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen*, Bonn 1972, S. 128f.
- ²⁰ Jürgen Schröder untersucht sehr gründlich die sprachlichen Mittel, welche die für diese Zwischenzone charakteristische „Kombination von Präzision und Unbestimmtheit“ erzeugen. A. a. O., S. 331.
- ²¹ Vgl. die Neuausgabe der *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Das philosophische Werk nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus*, 3 Bände, Wien 1999.
- ²² Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Basel 1995, S. 891ff. und William Empson, *The structure of complexe words*, London 1951.
- ²³ Rainer Maria Rilke, *Gedichte*, Ffm. 1986, S. 451.

- ²⁴ D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978, S. 41.
- ²⁵ Den lyrischen Aspekt betont Rosmarie Zeller („*Die Versuchung der stillen Veronika*. Eine Untersuchung ihres Bedeutungsaufbaus“, in: *Sprachästhetische Sinnvermittlung*, a. a. O., S. 135-153.)
- ²⁶ „Zur Physiologie der modernen Liebe“, in: *Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal*, Berlin 1930, hrsg. u. m. einem Nachwort vers. von Max Mell. A. a. O., S. 44.
- ²⁷ A. a. O., S. 44.
- ²⁸ Pott, der diesen Satz auch zitiert, weist zurecht daraufhin, daß in jenem Kapitel (Mondstrahlen bei Tage) „eine Vereinigung konstruiert [wird], die mit der Geometrie des Gefühls in der >Vollendung der Liebe< übereinstimmt.“ A. a. O., S. 124.
- ²⁹ A. a. O., S. 406.
- ³⁰ So die Befunde Mattenklotts, a. a. O., S. 70f. und Potts, a. a. O., S. 46.