ein Schwerkranker wartete auf mich in einem zehn Meilen entfernten Dorfe; **starkes Schneegestöber** füllte den Raum zwischen ihm und mir;" (ebenda, S.124)
Nicht allein die weitere Tatsache, daß dem Landarzt das Pferd fehlt, bestimmt sein Schicksal. Es ist vielmehr der Schneesturm, der ihn überhäuft, wie es wörtlich heißt, und ihn regelrecht lähmt, unfähig macht zu eigenmächtigem Handeln. Untersucht man die Geschichte, merkt man, daß der Arzt so gut wie gar nichts tut, seine Bewegungen werden verursacht, er wird geschoben, gehoben und getragen, entkleidet und ins Bett gelegt und verspottet. Lediglich am Ende der Geschichte setzt Hektik ein und er bemüht sich selbst um sein Fortkommen, allerdings im Zustand der Nacktheit und unter dem Gespött der Leute. So kann es also gar nicht anders kommen, als daß er "nackt, dem Froste dieses unglückseligen Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden" (ebenda, S.128) als alter Mann sich herumtreibt. Mir scheint weit weniger das Fehlläuten der Nachtglocke daran schuld zu sein, als vielmehr jenes fatale Wetter, jene unselige Meteorologie eines absolut feindseligen Äußeren, die zwar das Auftreten der unirdischen Pferde mitbestimmt, aber den Landarzt endgültig ins Verderben treibt.
So gesehen kann die Geschichte eines Gregor Samsa vielleicht auch nur in so fern möglich werden, als er tatsächlich an einem äußerst verregneten Morgen erwacht und sich in großer Verlegenheit befindet, weil er seine menschliche Gestalt einbüßen mußte, wie auch Georg Bendemann zwar "an einem Sonntagvormittag im **schönsten Frühjahr**" (ebenda, S.23) den verhängnisvollen Brief an seinen Freund in Petersburg schreibt, sehr bald jedoch in die Düsternis des väterlichen Zimmers gerät, somit eine innere Wetterlage annehmen muß, und damit seinem Urteil endgültig ausgeliefert ist. Sein Tod, jener furchtbare Tod durch Ertrinken, kommt im Grunde genommen dem Ausgeliefertsein im Frost unseligen Zeitalters gleich.
Nebenbei bemerkt, erscheint das Geschehen in Kafkas Romanen keineswegs weniger wetterabhängig: das trübe Wetter des *Prozesses*, weicht zwar am Ende einer mondhellen Nacht, sie vermag die Vollstreckung des Urteils nicht zu verhindern; Das Schloß kann außerhalb von Schnee, Nebel und Finsternis nicht denkbar sein, eine spezifische Seelenlandschaft entsteht mit ihrer eigenen Meteorologie.
Es kann kein Zufall sein, daß T.S.Eliot 1928 sein großes Epos vom *Waste Land* ebenfalls mit einem Bild aus der Meteorologie beginnt: "April is the cruellest month, breeding /Lilacs out of the dead land", heißt es einleitend und später wird dem Menschensohn ("son of man") Folgendes vorausgesagt: " ...for you know only/ A heap of broken images, where the sun beats,/ And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,/ And the dry stone no sound of water." (*The Burial of the Dead,* II, 21ff.)
Egal ob es um das Sicherheben in frostige Höhen geht oder das Verharren im Schnee endgültiger Weltendürre, die Prognose um unser Zeitalter steht schlecht, wollen wir uns nach Autoren wie Kafka richten die offensichtlich den Geist der Zeit meteorologisch exakt festgehalten haben.

Markus Fischer

Identität durch Erzählen - Zu Robert Musils Prosawerk *Die Amsel*

Die kurze Erzählung 'Die Amsel', 1928 in der 'Neuen Rundschau' erstmals veröffentlicht, wurde von Robert Musil in den 1936 erschienenen 'Nachlaß zu Lebzeiten' aufgenommen. In der 'Vorbemerkung' zu dieser dichterischen Hinterlassenschaft spricht Musil mit viel Ironie und Selbstironie von der Problematik, „inmitten einer donnernden und ächzenden Welt bloß kleine Geschichten und Betrachtungen herauszugeben“[1]. Gerade in diesen Zeitläuften müsse man „natürlich mit seinen letzten Worten, auch wenn sie nur vorgespiegelt sind“[2], um so sorgfältiger umgehen. Daß die Erzählung 'Die Amsel', die den Abschluß von Robert Musils 'Nachlaß zu Lebzeiten' bildet, trotz ihrer Kürze und ihrer scheinbaren Nebensächlichkeit tatsächlich den Status eines *letzten Wortes* beansprucht, möchte folgender Beitrag zu zeigen versuchen. Im Zentrum werden dabei Fragen des Identitätskonzeptes und die Problematik des Erzählens in der Moderne stehen.
Bereits bei einer ersten Lektüre der Musilschen Erzählung fällt die Prävalenz der Identitätsthematik ins Auge. 'Die Amsel' setzt ein mit einer Reflexion über die Unveränderlichkeit des Selbstverhältnisses trotz aller Wandelbarkeit, das poetisch mit dem Neologismus „ichig“[3] umschrieben wird. Die sozialpsychologische Frage nach der Unverwechselbarkeit des Einzelnen in der modernen Massengesellschaft wird an verschiedenen Stellen der Erzählung aufgeworfen, etwa im Hinblick auf das Phänomen des massenhaften Wohnens oder des Massentodes im modernen Krieg. Herkömmliche Konzepte der Identitätsbildung und Selbstvergewisserung werden in Frage gestellt und, etwa durch die Wortbildung „Ich-Sparkassen-System“[4], spöttisch disqualifiziert. Am Beispiel der Mutterliebe oder der Jugendfreundschaft kommen Gegenentwürfe gegen den modernen Identitätszerfall zur Sprache. Schließlich klingen auch traditionelle Identitätskonzepte - Fatum, Providenz, Telos, Essenz - in Musils Erzählung zumindest an. Nicht nur thematisch, sondern auch inhaltlich und motivisch ist die Identitätsproblematik im Prosawerk 'Die Amsel' präsent. Einschnitte und Brüche im Lebenszusammenhang, an denen sich oftmals erst Identitäten bilden, werden angesichts der Kürze und Gedrängtheit der Erzählung fast inflationär geschildert: die Erfahrung des Lebens als Geschenk, die Lebensgefahr bei den Mutproben der Jugend, die Trennung von der Frau, die Todesgefahr im Krieg, die Erfahrung der Gottesnähe, der Verlust des Glaubens an eine Ideologie, der Tod der Eltern, die Wiederbegegnung mit der Kindheit - diese gleichermaßen identitätsstiftenden wie identitätsbedrohenden Ereignisse reihen sich wie Glieder einer Motivkette in Musils Erzählung aneinander. Doch wenden wir uns, bevor wir das in 'Die Amsel' entworfene Identitätskonzept näher analysieren, zunächst einmal der Entfaltung des Identitätsbegriffes in philosophisch-theoretischer Hinsicht zu.
Dieter Henrich unterscheidet in seinem grundlegenden Aufsatz '„Identität“ - Begriffe, Probleme, Grenzen'[5] vier Themenbereiche, in denen die alte Frage nach der Selbsterkenntnis der Seele unter den Bedingungen der Moderne neu gestellt wird: die

BDD-A13296 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:08:25 UTC)

Einheit des Vorstellungslebens einer Person; die Identität einer Person über die Zeit; die Selbstauffassung der Person als Person; und die Selbstcharakteristik einer Person, die selbstreferentielle Zuschreibung von Zuständen und Eigenschaften[6]. Selbstverständlich hängen diese vier Themenbereiche eng miteinander zusammen, zugleich implizieren sie eine Fülle weiterer Dimensionen: so ist beispielsweise das Selbstverhältnis einer Person wesentlich mitbestimmt durch Fremdzuschreibungen, wie das in Musils Erzählung etwa durch die Gestalt der Mutter und ihre Wirkung auf Azwei sehr schön deutlich wird. Neben den soeben genannten Konstituenten der personalen Identität verdient ihr prozessualer Aspekt im Hinblick auf Musils Erzählung nähere Beachtung. Niklas Luhmann hat in seinem Statement 'Suche der Identität und Identität der Suche - Über teleologische und selbstreferentielle Prozesse'[7], das er 1976 auf dem Kolloquium 'Identität' der Forschergruppe *Poetik und Hermeneutik* abgegeben hat, diesen Aspekt hinsichtlich der potentiellen Unendlichkeit und Unabgeschlossenheit von Prozessen besonders betont: gerade endlos-selbstreferentielle Prozesse, etwa der Versuch eines Schreibenden, sich als Schreibenden zu beschreiben, setzen Identität voraus, die sie doch erst herzustellen sich anschicken. Die Paradoxien, die sich daraus ergeben, entspringen dem Verlust des teleologischen Konzeptes, das ein anderer Teilnehmer der Arbeitsgruppe *Poetik und Hermeneutik* im Hinblick auf das Identitätsproblem befragt hat. In seinem Aufsatz 'Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz - Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion'[8] stellt Odo Marquard die These auf: „Der moderne Verlust des Wesens verlangt als sein Minimalsurrogat die Identität, und der moderne 'Telosschwund' etabliert als Schwundtelos die Identität"[9]. Ohne auf die genannten Konzepte der personalen Identität, der selbstreferentiellen Prozessualität und des Surrogatcharakters der Identität nun theoretisch näher eingehen zu können, wenden wir uns wieder Musils Erzählung 'Die Amsel' zu und versuchen, die genannten Konzepte für eine Interpretation dieses Prosawerkes fruchtbar zu machen.

Die Einheit des Vorstellungslebens einer Person, ein wichtiger Bestandteil der personalen Identität, wird in Musils Erzählung an zentralen Stellen außer Kraft gesetzt. Im Moment der Trennung von seiner Frau fühlt sich Azwei „wie ein Betrunkener"[10]; das Herabstürzen des todbringenden Fliegerpfeiles im Kriege erlebt er „wie im Traum"[11]; rauschhaftes Erleben bestimmt auch andere schicksalhafte Wendepunkte in Azweis personaler Identität; anläßlich des Todes seiner Mutter redet er in der Nachfolge Nietzsches von einem Willen des Körpers, der sich von dem bewußten Willen wesentlich unterscheidet und die Basis für die „Urentscheidung"[12] bildet, „bei der die letzte Macht und Wahrheit ist"[13]. Es wurde verschiedentlich[14] der Versuch gemacht, die Bewußtseinshaltung von Azwei in Anlehnung an die von Robert Musil in seiner 'Skizze der Erkenntnis des Dichters'(1918) gebrauchte Terminologie dem nicht-ratioiden Typus zuzuordnen, während Aeins den ratioiden Typus verkörpere, doch steht dem entgegen, daß Azwei seine „Vernunft"[15] mit der „Aufgeklärtheit"[16] von Aeins durchaus zu vermitteln bestrebt ist. Azwei propagiert keinen neuen Typus des Bewußtseins, sondern bringt in seinen Erzählungen das Scheitern zum Ausdruck, das Erlebte in die Einheit seines Vorstellungslebens einzubinden. Ebenso scheitert der Versuch Azweis, die Identität seiner Person über die Zeit festzuhalten: „Ich bin weder besonders launenhaft, noch lebe ich nur für den Augenblick; aber wenn etwas vorbei ist, dann bin ich auch an mir vorbei, und wenn ich mich in einer Straße erinnere, ehemals oft diesen Weg gegangen zu sein, oder wenn ich mein früheres Haus sehe, so empfinde ich

ohne alle Gedanken einfach wie einen Schmerz eine heftige Abneigung gegen mich, als ob ich an eine Schändlichkeit erinnert würde"[17]. Interessanterweise sieht Azwei sein Selbstverhältnis, seine Selbstauffassung als Person nicht durch sich selbst, sondern durch andere, wenngleich auf unvollkommene Weise, gesichert: durch den Jugendfreund und, noch deutlicher, durch die eigene Mutter. An dieser bewundert er, „daß da ein Mensch, solange ich lebe, ein Bild von mir festgehalten hat; wahrscheinlich ein Bild, dem ich nie entsprach, das jedoch in gewissem Sinn mein Schöpfungsbefehl und meine Urkunde war"[18]. Die Zuschreibung von Eigenschaften durch andere ersetzt die nicht mehr mögliche Selbstreferentialität, das Bild der Mutter von Azwei fungiert - vergleichbar der Narbe des Odysseus oder den Stigmata Christi - als eine Art Identitätskarte, die sich freilich vom Identitätskonzept Azweis, einer Identität, die in erzählten Geschichten vergegenwärtigt wird, wesentlich unterscheidet. Auffallend ist in obigem Zitat der Rekurs auf die theologische Begrifflichkeit: die Unwandelbarkeit des Bildes der Mutter von Azwei wird als *Schöpfungsbefehl* gedeutet, der den Identitätsprozeß von Azwei recht eigentlich in Gang setzen müßte. Spätestens hier wird deutlich, daß Identität für Azwei kein normativer, sondern ein deskriptiver Begriff ist. „Erst über ihre Geschichten gewinnen Individuen identifizierbare Identität"[19]. Identität konstituiert sich für Azwei in einem narrativen Prozeß, die Rechtfertigung seiner Identität vollzieht sich durch Geschichten. Nicht von ungefähr heißt es deshalb im Anschluß an die erste von insgesamt drei Geschichten in 'Die Amsel': „Ich will übrigens nicht deine Lossprechung. Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind"[20]. Die Abwehr des Beicht- oder Bekenntnischarakters entspricht der Überzeugung Azweis, daß sich Identität erst im Prozeß des Erzählens herstellt, oder mit den Worten Peter Horns: „Azwei, statt uns einen Sinn anzubieten, erzählt, weil die Ereignisse keinen Sinn haben. Er erzählt, weil er augenscheinlich hofft, der Vorgang des Erzählens selbst werde diesen Sinn herstellen"[21]. Wir wenden uns im folgenden deshalb zunächst einmal der narrativen Struktur von Musils Erzählung zu.

Nahezu alle Interpreten von Musils 'Die Amsel', darunter Benno von Wiese[22], Peter Henninger[23] und Peter Pütz[24], haben auf die kunstvolle Erzählstruktur des Musilschen Prosawerkes hingewiesen. In 'Die Amsel' spricht zunächst ein Erzähler-Ich, das wenig später Azwei als Ich-Erzähler einführt, dessen Narration „fast wie ein Selbstgespräch"[25] anmutet; Aeins wird zum bloßen Zuhörer degradiert, seine Präsenz verflüchtigt sich im Laufe der drei Geschichten, die sein Jugendfreund zu erzählen weiß, zusehends. Des weiteren fällt auf, daß die Rahmenfiktion des Anfangs am Ende nicht durchgehalten wird: das Erzähler-Ich zieht sich gleichsam unmerklich aus der Geschichte zurück, ihr Ende bleibt strukturell offen. Auch inhaltlich - in den zahlreichen Erzählerkommentaren - wird die wesentliche Unabgeschlossenheit, ja Unabschließbarkeit des Erzählprozesses betont. Nach dem ersten Auftreten der Amsel heißt es: „Du wirst annehmen, daß die Geschichte damit zu Ende ist? - Erst jetzt fing sie an, und ich weiß nicht, welches Ende sie finden soll!"[26]. Und am Schluß der Musilschen Erzählung heißt es: „Das ist die dritte Geschichte, wie sie enden wird, weiß ich nicht"[27]. Die Paradoxie des offenen Endes wird also in dieser Erzählung gleich an mehreren Stellen hervorgehoben, die Unendlichkeit des Erzählprozesses trotz der Endlichkeit seiner Elemente dadurch erst recht betont. In der bereits zitierten Stelle „Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind"[28] erscheint die Wahrheit als Resultat des Erzählprozesses, sie ist nicht von diesem zu trennen noch unabhängig von ihm zu postulieren. Die Selbstversicherung seiner Identität vollzieht sich

BDD-A13296 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:08:25 UTC)

für Azwei im Vorgang des Erzählens selbst: „Er schien unsicherer geworden zu sein, aber man konnte ihm anmerken, daß er gerade deshalb darauf brannte, sich diese Geschichte erzählen zu hören“[29]. Mit den Worten Niklas Luhmanns zu sprechen: die Suche der Identität, die den endlos-selbstreferentiellen Prozeß niemals wird abbrechen können, kippt um in die Identität der Suche, die diesen Prozeß dadurch als sinnvollen aufrechterhält. Von daher erklärt sich auch die Abwehr des Sinnkonzepts am Ende der Musilschen Erzählung: „Aber du deutest doch an, - suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern - daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat? Du lieber Himmel, - widersprach Azwei - es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen. Aber es ist, wie wenn du flüstern hörst oder bloß rauschen, ohne das unterscheiden zu können“[30]. Der Sinn ist das Ereignis selbst und Erzählen versteht sich als Mimesis an das Geschehene; Erzählen hält sich auf am Übergang vom *Rauschen* zum *Flüstern*, am Übergang von der Sprachlosigkeit des Ereignisses zu seiner Wortwerdung. Es leuchtet ein, daß ein solches Konzept des authentischen Erzählens einer besonderen Gestalt des Erzählens bedarf. Wir wenden uns deshalb im folgenden der Erzählform des Musilschen Prosawerkes zu, insbesondere seinem zentralen Leitmotiv, dem Motiv der Amsel.

Das Motiv der Amsel wird in der ersten der drei Geschichten eingeführt, und zwar im Modus der Verwechslung. Azwei glaubt, eine Nachtigall zu vernehmen: „Ein Himmelsvogel! Das gibt es also wirklich! - In einem solchen Augenblick, siehst du, ist man auf die natürlichste Weise bereit, an das Übernatürliche zu glauben; es ist, als ob man seine Kindheit in einer Zauberwelt verbracht hätte. Ich dachte unverzüglich: Ich werde der Nachtigall folgen. Leb wohl, Geliebte! - dachte ich - Lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt...!“[31]. Das symbolbeladene Sinnbild der Himmelssehnsucht und der Poesie, die antike Philomele, wird jedoch durch eine prosaische Amsel ersetzt, die sich jedweder symbolischen Dimension verweigert und entzieht. Allein die Tatsache, daß die Amsel andere Vögel zu imitieren in der Lage ist, haftet ihr als Charakteristikum an. In ähnlicher Weise verschließen sich Azwei auch traditionelle Identifikationsangebote, wie wir sie aus dem Märchen oder aus der Literatur der Romantik kennen: der sprechende Vogel, der den Helden zum Aufbruch ruft und durchs Leben leitet, der Fatum und Providenz verkörpert, wird in Musils Erzählung lediglich zitiert, nicht mehr geglaubt. Auch in der zweiten Geschichte, die Azwei erzählt, taucht - wenngleich verschlüsselt - das Motiv der Amsel auf. Auch an dieser Stelle fällt die romantische Sprachgebung auf: „Und gerade in diesen Nächten waren die Sterne groß und wie aus Goldpapier gestanzt und flimmerten fett wie aus Teig gebacken [...]. Dann hielt ich es manchmal nicht aus und kroch vor Glück und Sehnsucht in der Nacht spazieren; bis zu den goldgrünen schwarzen Bäumen, zwischen denen ich mich aufrichtete wie eine kleine braungrüne Feder im Gefieder des ruhig sitzenden, scharfschnäbeligen Vogels Tod, der so zauberisch bunt und schwarz ist, wie du es nicht gesehen hast“[32]. Wie in der ersten Geschichte den Liebesvogel Nachtigall, so vertritt die Amsel in der zweiten Geschichte den Raben als Todesvogel. Wie dieser, so ist sie jenem ähnlich, sie imitiert diese wie jenen. In der dritten Geschichte schließlich tritt die Amsel als solche auf: als Kindheitserinnerung und als reale Präsenz. Sie stellt sich mit den Worten vor „Ich bin deine Amsel“[33] und „Ich bin deine Mutter“[34]. Der Besitz der Amsel wird von Azwei als summum bonum, als höchstes Glück beschrieben, der Besitz der Amsel scheint außerdem Azweis Identität zu garantieren. Gerade der Amsel gelingt es, scheinbar Unvereinbares, Disparates, Widerständiges in einer Geschichte zusammenzufügen und zu legieren. Dank ihrer imitativen Kraft symbolisiert sie

- als dezidiertes Nicht-Symbol - den Zusammenhang des Entwesentlichten, ziellos Dahintreibenden: die Amsel wird damit zum Schwundtelos, zur Miniessenz, zum Symbol der Identität im Zeichen des Transzendenzverlustes. Kriterium der Identität ist dabei weder Norm, Wesen, noch Ziel, sondern allein die Ähnlichkeit von Zuständen, die sich in eine Geschichte bringen lassen. So sagt sich Azwei kurz vor dem Tod seiner Mutter: „Und ich kann nicht mehr sagen, als daß der Zustand, in dem ich mich von da an befand, viel Ähnlichkeit mit dem Erwachen in jener Nacht hatte, wo ich mein Haus verließ, und mit der Erwartung des singenden Pfeils aus der Höhe“[35]. Identität wird also ästhetisch aufgefaßt, ihr Inhalt aus mimetischen Korrelationen gewonnen. Auf die Ästhetikaffinität von Identitätstheoremen hat auch Odo Marquard hingewiesen: „die Identität ist - scheint es also - eine Art Zweckmäßigkeit ohne Zweck. ‘Zweckmäßigkeit ohne Zweck’: das aber ist - in seiner *Kritik der Urteilskraft* - eine Strukturformel Kants für das Schöne“[36]. Die Amsel in Musils Erzählung verkörpert also die Identität im Zeichen des Transzendenzverlustes, das Surrogat des Telos und der Essenz, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Ob und wie ein solches Identitätskonzept auch auf die Erzählform sich auswirkt, wollen wir abschließend im Hinblick auf die Gattung und die Stilfigur des Vergleichs näher untersuchen.

Gemeinhin wird die Musilsche Erzählung ‘Die Amsel’ von der Forschung als Novelle, genauer gesagt als ein Zyklus dreier Binnennovellen mit einem erzählerischen Rahmen aufgefaßt. Dafür wird die bekannte Goethesche Definition der Novelle als einer *sich ereigneten unerhörten Begebenheit* ebenso ins Feld geführt wie Musils eigene Definition der Novelle in der ‘Neuen Rundschau’(1914), wo es heißt: „Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ergibt die Novelle“[37]. Wir haben jedoch einerseits bereits gesehen, daß das offene Ende und die nicht durchgehaltene Rahmenfiktion dieser Auffassung durchaus entgegenstehen. Andererseits lesen wir bei Hugo Aust folgende erhellende Sätze über Musils Novellenkunst: „So gesehen heißt es, sinnlosen Materialismus zu betreiben, wenn man nur auf die (durchaus vorhandenen) unerhörten Begebenheiten und Wendepunkte achtete. Die für Musil bezeichnende Novellenform liegt in einem Erzählgebilde, das sich selbst auflöst, um nur so das wortlos Gemeinte zeigen zu können“[38]. Dieses wortlos Gemeinte haben wir im Begriff der Identität und in deren Zusammenhang mit dem Prozeß des Erzählens zu fassen gesucht. Wir verstehen daher die drei Novellen, die die Musilsche Erzählung konstituieren, insgesamt als Parabel auf die Identität. Tertium comparationis ist die Amsel, die auf der Erzählebene als Leitmotiv erscheint, auf der Ebene der Reflexion als mimetisches Prinzip, das die unterschiedlichsten Erfahrungen einander anähnelt, vergleichbar werden läßt und sie so in die Geschichte der Suche nach einer Identität, die eigentlich die Identität einer Suche ist, einzubauen ermöglicht.

Wie das Leitmotiv der Amsel, so fungiert auch die Stilfigur des Vergleichs auf der parabolischen Ebene als ein solches integratives mimetisches Prinzip. Einige der zahlreichen Vergleiche Musils, der ja als Meister dieses Stilmittels bekannt und gerühmt ist, mögen nun abschließend unter diesem Gesichtspunkt zur Sprache kommen. In der ersten Geschichte liegt Azwei neben seiner Frau, die er zu verlassen sich anschickt, „und die Wände des Zimmers tauchten an diesem schlafenden Leib auf und ab wie hohe See um ein Schiff, das schon weit im Fahren ist“[39]. Im Moment des Aufbruchs vereinigen sich sowohl das Moment des Ruhens im Hafen als auch das Moment der Fahrt auf hoher See, zugleich klingt die Metapher des Schiffbruchs an. Der Moment des Abschieds wird also erzählerisch durch ein Bild plausibel gemacht, nicht durch Erklärungen gerechtfertigt, ja diese werden

BDD-A13296 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:08:25 UTC)

sogar als Klischee ironisiert: „Ich küßte die Schlafende, sie fühlte es nicht. Ich flüsterte ihr etwas ins Ohr, und vielleicht tat ich es so vorsichtig, daß sie es nicht hörte. Da machte ich mich über mich lustig“[40]. Der Moment der Todesgefahr in der zweiten Geschichte wird ebenfalls unter Abwehr eines Klischees beschrieben: „Kein einziger Gedanke in mir war von der Art, die sich in den Augenblicken des Lebensabschiedes einstellen soll“[41]. Stattdessen übernehmen Bilder die Aufgabe, diese Erlebnisse in eine Geschichte der Identität zu integrieren. „Es ist so“, heißt es in der zweiten Geschichte, „als ob die Angst vor dem Ende, die offenbar immer wie ein Stein auf dem Menschen liegt, weggewälzt worden wäre, und nun blüht in der unbestimmten Nähe des Todes eine sonderbare innere Freiheit“[42]. Leben und Tod werden hier durch den Vergleich mit dem Stein miteinander amalgamiert: der von des Grabes Tür weggewälzte Stein, Metapher der Auferstehung, befreit die zu Tode Geängstigten paradoxerweise nicht zum Leben, sondern zum Tod. Der Angriff des feindlichen Flugzeuges, durch dessen dreifarbige Tragflächen die Sonne „wie durch ein Kirchenfenster“[43] scheint, wird bildlich ebenso zum Gottesdienst wie die Ankunft des Fliegerpfeils, bei der die mit dem Tode Bedrohten dastehen „wie eine Gruppe von Jüngern [...], die eine Botschaft erwarten“[44]. In der dritten Geschichte schließlich wird das Verhältnis Azweis zu seiner Mutter mit dem symbolträchtigen Bild des Spiegels verglichen: „Sie machte mich so unruhig, wie das Beisammensein mit einem Spiegel, der das Bild unmerklich in die Breite zieht“[45]. Der oben beschriebene Aspekt der Identitätssicherung durch die Mutter als Surrogat der Selbstreferentialität, die Deutung ihres Bildes von Azwei als *Schöpfungsbefehl* wird durch den ausgewählten Vergleich mit dem Zerrspiegel in der Erzählform präsent.

In der dritten Geschichte findet Azwei auf dem Dachboden seines Elternhauses alte Kinderbücher, deren Inhalt er „wie ein Seefahrer“[46] erobert. Auf seiner Entdeckungsreise stößt er dabei unerwarteterweise auch auf verblaßte Bleistiftspuren, erste Schriftzeugnisse seiner eigenen Identität. Das Buch, die Schrift, der Erzählprozeß - sie begleiten den Prozeß der Selbstbegegnung und des Wiederfindens der Kindheit: „für andere Menschen mag es nichts Besonderes sein, wenn sie sich an sich selbst erinnern, aber für mich war es, als ob das Unterste zu oberst gekehrt würde“[47]. Lesen, Schreiben, Erzählen wird zum Movens des Identitätsprozesses, der - wie in der Musilschen Erzählung - faktisch nicht zum Abschluß kommt, aber im Nicht-Symbol der Amsel zur Vollendung gelangt. Die Amsel verkörpert also in Musils gleichnamiger Erzählung das letzte Wort in einer unabgeschlossenen Geschichte; sie ähnelt damit strukturell dem eingangs erörterten Paradoxon ‘Nachlaß zu Lebzeiten’; sie verkörpert ein Erzählprinzip und zugleich den utopischen Besitz der Identität, von der es am Ende von Azweis Erzählung heißt: „Ich habe sie seither nicht mehr von mir gelassen, und mehr kann ich dir nicht sagen“[48].

[1] Robert Musil, *Gesammelte Werke* in neun Bänden, hg. Von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 7, S.473.
[2] Ebd.
[3] Robert Musil, a.a.O., S.548.
[4] Robert Musil, a.a.O., S.558.
[5] In: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.133-186.
[6] Vgl. Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.175.
[7] In: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.593f.
[8] In: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.347-369.

[9] Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.362.
[10] Robert Musil, a.a.O., S.553.
[11] Robert Musil, a.a.O., S.556.
[12] Robert Musil, a.a.O., S.559.
[13] Ebd.
[14] So etwa von Karl Eibl in seinem Aufsatz „Die dritte Geschichte. Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung *Die Amsel*“ (in: *Poetica* 3, 1970, S.455-471, bes. S.457).
[15] Robert Musil, a.a.O., S.554.
[16] Ebd.
[17] Robert Musil, a.a.O., S.558.
[18] Ebd.
[19] Hermann Lübbe, *Identität und Kontingenz*, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.655-659; hier: S.655.
[20] Robert Musil, a.a.O., S.553.
[21] Peter Horn, „Wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich die wohl nicht erst zu erzählen’. Zu Musils ‘Amsel“, in: *Euphorion* 81, 1987, S.391-413; hier: S.391.
[22] Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Bd. 2, Düsseldorf 1965; darin: Kap. 14: Robert Musil, *Die Amsel*, S.299-318.
[23] Peter Henninger, „Schreiben und Sprechen. Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von ‘Drei Frauen’ und ‘Die Amsel’“, in: *Modern Austrian Literature* 9, No. 3-4, 1976, S.57-99.
[24] Peter Pütz, Nachwort, in: Robert Musil, *Die Amsel*. Bilder, Stuttgart 1981, S.69-77.
[25] Robert Musil, a.a.O., S.549.
[26] Robert Musil, a.a.O., S.552.
[27] Robert Musil, a.a.O., S.562.
[28] Robert Musil, a.a.O., S.553.
[29] Robert Musil, a.a.O., S.557.
[30] Robert Musil, a.a.O., S.562.
[31] Robert Musil, a.a.O., S.552.
[32] Robert Musil, a.a.O., S.554.
[33] Robert Musil, a.a.O., S.561.
[34] Ebd.
[35] Robert Musil, a.a.O., S.560.
[36] Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität. Poetik und Hermeneutik* VIII, München 1979, S.365.
[37] Zit. nach: Josef Kunz (Hg.), *Novelle*, Darmstadt ²1973, S.87.
[38] Hugo Aust, *Novelle*, Stuttgart ²1995, S.163.
[39] Robert Musil, a.a.O., S.553.
[40] Ebd.
[41] Robert Musil, a.a.O., S.556.
[42] Robert Musil, a.a.O., S.555.
[43] Ebd.
[44] Robert Musil, a.a.O., S.557.
[45] Ebd.
[46] Robert Musil, a.a.O., S.560.
[47] Robert Musil, a.a.O., S.561.
[48] Robert Musil, a.a.O., S.562.

BDD-A13296 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:08:25 UTC)