

Erzählte Fremdheit

Zu Robert Musils Novelle „Grigia“

von Wolfgang Hackl (Innsbruck)

1924 erschien im Ernst-Rowohlt-Verlag in bibliophiler Ausstattung unter dem Titel *Drei Frauen* ein Band mit drei Novellen von Robert Musil. Alle drei sind nach ihren Protagonistinnen benannt: *Grigia*, *Die Portugiesin*, *Tonka*. In jeder dieser Novellen erzählt Musil von Grenzerfahrungen, die auf den ersten Blick selbstsichere und handlungsorientierte Männer in der Beziehung zu diesen in unterschiedlicher Weise fremden Frauen erleben. Die Unterschiede der Fremdheit bedingen erhebliche Differenzierungen in der Art der literarischen Gestaltung: Grigia aus der ersten Erzählung ist eine jener „merkwürdige[n] Leute in diesem Talende“¹ des Trentiner Fersentals, eine archaische Bäuerin. Sie heißt eigentlich Lene Maria Lenzi, doch der männliche Protagonist Homo nennt sie „noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchtem Dscha, nach der Kuh, die sie hatte“ (G 245). Die aristokratische Portugiesin der mittleren Erzählung wiederum bleibt als reiche und schöne Frau des Herrn von Ketten die ganze Erzählung über namenlos und repräsentiert eine doppelte Fremdheit: als Portugiesin entspricht sie einerseits vollkommen der Familienpolitik ihres Mannes aus dem Geschlecht derer von Ketten, sich nicht mit „dem in ihrer Nähe ansässigen Adel zu versippen [...], um durch nichts in der Wahl ihrer Bündnisse und Feindschaften beschränkt zu sein“.² Denn im ausgehenden Mittelalter, in dem die Erzählung spielt, kommt sie sozusagen vom Ende der Welt. Andererseits lebt sie von ihrer Kultur aus gesehen noch dazu in den fernen, fremden Alpen, einem locus horribilis. Tonka schließlich, als einzige ihres Eigennamens würdig – wenn auch in der „Abkürzung der tschechischen Koseform Tonika“³ – ist ein eigentlich sprachloses „ganz einfaches Mädchen [...] aus dem Tuchgeschäft“⁴, das „in einer merkwürdigen Spannung gleich weit von Verliebtheit wie Leichtfertigkeit“⁵ entfernt, zur Geliebten eines angehenden Wissenschaftlers wird, der sie in eine deutsche Großstadt mitnimmt, denn „es wäre ihm zumut geworden, als würde er sie Feinden ausliefern, wenn er sie in der Stadt ihrer Tante und seiner Mutter zurückgelassen hätte“.⁶

Auf die erste Novelle *Grigia*, die bereits 1921 im *Neuen Merkur* und 1923 in einer bibliophilen Ausgabe mit auf Japanpapier abgezogenen, signierten Radierungen von Alfred Zangerl in der von Franz Blei herausgegebenen Reihe *Sanssouci-Bücher* erschienen war⁷, möchte ich im Folgenden ausführlicher eingehen, um Aspekte der Gestaltung und Erfahrung von Fremdheit auf ihre interpretatorische Funktion hin zu reflektieren.

Die Handlung der Erzählung läßt sich knapp zusammenfassen: Homo, der männliche Protagonist, der „einen heftigen Widerwillen gegen Bade- und Gebirgsorte“ empfindet (G 234), ist unschlüssig, wie er sich der Verpflichtung entziehen könnte, seinen kranken Sohn zum sommerlichen Kuraufenthalt zu begleiten. Er bleibt allein zurück und folgt kurz darauf der unerwarteten Einladung eines Bekannten, ihn auf einer Bergbauexpedition



ins Trentiner Fersental als Geologe zu unterstützen. Dort beginnt er ein Verhältnis mit einer einheimischen Bäuerin. Als diese die Liaison scheinbar grundlos beenden möchte, erwirkt er ein letztes Zusammensein, das allerdings nicht mehr in gewohnter Weise in einem Heustadel, sondern in einem aufgelassenen Stollen hoch über dem Dorf stattfindet. Diesen Stollen verschließt der Ehemann der Geliebten mit einem übergroßen Felsen. Nach unbestimmter Zeit scheint diese einen Seitenausgang entdeckt zu haben, Homo selbst fühlt sich jedoch zu schwach, „um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht oder war ohnmächtig geworden“ (G 252). Zur gleichen Stunde wird die Expedition von Homos Bekanntem wegen Erfolglosigkeit abgebrochen.

In der Musil-Forschung hat Karl Corinos biographistischer Ansatz, „die fiktiven Begebenheiten in einer Dichtung heuristisch als real [zu nehmen], sie mit den verfügbaren Hilfsmitteln (autobiographischen Aufzeichnungen des Dichters, archivalischen Quellen) zu verifizieren [...], dann aber den eigentlichen kreativen Prozeß“⁸ zu würdigen, den Anstoß zu einer verdienstvollen (positivistischen) Sicherung und Aufbereitung der Quellen und Archivalien gegeben, was in der Folge zu durchaus erhellenden Studien über den Zusammenhang von biographischen Fakten und literarischer Gestaltung geführt hat. Doch scheint mir die Musil-Forschung gelegentlich allzu leichtfertig einer biographisch-deterministischen Interpretation der Quellen oder einer vordergründigen psychoanalytischen Interpretation der Texte zu verfallen und über die von Karl Eibl formulierten Schwierigkeiten hinwegzusehen, nämlich „Tagebuchnotizen oder Vorstudien eindeutig dem Bereich des präpoetischen Lebensstoffes oder dem des poetisch elaborierten, fiktionalen Formulierungsversuchs zuzuschlagen“.⁹

Corino selbst spricht in Hinblick auf seine „konsequent genetische Methode“¹⁰ von einem Kreisprozess, hat in der Folge allerdings gerade bei *Grigia* die damit verbundene methodische Problematik zu wenig ernst genommen, wenn er Homos Tod „als eine Art symbolischer Selbstbestrafung“¹¹ für einen Seitensprung Musils während seines Aufenthalts als Soldat im Fersental deutet und sogar eine Magdalena Maria Lenzi als diese Geliebte identifiziert, aber – soweit ich sehe – jeden faktischen Beweis dafür schuldig bleibt. Es ist also Eibl recht zu geben, wenn er kritisiert: „Wenn man aber nur aus der poetischen Formulierung erschließen kann, was Musil mit der Lenzi getrieben hat, und das so Erschlossene dann zur Erklärung der poetischen Formulierung verwendet, entsteht ein methodisch problematischer Zirkel.“¹²

Daher möchte ich mich in meiner Beschäftigung mit *Grigia* zunächst auf den Text konzentrieren und mich dann mit der Funktion der Fremdheit beschäftigen.

Die sentenzartige Eröffnung der Novelle lautet: „Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamt, als zögerte es weiterzugehn oder wollte seine Richtung ändern. Es mag sein, daß einem in dieser Zeit leichter ein Unglück zustößt“ (G 234). Schon

damit signalisiert der Erzähler, dass es sich bei dem im weiteren Verlauf zunehmend dichter vorausgedeuteten Geschehen um eine exemplarische Geschichte handelt. Darauf verweist weiters sowohl der Name des Protagonisten, „Homo“ (= Mensch), als auch die elaborierte Erzählweise, die eine Reihe von märchenhaften Motiven und deutliche Bezüge zu verschiedenen Mythen und zur Bibel aufweist: Obwohl es im Fersental keinen nennenswerten Goldabbau gegeben hat, ist im Sinne einer märchenhaften Stilisierung die Rede von alten venezianischen Goldbergwerken, die wieder erschlossen werden sollten, dazu wird die Landschaft sehr bildreich als märchenhaft beschrieben – mit einer Anspielung an Sterntaler – und direkt mit Gesteinsarten wie Bergkristall und Amethyst – „unheimlich schönen Märchengebilden“ – in Zusammenhang gebracht, um auf Verborgenes und sehnsüchtig Erwartetes zu verweisen.

Kamen, um Milch zu liefern und Polenta zu kaufen, Männer von diesen Bergen, so brachten sie manchmal große Drusen Bergkristall oder Amethyst mit, die in vielen Spalten so üppig wachsen sollten wie anderswo Blumen auf der Wiese, und diese unheimlich schönen Märchengebilde verstärkten noch mehr den Eindruck, daß sich unter dem Aussehen dieser Gegend, das so fremd vertraut flackerte wie die Sterne in mancher Nacht, etwas sehnsüchtig Erwartetes verberge. (G 235)

Auch dass bei der Ankunft der Expedition am hellen Tag „sicher zwei Dutzend Nachtigallen“ schlagen (G 235), schafft eine geheimnisvoll-romantische Atmosphäre.

So genau, d. h. realistisch, Musil die Landschaft, die Einheimischen oder einzelne Aktivitäten der Expeditionsteilnehmer beschreibt – bezeichnenderweise jedoch den im Übrigen recht dürftigen Fortgang der Expedition fast völlig vernachlässigt –, so sehr verweist das konsequent personale Erzählverhalten und die überdeterminierte, bildhafte Sprache darauf, dass¹³

Homo mit dem Eintritt in die Welt des Fersenstals einen anderen Blick auf die Welt hat als gewöhnlich. Die Beschreibung des Orts im Fersental ist ebenfalls aus der Perspektive des Fremden gegeben [...]. Es ist nicht ein allwissender Erzähler, der aus seiner umfassenden Kenntnis des Tales dieses einem interessierten Leser näher bringt. Es wird kein Versuch gemacht, die Landschaft irgendwie auf Bekanntes zurückzuführen. Sie wird ganz in ihrer Fremdheit belassen, in der sie von den Zugereisten wahrgenommen wird.

Auch die Lexik aus dem semantischen Feld des Märchen- und Zaubenhaften, „Wörter, die die Aufhebung der Kausalität konnotieren“¹⁴, verweisen genauso wie der Verzicht auf eine chronologische Kontinuität darauf, dass es Musil nicht um die Beschreibung von Wirklichkeit zu tun ist, denn – mit Musil gesprochen – „die Dichtung hat nicht die Aufgabe, das zu schildern, was ist, sondern das was sein soll; oder das, was sein könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll“.¹⁵

Zu diesen literarischen Strategien gehört schließlich auch, was Eibl „Bild-Parataxe“ genannt hat. Er benennt damit das Phänomen, dass Musil zwar vordergründig eine sehr konventionelle Metaphorik und Wie-Vergleiche verwendet, diese aber nicht zur allegorischen Verdeutlichung einer kohärenten Wirklichkeit nützt. Ein Beispiel: Nach der präzisen Beschreibung einer Schweineschlachtung, die eine Reihe von knapp angedeuteten Ereignissen als Hinweis auf das abwechslungsreiche Leben im Tal abschließt, vermerkt der Erzähler lakonisch: „Das alles bemerkte Homo zum erstenmal in seinem Leben“ (G 243). Die Figurenperspektive jedoch pointiert scheinbar zusammenhanglos die ausgelöste Irritation: „An diese Birke war mit einem in der Luft hängenden Bein noch das schwarze Schwein gebunden; das Feuer, die Birke und das Schwein sind jetzt allein“ (G 243). Ebenso knapp wird die Erfahrung des Außergewöhnlichen in der Beziehung zu Grigia formuliert: „Das alles war genauso einfach und gerade so verzaubert wie die Pferde, die Kühe und das tote Schwein“ (G 247). Eibl erläutert diese literarische Technik, etwas zu vermitteln, was sich der gängigen sprachlichen Vermittlung entzieht, durch einen Hinweis auf die Semiotik:¹⁶

Alle diese Bilder weisen auf *ein* Gemeinsames, dessen Formulierung sie für Homo sind. Aber auch die wagemutigste Paraphrase wird dieses Gemeinsame kaum herauschälen können, denn die Bilder sind selbst Paraphrasen. Sie sind empirisch unverbunden, stehen nebeneinander, weil ihr Gemeinsames das von ihnen bezeichnete Signifikat ist, das nur in Bildern erscheinen kann, aber in keinem ganz, sondern nur im Überschneidungsbereich der Bedeutungen mehrerer Bilder.

Welche Rolle spielt angesichts dieser knapp skizzierten literarischen Strategien Musils nun der in seiner Novelle auffällig komplexe Rekurs auf Fremdheit? Denn diese begegnet uns in *Grigia* in vielfältiger Ausprägung: als das Aufeinanderprallen unterschiedlicher sozialer Systeme, dem des städtisch-zivilisierten und dem des bäuerlichen Lebens, dem der „scharfe Geist der Zivilisation“ (G 238) fehlt; als geographische Fremdheit, in der Landschaftsbeschreibung ganz aus der Perspektive der Zugereisten; als das „Vergangene, also das Archaische, Primitive, Elementare“ im Sinne der Kategorien von Rolf-Peter Janz¹⁷, wenn die Talbewohner und insbesondere die Frauen durch eine Reihe von Tiermetaphern und Bezügen nicht nur auf das Animalische reduziert erscheinen, sondern in ihrer Tracht auch „weit in die Jahrhunderte der Altvordern“ (G 238) zurückweisen, wie überhaupt die Siedlung an ein „vorweltliches Pfahldorf“ (G 236) erinnert. Doch ist diese archaische Kultur nicht ausschließlich idealisiert gezeichnet, vielmehr ist sie geprägt von Naturkatastrophen, Armut und Arbeitsmigration, die umgekehrt „allerhand ärgsten Unrat“ (G 237) in die Häuser spült, und mit den heimkehrenden Männern „die Gewohnheiten der städtischen Bordelle und die Ungläubigkeit, aber nicht den scharfen Geist der Zivilisation“ (G 238) ins Tal bringt.

Die erwähnte Opposition von städtisch-bürgerlicher Zivilisation und natürlich-chthonischem Leben wird noch durch die Verknüpfung mit zivilisationsferner Exotik verstärkt: die Frauen gehen in ihren groben Holzschuhen „wie die Japanerinnen“ (G

239)¹⁸, setzen sich auf die flache Erde und ziehen „die Knie hoch wie die Neger“ (G 239), das Heu riecht säuerlich „wie die Negergetränke, die aus dem Teig von Früchten und menschlichem Speichel entstehn“ (G 249); Homo fühlt sich als „Sultan seiner Existenz“ (G 241) und hat den Eindruck, „hier unter Wilden“ (G 249) zu leben, und um das Bedrohliche einer „sonderbaren Bäurin“ zu verdeutlichen, erinnert er sich daran, daß sie „einen Schädel wie eine Aztekin hatte und immer vor ihrer Tür saß, das schwarze Haar, das ihr etwas über die Schultern reichte, aufgelöst“ (G 250).

Mit dieser Exotik korrespondiert, dass Musil ja nicht nur auf märchenhaft-zauberhafte Motive, sondern in der Gestaltung des Goldgräberlebens auch auf die Topik von Expeditionsberichten zurückgreift. So bringt die Expedition den Einheimischen nicht nur Arbeit und die Möglichkeit, sich allerlei nützliches Gerät anzueignen, die Eindringlinge führen sich auch auf wie kolonialistische Eroberer – „sie schütteten Geld unter die Leute und walteten wie die Götter“ (G 236) – und sie bemächtigen sich der einheimischen Infrastruktur und zerstören symbolträchtig mit ihren Ansprüchen die kulturelle Infrastruktur der Einheimischen: die Schule wird zur Faktorei und das Pfarrhaus wird zum Kasino, wo sie sich alle treffen, um die „Traurigkeit und Öde“ (G 243) mit Wein auszuspülen, Grammophon zu hören oder unanständige Witze zu erzählen.

Musils Tagebücher, die Hans Zeller nicht zufällig Notizbücher nennt, zeigen den Autor nicht nur als einen an Fragen der Ethnologie interessierten Intellektuellen, sondern weisen ihn selbst auch als einen genauen Beobachter und Ethnographen aus. So montiert er auch einige Beobachtungen, die er als Soldat im Fersental¹⁹ aufgezeichnet hat, in die Erzählung hinein. Zeller bemerkt dazu:²⁰

Die auffällige Übereinstimmung der Formulierungen in den als „Tagebüchern“ verstandenen Notizheften mit dem Manuskript der Novelle ist also wohl nicht der Übernahme persönlicher Aufzeichnungen, sondern dem Umstand zuzuschreiben, daß Musil diese Notizen von Anfang an in Hinblick auf ihre literarische Funktion niedergeschrieben hat.

Durch diese genauen Beschreibungen gibt Musil dem geheimnisvoll-exotischen ein gleichsam empirisches Pendant, wenn er beispielsweise die Art der Frauen, auf den Eseln zu reiten, beschreibt und dabei auf die Eintragungen im Notizbuch zurückgreift: „Mädchen auf Esel, Bergweg hinanreitend. Leise schaukelnde Bewegung des ganzen Oberkörpers. Sitzt im hölzernen Tragsattel, offenbar ohne Hosen. Die Beine unziemlich hochgezogen.“²¹ Oder er veranschaulicht mit der langsamen Art des Essens der Bauern



das erwartete Liebesabenteuer mit Grigia: „sie kauen langsam, schmatzend, jeden Bissen würdigend, so tanzen sie auch, Schritt um Schritt, und wahrscheinlich ist alles andere ebenso“ (G 247).²²

Den fremden Dialekt der Grigia zitiert er als ihre „Zauberworte“:²³

Die Nos, sagte sie etwa, und statt Bein der Schenken. Der Schurz war die Schürze. Tragt viel aus, bewunderte sie, und geliegen han i an bißl ins Bett eini, machte es unter verschlafenen Augen. Als er ihr einmal drohte, nicht mehr zu kommen, lachte sie: „I glock an bei Ihm!“ und da wußte er nicht, ob er erschrak oder glücklich war, und das mußte sie bemerkt haben, denn sie fragte: „Reut's ihn? Viel reut's ihn?“ Das waren so Worte wie die Muster der Schürzen und Tücher und die farbigen Borten oben am Strumpf, etwas angeglichen der Gegenwart schon durch die Weite der Wanderschaft, aber geheimnisvolle Gäste. [...] Einmal sagte ihm Grigia geradezu: „Denkn tut er etwas ganz andres, i seh' ihm eini“, und als er eine Ausflucht gebrauchte, meinte sie nur, „ah, das ist an extrige Sküß“. Er fragte sie, was das heißen solle, aber sie wollte nicht mit der Sprache heraus, und er mußte selbst erst lang nachdenken, bis er soviel aus ihr herausfragen konnte, um zu erraten, daß hier vor zweihundert Jahren auch französische Bergknappen gelebt hatten, und daß es einmal vielleicht excuse geheißten habe. Aber es konnte auch etwas Seltsameres sein. (G 247 f.)

Dass diese Fremdheitserfahrung für Homo mehr ist als ‚nur‘ eine ländliche Kontrasterfahrung zu seinem gewohnten städtisch-bürgerlichen Leben, erweist sich an Homos Erschrecken, als er durch den ersten Brief seines Sohnes an eben jenes gewohnte Leben erinnert wird: „daß sie jetzt seinen Aufenthaltsort wußten, erschien ihm wie eine ungeheure Befestigung“ (G 240), er merkt, dass er sich in eine phantastische Exotik zu verlieren droht und durch den Brief scheint ihm die Verbindung zur Realität wieder gesichert – „Er war kein Gespenst“ (G 240) – und auch die Ausnahmesituation erscheint damit als überwindbar. Paradoxerweise wird jedoch gerade diese Erfahrung zum Anstoß, die Verbindung zu seiner Familie abzubrechen: „Er ist hier, man wußte alles, und er brauchte nichts mehr zu erklären“ (G 240). Deshalb beantwortet er die Briefe seiner Frau nicht mehr. Damit erhält die Exotik in der Erzählung eine Funktion, die der Exotik im zeitgenössischen Diskurs der Kriegs- und Nachkriegszeit immer wieder zugeschrieben wurde: sie wird zum Ort der Utopie.

Gewöhnlich wird diese von Homo erfahrene Krise in der Sekundärliteratur als individuelle Krise beschrieben, weil sie alle Zeichen einer Midlife-crisis zeigt:²⁴

Musil macht nun deutlich, daß ein Bruch mit dem bisherigen Leben und eine Neuorientierung unter Aktivierung brachliegender seelischer Kräfte für den einen eine schöpferische Herausforderung zur Höherentwicklung seiner Individualität sein kann, für den anderen jedoch eine Versuchung, durch Auslieferung an die

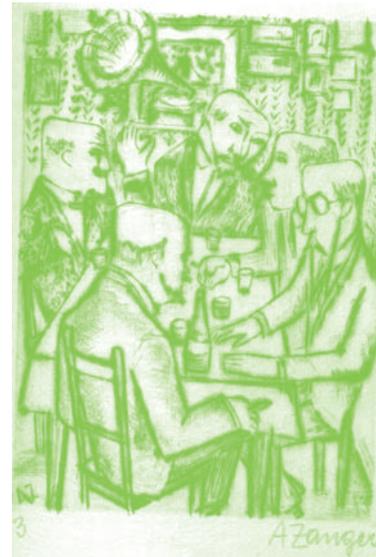
irrationalen Kräfte einer „Selbstauflösung“ den Weg zu bereiten, wie er es in *Girgia* darstellt.

Eine solche Interpretation scheint um so plausibler, wenn man die Weiterführung der „Briefszene“, die Passage der Wiedervereinigung als zentrale Episode liest. Homo erfährt hier, als er sich seine Liebe zu seiner Frau zwischen mystischer Sexualität und religiöser Überhöhung oszillierend vergegenwärtigt, die Fragwürdigkeit seines bisherigen Lebens in der Wirklichkeit.

Er war kein dem Glauben zugeneigter Mensch, aber in diesem Augenblick war sein Inneres erhellt. Die Gedanken erleuchteten so wenig wie dunstige Kerzen in dieser großen Helle seines Gefühls, es war nur ein herrliches, von Jugend umflossenes Wort: Wiedervereinigung da. [...] Jede weltläufige Betrachtung versank, jede Möglichkeit des Überdrusses und der Untreue, denn niemand wird die Ewigkeit für den Leichtsinn einer Viertelstunde opfern, und er erfuhr zum erstenmal die Liebe ohne allen Zweifel als ein himmlisches Sakrament. (G 241)

Die Einsicht in „die persönliche Vorsehung“ und das Fühlen einer „für ihn bestimmten Zauberwelt“ und des märchenhaften Bodens „mit Gold und Edelsteinen unter seinen Füßen“ (G 241) schließt diese Episode ab. Doch sollte die lakonische Fortsetzung des Textes davor schützen, in dieser ekstatischen Erfahrung des „anderen Zustands“, den er im übrigen in einer Notiz zur Reinschrift noch expliziter anspricht²⁵, die Paradoxien der Novelle zu übersehen: „Von diesem Tag an war er von einer Bindung befreit, wie von einem steifen Knie oder einem schweren Rucksack. Der Bindung an das Lebendigseinwollen, dem Grauen vor dem Tod“ (G 241). Und später heißt es ebenso knapp und das Erzählkontinuum ins Unbestimmte auflösend: „Damals hatte er schon lange Grigia kennengelernt ...“ (G 245).

Der Widerspruch zwischen religiöser Überhöhung des Treuebekenntnisses Homos und seinem Liebesabenteuer mit der einheimischen Bäuerin wird freilich durch die eingeschobene ausführliche Beschreibung des „Goldgräberlebens“ (G 241–245) scheinbar entschärft. Vor allem die „atmosphärisch dichte, im Detail scharfe“ Schilderung der Kasinoabende in „kaleidoskopartig bewegten Impressionen“²⁶ wird zum Abbild der europäischen Zivilisation: „Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa“ (G 244). Es ist eine Gesellschaft der Langeweile und des Zeittotschlagens, der bruchstückhaften und stereotypen (Schein-)Kommunikation, eine Gesellschaft, die ihre Lust auf Unterhaltung und Zerstreuung scheinbar dio-



nysisch inszeniert. Nicht zufällig erinnert die Illustration Alfred Zangerls zu *Grigia* in der Edition von 1923 an die Darstellung der Berliner Salons, wie wir sie von Zangerls gleichaltrigen Zeitgenossen George Grosz oder Otto Dix kennen.

Es scheint mir zudem signifikant zu sein, dass Musil in dieser Sequenz auch einen Zusammenhang mit dem Erlebnis des Fliegerpfeils oder Schrapnellstücks aus seinen Kriegstagebüchern herstellt, das später in die Erzählung *Die Amsel* eingeflossen ist.²⁷ Schließlich verstärkt auch die detaillierte Beschreibung einer sterbenden Fliege (G 244 f.), die Musil später an den Beginn seines *Nachlasses zu Lebzeiten*²⁸ gestellt hat, die dichte Atmosphäre von Wollust, Gewalt und Todessehnsucht, wie sie im Text in der Klimax „Abenteuersucht“, „Würgeengel“, „Engelswahnsinn“, „Krieg“ (G 244) angesprochen wird.

Musil setzt also in die Mitte der Novelle seine literarischen Impressionen zur europäischen Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft, die in manchem seinen Reflexionen im 1922 erschienenen Essay *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*²⁹ gleichen. Diese explizite Referenz auf das historisch-kulturelle Umfeld bettet Musil in die Erzählung einer krisenhaften individuellen Grenzerfahrung ein.

Die Thematisierung der Fremdheit, des Erzählens vom Aufeinanderprallen von ermüdeten Zivilisation und animalisch-archaischer Fremdheit, die Musil zusätzlich mit exotischen Elementen pointiert, eröffnet für die „sekundäre semantische Ebene, die nur für den Leser gilt“³⁰, eine Perspektive, die über das Individualpsychologische hinausgeht, wenn wir für die hier festgestellte Aneinanderreihung von scheinbar zusammenhanglosen oder paradoxen Episoden die anhand der Bildparataxe gemachten Überlegungen nützen und in Hinblick auf diese Episoden davon ausgehen, dass sie auf *ein* Gemeinsames verweisen.

Musils Interesse für Studien über Naturvölker, auch in der Entstehungszeit der Novelle *Grigia*, ist in den Tagebüchern mehrfach belegt, auch lobt er Robert Müllers *Tropen* im Nachruf auf den langjährigen Freund in der Wiener *Arbeiterzeitung* und in der *Prager Presse* „als eines der besten [Bücher] der neuen Literatur überhaupt“.³¹ Alfred Doppler verweist in seiner Studie zur Erzählung *Die Amsel* auf Musils Interesse für die Schriften des Ethnologen Levy-Bruhl, weil an „der Verstandesfähigkeit der Naturvölker [...] ein Deutervermögen beobachtet [wird], das in den hochzivilisierten Staaten verlorengegangen ist“.³² Hier trifft sich Musil mit Robert Müller, der in einem 1919 erschienenen Aufsatz zwischen dem „horizontalen Exotismus“, in dem „die Zuwendung zum Exotischen zum Chic entleert“ sei, und einem „vertikalen Exotismus“ differenziert.³³ Nach Stephanie Heckner akzentuiert Müller damit „die in seiner Zeit nur mehr schmal repräsentierte Tradition einer kritisch-utopisch motivierten Zuwendung zum Exotischen“.³⁴ Wie die in Müllers „Tropen“ erzählte Begegnung mit der indianischen Kultur eine Selbstbegegnung [darstellt]³⁵, kann auch Homos Reise in das Fersental als „Vorgang intrakultureller Introspektion“ verstanden werden, in dem ebenso wie in den „Tropen“ „die eigenkulturelle Existenzform [...] fragwürdig [wird] in ihrem Geltungsanspruch“.³⁶

Wie in der *Portugiesin* und in *Tonka* erzählt also Robert Musil auch in *Grigia* ein Fremdheitserlebnis, um mit literarischen Mitteln seine im oben erwähnten Essay formulierte Wahrnehmung der Kriegs- und Nachkriegszeit zu veranschaulichen und zu reflektieren: ³⁷

Zweifellos machen wir seit zehn Jahren Weltgeschichte im grellsten Stil und können es doch eigentlich nicht wahrnehmen. Wir sind nicht eigentlich geändert worden; ein bißchen Überhebung vordem, ein bißchen Katzenjammer nachdem; wir waren früher betriebsame Bürger, sind dann Mörder, Totschläger, Diebe, Brandstifter und ähnliches geworden: und haben doch eigentlich nichts erlebt. Oder ist es nicht so? Das Leben geht doch genau so dahin wie früher, bloß etwas geschwächerter und mit etwas mehr Krankenvorsicht; der Krieg wirkte mehr karnevalisch als dionysisch, und die Revolution hat sich parlamentarisiert. Wir waren also vielerlei und haben uns dabei nicht geändert, wir haben viel gesehen und nichts wahrgenommen.

Und wenig später heißt es im selben Essay: ³⁸

[...] die Erfahrung des Kriegs hat es in einem ungeheuren Massenexperiment allen bestätigt, daß der Mensch sich leicht zu den äußersten Extremen und wieder zurückbewegen kann, ohne sich im Wesen zu ändern. Er ändert sich, aber er ändert nicht *sich*.

Robert Musil selbst verhindert durch sein literarisches Verfahren der Parataxe, in dem einzelne Bilder und Episoden wie in einer Collage recht unvermittelt nebeneinander stehen, *Grigia* im Sinne eines mechanistischen Erkenntniskonzeptes bloß als Widerspiegelung sozialgeschichtlicher oder individueller, biographischer Prozesse zu verstehen. Die Auseinandersetzung mit dem historisch-kulturellen Umfeld soll auch nicht einfach eine soziokulturell orientierte gegenüber einer individualpsychologischen Interpretation absichern. Vielmehr sollte der vorliegende Versuch, einen literarischen Text zu kontextualisieren und die im Text eingeschriebenen Fremdheitskonzepte zu analysieren, neugierig machen auf den zeitgenössischen Diskurs, an dem sich Musil mit seinen literarischen Möglichkeiten beteiligt und wo es ihm gelingt, mit dieser Erzählung in einem „mikroskopischen Verfahren“³⁹ auf soziale, historische, politische, kurz kulturelle Bruchlinien zu verweisen.

Anmerkungen

- ¹ Robert Musil: *Grigia*. In: R. M.: *Gesammelte Werke in neun Bänden* hg. v. Adolf Frisé. Bd. 6. 2. verb. Aufl., Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1981, S. 234–252, hier S. 237. Im Folgenden mit G und Seitenzahl zitiert.
- ² Robert Musil: *Die Portugiesin*. In: R. M.: *Gesammelte Werke* (Anm. 1), S. 252–270, hier S. 253.
- ³ Robert Musil: *Tonka*. In: R. M.: *Gesammelte Werke* (Anm. 1), S. 270–306, hier S. 272.
- ⁴ Ebd., S. 282.
- ⁵ Ebd., S. 285 f.
- ⁶ Ebd., S. 284.

- ⁷ Vgl. Karl Corino: Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1988, S. 290 f.
- ⁸ Karl Corino: Robert Musils „Vereinigungen“. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München, Salzburg: Fink (= Musil-Studien 5), S. 28.
- ⁹ Karl Eibl: Robert Musil. Drei Frauen. Text, Materialien, Kommentar. München, Wien: Hanser (= Reihe Hanser, Literatur-Kommentare 13), S. 98.
- ¹⁰ Corino (Anm. 8), S. 28.
- ¹¹ Eibl (Anm. 9), S. 172.
- ¹² Ebd.
- ¹³ Rosmarie Zeller: Zur Komposition von Musils Drei Frauen. In: Gudrun Brokoph-Mauch (Hg.): Beiträge zur Musil-Kritik. New York, Wien u. a.: Lang 1983 (= New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte 2; Europ. Hochschulschriften: Reihe 1, Dt. Sprache u. Literatur 596), S. 25–48, hier S. 27.
- ¹⁴ Ebd., S. 41.
- ¹⁵ Robert Musil: Vorwort IV. In: R. M.: Gesammelte Werke (Anm. 1). Bd. 7, S. 965–974, hier S. 970.
- ¹⁶ Eibl (Anm. 9), S. 141.
- ¹⁷ Vgl. Rolf-Peter Janz: Faszination und Schrecken der fremden Kultur. In: Ergebnisse des Initiativ-Wokshops „Supranationalität – Internationalität – Regionalität: Kulturvergleiche“. Hg. von Manfred Wagner. Wien: IFK (= IFK materialien 2/94), S. 24–31, hier S. 25.
- ¹⁸ Musil skizziert die „Schuhe der Palaier Frauen“ in seinen Tagebüchern. Vgl. R. M.: Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1976, S. 304.
- ¹⁹ Musil war von Mai bis November 1915 als Adjutant im Raum Pergine stationiert. Vgl. Karl Corino (Anm. 7), S. 226–239.
- ²⁰ Hans Zeller: Das Arbeitsmanuskript von Musils Novelle „Grigia“ in der Bibliotheca Bodmeriana. In: Hommage à Musil. Genfer Kollquium zum 50. Todestag von Robert Musil. Hrsg. von Bernhard Böschenstein und Marie-Louise Roth. Bern, Wien u. a.: Lang 1995 (= Musiliana 1), S. 55–62, hier S. 60.
- ²¹ Musil, Tagebücher (Anm. 18), S. 304.
- ²² Vgl. dazu die Tagebucheintragung (Anm. 18, S. 307): „Will man sich von der Geschlechtlichkeit der Bauern eine zutreffende Vorstellung machen, so muß man an ihre Art zu essen denken. Sie kauen langsam, schmatzend, jeden Bissen würdigend. So tanzen sie auch Schritt um Schritt und wahrscheinlich ist alles andere ebenso.“
- ²³ Auch hier greift Musil auf Aufzeichnungen im Tagebuch (Anm. 18, S. 321) zurück. Die Liste von Dialekt-Beispielen übernimmt er hier wörtlich.
- ²⁴ Bernhard Großmann: „Grigia“. In: B. G.: Robert Musil. „Drei Frauen“. Interpretationen. München: Oldenbourg 1993 (= Oldenbourg Interpretationen 63), S. 19–52, hier S. 22.
- ²⁵ Vgl. Zeller (Anm. 20), S. 57. Die Notiz lautet: „Hinausführen aus der für normal geltenden Art des Lebens. (...) Das Gefühl, daß ihm ein Wunder bewiesen wird und Gridja ein Teil in einer Sendung ist, welche ihm den Blick gibt für das schon übernatürliche Existieren mit seiner Geliebten. (...) Gridja ist gar keine Person, kein Egoismus. (Ev. bei den schönen Worten, Heu usw)“.
- ²⁶ Großmann (Anm. 24), S. 30.
- ²⁷ Tagebucheintrag vom 22/IX. (Anm. 18), S. 312.
- ²⁸ Robert Musil: Das Fliegenpapier. In: R. M.: Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 7, S. 476 f.
- ²⁹ Robert Musil: Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste. In: R. M.: Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 8, S. 1075–1094.
- ³⁰ Zeller (Anm. 13), hier S. 29.
- ³¹ Robert Musil: Robert Müller. In: R. M.: Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 8, S. 1131–1137, hier S. 1134.
- ³² Alfred Doppler: Von der Wortbedeutung zum Textsinn. Robert Musils Novelle „Die Amsel“. In: A. D.: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien: Europaverlag 1975, S. 133–149, hier S. 148.
- ³³ Zit nach Stephanie Heckner: Das Exotische als utopisches Potential. Zur Neubestimmung des Exotismus bei Robert Müller. In: Sprachkunst, 17. Jg. (1986), 2. Halbband, S. 206–223, hier S. 215.
- ³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 221.

³⁶ Ebd.

³⁷ Musil (Anm. 29), hier S. 1075 f.

³⁸ Ebd., S. 1080.

³⁹ Vgl. Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. In: C. G.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 696), S. 7–43, hier S. 30.

