

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
1. Entstehungsgeschichte.....	5
1.1 Musils Schaffen vor Grigia.....	5
1.2 Textgenese.....	6
1.3 Veröffentlichung.....	7
2. Grigia als Mahnung.....	8
2.1 Historische Parallelen.....	8
2.2 Suche nach Erfüllung	10
2.2.1 Homos Grundprobleme.....	10
2.2.2 Ankunft in Italien.....	13
2.2.3 Das Fersental.....	15
2.2.4 Natur und „unio mystica“	18
2.3 Von der Einheit zum Untergang.....	21
2.3.1 Facetten der Wirklichkeit.....	21
2.3.2 Grigia und der nahende Tod.....	22
2.3.2.1 Symbole des Todes.....	23
2.3.3 Eingriff der Realität.....	24
3. Fazit.....	27
Literaturverzeichnis.....	30

Vorwort

Robert Musils Novelle *Grigia* ist ein Text mit vielen Facetten. Er ist zugleich die erste Erzählung, welche später mit *Die Portugiesin* und *Tonka* zum *Drei Frauen-Zyklus* zusammengefasst wurde.

Ein heutiger Leser, dem Musils Ansichten zur Literatur und sein Stil unbekannt sind, mag sich mit dem Text beim ersten Lesen zunächst schwertun: Er ist symbolisch stark aufgeladen, kombiniert gewohnte Bilder mit ungewohnten Inhalten und lebt von einer völlig eigenen Mythologie bzw. einem artifiziellen Mythologismus.

Daher ist es für das Verständnis des Textes unerlässlich, die Grundlagen zu kennen, auf denen der Text entstand. Hierzu soll Musils Arbeits- und Lebenssituation beim Verfassen von *Grigia* erläutert werden. Diesem Schritt folgt ein Blick auf Textgenese und Veröffentlichung der Novelle. Ausgehend von dieser Basis kann dann der Blick auf den eigentlichen Inhalt folgen. Da *Grigia* viele wichtige Elemente dem persönlichen Leben und Erleben Musils verdankt, ist es zunächst hilfreich, Text und historische Wirklichkeit zu vergleichen, wofür insbesondere Musils Tagebücher hilfreich sind.

Der Hauptaspekt der Arbeit liegt jedoch bei der Untersuchung und Auswertung der sehr komplexen Symbolik. Da der Text ohne eine nähere Kenntnis der Musil'schen Neologismen Ratioïd/Nicht-Ratioïd und einer genauen Erläuterung einzelner Symbole einerseits, sowie Symbolkomplexe und Parataxen andererseits nicht denkbar ist, liegt hier der Schlüssel zur Interpretation des Werks in seiner Gesamtheit. Es sollen die Beziehung von Mikro- und Makrostruktur erläutert werden, wobei immer wieder ein Rückgriff auf Musils Biographie erfolgen soll.

Letztlich kann so eine Aussage über eine Reihe von Themenkomplexen getroffen werden, die Musil in *Grigia* erwähnt bzw. verarbeitet: Liebe, Krieg, Mythos, Bürgertum, Religion, Geschlechterverständnis. Es kann nicht das Ziel dieser Arbeit sein, jeden einzelnen Aspekt in seiner Gesamtheit zu untersuchen, jedoch sollen grundlegende Fragen geklärt werden, wobei insbesondere das Frauen- und Naturverständnis des Protagonisten Homo im Mittelpunkt steht.

Abschließend soll die Bedeutung des Textes für den Leser und seine Relevanz für die heutige Zeit formuliert werden.

1. Entstehungsgeschichte

1.1 Musils Schaffen vor Grigia

Robert Musil ist, sowohl aus heutiger Sicht, als auch für seine Zeitgenossen, ein ungewöhnlicher Schriftsteller. Sein erster Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* von 1906 war ein großer literarischer und kommerzieller Erfolg für Musil, was ihn jedoch in seinem Wirken als Literat unbeeindruckt ließ. Zeitlebens sollten finanzieller Erfolg und literarische Qualität zwei einander ausschließende Faktoren sein, was in Musils standhafter Position begründet lag, nur seine eigenen Erwartungen und nicht die des Publikums zu erfüllen:

„Ich weiß heute, daß ich damals wirklich etwas geschrieben habe, das sich im Laufe der Zeit als typisch herausstellte; aber auch heute wissen allerhand Menschen noch nicht, daß mir das völlig nebensächlich sein mußte.“¹

Auch in einem Brief Musils an seinen Verleger Julius Levin vom 31. Dezember 1923 heißt es:

„Vom Verlag Fischer werden Ihnen die Verwirrungen des Zöglings Törleß zugehen und der alte Novellenband Vereinigungen, der nach dem Törleß erschien und mir auf Jahre hinaus geschadet hat, weil man ihn nach dem ersten Buch für einen Versager hielt. Ich selbst bin nicht dieser Meinung und einige Freunde haben sich mir darin schon angeschlossen [...]“²

Mit dieser Einstellung zum Geschmack seiner Leser und seiner Verleger musste Musil zwangsläufig weniger publizieren, als seine Kollegen. Seine eigenen, an sich selbst gestellten, Qualitätsansprüche ließen nicht zu, dass ein Werk nur zum reinen Broterwerb und ohne sein künstlerisches Plazet veröffentlicht wurde: So vergingen zwischen *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und *Vereinigungen* (1911) fünf, zwischen diesen und *Die Schwärmer* (1921) sogar ganze zehn Jahre.³

Es zeigte sich, dass Musil mit dieser Einstellung zwar seinen eigenen Ansprüchen gerecht,

¹ Vgl. Corino, Karl: Törleß ignotus, in: Text + Kritik 21/22, München 1968, S. 18.

² Vgl. Frisé, Adolf: Robert Musil. Briefe 1901-1942, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 332. Nachfolgend mit „Briefe“ zitiert.

³ Vgl. Payne, Philip u.a. [Hrsgg.]: A companion to the works of Robert Musil, Rochester (NY) 2007, S. 223 f.

vom Publikum aber zurückgewiesen wurde.⁴ Die *Vereinigungen* waren nach dem *Törleß* zu unkonventionell, als dass sie von der Kritik positiv hätten aufgenommen werden können.⁵ Auch das Drama *Die Schwärmer* war für Musil ein Misserfolg. Obwohl er für das Stück – zusammen mit Wilhelm Lehmann für *Der Überläufer* – im Jahre 1923 von Alfred Döblin den Kleist-Preis erhielt und die Kritiken dieses Mal nicht so hart ausfielen wie bei *Vereinigungen*, kam das Stück erst 1929 zur Aufführung und wurde dafür extrem gekürzt.⁶ Man betrachtete es allgemein eher als Lesedrama, weshalb Musils Wunsch, das Drama in der von ihm vorgesehenen Form zur Aufführung zu bringen, nicht entsprochen wurde. Dies bedeutete für ihn wieder einen Rückschlag und nach seinem zweiten Drama, der Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (1924) kehrte er dem Theater schließlich entmutigt den Rücken.⁷

1.2 Textgenese

So wie Musil im *Törleß* die Eindrücke seiner Kadettenzeit in Eisenstadt und Mährisch-Weißkirchen verarbeitet hat, suchte er auch für seine Kriegserlebnisse in Italien eine literarische Verwendungsmöglichkeit. Bereits kurz nach dem Krieg hatte er die Idee, ein „Tierbuch“ zu verfassen, in dem das Erlebte symbolisch verformt wird. Die Überlieferungslage dieser kurzen Erzählungen ist sehr unterschiedlich: Während z.B. von *Die Hunde auf der Fram* oder *Die junge Kuh in Villa Borghese* nur die Titel bekannt sind, kann man *Hunde in Palai*, *Der Deserteur*, *Schweineschlachten in Palai* und *Krankheit u Gott - Lärchenwald*, *Wasserfall*, *Gridschi* [sic] rekonstruieren, da sie die offensichtliche Grundlage für *Grigia* bildeten.⁸ Die meisten der in seinen Tagebüchern erwähnten Tiergeschichten spielen im Umfeld des Fersentales, wie z.B. *Der Feigenbaum am Caldonazzo*.⁹ Jedoch

⁴ Franz Blei charakterisiert diese Eigenart Musils in seinem „*Bestiarium der modernen Literatur*“, in dem jeder große Schriftsteller seiner Zeit einem bestimmten Tier zugeordnet wird: „*Der Musil. Der Musil ist ein edles, in schönen Proportionen kräftig gebautes Tier, an dem [...] auffällt, dass es Winterschlaf hält. Der Musil schläft nach jedem reißend verlebten Jahre fünf Jahre lang in unzugänglichem Forst.*“, vgl. Blei, Franz: *Das große Bestiarium: Zeitgenössische Bildnisse*, München 1963, S. 29; zit. n. Payne, Philip u.a. [Hrsgg.]: *A companion to the works of Robert Musil*, Rochester (NY) 2007, S. 223 f.

⁵ Vgl. Eibl, Karl: *Robert Musil - „Drei Frauen“*. Text, Materialien, Kommentar; München 1978, S. 97.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Robert Musil: *Drei Frauen*. Im Anhang: Autobiographisches aus dem Nachlaß sowie ein Nachwort von Adolf Frisé, 50. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007, S. 93.

⁸ Vgl. Corino, Karl: *Robert Musil*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 695.

⁹ Vgl. Frisé, Adolf: *Robert Musil. Tagebücher, neue, durchg. u. erg. Aufl.*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 342. Nachfolgend mit „Tagebücher“ zitiert. Der Lago di Caldonazzo befindet sich südlich von Pergine, welches

beschloss Musil 1919, die verschiedenen Tiergeschichten zu einer Erzählung um „*ein[en] Mann, der sich vorher oft in Lebensgefahr begeben hat*“¹⁰ auszubauen, der aber erst im Krieg und durch die Konfrontation mit dem Tod die wahre Erweckung findet.

Dieser Text sollte schließlich zu *Grigia* werden. Mitte 1921, nach dem Abschluss von *Die Schwärmer* begann er mit der Arbeit am Text und hat Ende Oktober eine erste komplette Reinschrift abgeschlossen. Im Gegensatz zu seinen vorherigen Werken verging also eine relativ kurze Zeit zwischen Planung, Skizze und Endfassung.

Die entscheidende Änderung der Endfassung gegenüber den Tiergeschichten ist aber Folgendes: Das Erlebte bleibt in der Realität verankert und wird nicht durch die Verschiebung der Erzählebene in die Tierwelt, also ins sprichwörtlich Fabel-hafte, verfremdet, sondern wird durch eine umfassende und komplexe Mythologisierung und einen tiefen Symbolismus aus dem reinen Kontext des Ersten Weltkrieges gelöst. Wie noch zu sehen sein wird, liegt die entscheidende erzählerische Leistung Musils bei *Grigia* darin, dass die Realität des Textes durch die Überlagerung mit Homos Imaginationen ihre Bedeutung verliert und somit auch Musils eigene Erlebnisse nicht direkt als solche zu erkennen sind. Außerdem ist es so nicht möglich, die Novelle nach Art eines Schlüsselromans mit einer eindeutigen Zuordnung von historischen Personen, Orten und Handlungen zu lesen.

1.3 Veröffentlichung

Grigia wurde von Musil zunächst als eigenständiger Text geplant und veröffentlicht. Kurz nach dem Abschluss der „Schwärmer“ begann er mit der Arbeit an *Grigia* und hatte noch vor dem 31.10.1921 eine vorläufige komplette Fassung abgeschlossen.¹¹ Das entsprechende Manuskript ist erhalten geblieben und wurde 1961 auf einer Auktion in München durch die Fondation Martin Bodmer erworben, um dann der Bibliotheca Bodmeriana zugeführt zu werden.¹² Da das Manuskript nicht Teil der rund 11.000 Blätter starken Aufzeichnungen ist, die Musil 1938 mit ins Exil genommen hatte und er es vor allem durch eine entsprechende

wiederum am Ausgang des Fersentales liegt.

¹⁰ Vgl. Tagebücher 346.

¹¹ Vgl. einen Brief von Musil an Efraim Frisch vom 6. November 1921: „*Sehr geehrter Herr Doktor! Ich bin schon seit mehr als 8 Tagen mit der kleinen für Sie bestimmten Erzählung fertig, sie wird den gewünschten Umfang haben, aber ich muß sie beim Abschreiben noch ein wenig überarbeiten und dazu konnte ich mich noch nicht aufraffen.*“, vgl. Briefe 243.

¹² Vgl. hierzu v.a. Zeller, Hans: Das Arbeitsmanuskript von Musils Novelle „Grigia“ in der Bibliotheca Bodmeriana, in: Böschenstein, Bernhard u.a. [Hrsgg.]: *Hommage à Musil. Genfer Kolloquium zum 50. Todestag von Robert Musil (Musiliana 1)*, Bern u.a. 1995, S. 55-62.

Notiz als Autograph kenntlich gemacht hat, kann man davon ausgehen, dass er es im Laufe der zwanziger Jahre aus finanziellen Gründen an einen Autographensammler verkauft hat.¹³

Im November 1921 übersandte er seinem Verleger Efraim Frisch dann die überarbeitete Reinschrift.¹⁴ Diese Fassung erschien schließlich in der Dezemberausgabe des *Neuen Merkur*.¹⁵ Jedoch sind nicht viele Reaktionen auf diese erste Veröffentlichung des Textes überliefert. Franz Blei, ein Schriftstellerkollege und guter Freund Musils äußerte sich positiv und schlug vor, *Grigia* als bibliophile Ausgabe in der Reihe „Sanssouci“ zu publizieren, die bei Müller & Co. in Potsdam verlegt wurde.¹⁶

Dieser Plan wurde schließlich Ende des Jahres 1923 in die Tat umgesetzt: *Grigia* wurde für den Druck vorbereitet und überdies wurden sechs Radierungen beim österreichischen Künstler Alfred Zangerl in Auftrag gegeben. Dabei wurden von den insgesamt 2100 Exemplaren hundert Stück als handgebundene und nummerierte Vorzugsexemplare hergestellt, deren Radierungen auf Japanpapier gezogen waren und für 40 Reichsmark verkauft wurden. Die übrigen Exemplare kosteten lediglich 6,50 Reichsmark in Halbleinwand bzw. 8 Reichsmark in Halbpergament.¹⁷

Bereits im Februar 1924 erschien *Grigia* schließlich zum ersten Mal im Verbund mit *Die Portugiesin* und *Tonka* als Novellenband *Drei Frauen* bei Rowohlt.¹⁸

2. *Grigia* als Mahnung

2.1 Historische Parallelen

Ähnlich wie in den *Verwirrungen des Zöglings Törleß* hat Musil in *Grigia* eigene Erfahrungen verarbeitet. Um den Text in seiner ganzen Tiefe zu verstehen, erfordert es einen Blick auf die Zeit Musils als Soldat der k. u. k. Monarchie im Trentino.

¹³ Vgl. ebd., S. 56.

¹⁴ Frisch ermahnt Musil in Erwiderung des unter Anm. 18 zit. Briefes „*das Manuskript sofort in den nächsten Tagen, spätestens bis zum 15. November*“ abzuschicken. Da Musil in einem Brief vom 23. November Frisch um seine Meinung zu *Grigia* bittet, dürfte er dieser Aufforderung nachgekommen sein und den Entwurf in nur einer Woche bearbeitet haben. Vgl. Briefe 246.

¹⁵ Vgl. Corino, Karl: Robert Musil, S. 696.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 700, sowie Hackl, Wolfgang: Erzählte Fremdheit. Zu Robert Musils Novelle „Grigia“, in: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 21 (2002), Innsbruck 2003, S. 39-49, hier S. 39.

¹⁷ Vgl. Corino, Karl: Robert Musil, S. 701 f.

¹⁸ Vgl. die Briefe von Robert Musil an Julius Levin vom 31. Dezember 1923 (Briefe 331 ff.) bzw. von Martha Musil an Annina Marcovaldi vom 6. März 1924 (Briefe 337 f.), sowie Corino, Karl: Robert Musil, S. 701.

Es lassen sich zunächst einige Parallelen zu historischen Personen ziehen, was nicht zuletzt bei Grigia selbst der Fall ist: Es lässt sich in Palai, dem Ort der Handlung und höchsten Dorf des Fersentals eine Bäuerin namens Magdalena Maria Lenzi nachweisen, welche von 1880 bis 1954 lebte.¹⁹ Der im Text genannte Name Grigias, Lene Maria Lenzi, ist also eine kaum verhüllte Wiedergabe ihres richtigen Namens.

Dies ist umso erstaunlicher, als die im Text beschriebene Affäre derjenigen Musils nachempfunden ist. So wie Homo seine Frau betrügt, hatte auch Musil seine Ehefrau Martha (mit der er seit 1911 verheiratet war) mit Magdalena Lenzi betrogen.

Des Weiteren schlägt sich Musils genaue Ortskenntnis im Text nieder: Musil war nahezu während des gesamten Ersten Weltkrieges an der italienischen Front stationiert. Im Jahr 1915 diente er als Adjutant beim 168. Landsturm-Infanterie-Battalion dessen Hauptquartier in Pergine, in der heutigen italienischen Provinz Trentino–Alto-Adige liegt.²⁰ Östlich von Pergine erstreckt sich in einem langen Talkessel das Fersental (ital. „Valle del Fersina/Valle dei Mocheni, zimbrisch „Bersntol“; Musil nennt es „Fersenatal“²¹).

Wie Musil ist auch der Protagonist Homo mit den lokalen Gegebenheiten bestens vertraut, was sich in seinem Wissen um den Edelmetallabbau („*alte venezianische Goldbergwerke*“, GW II 234), die Topographie des Tales, sowie die Geschichte, Eigenheiten und Mundart der Deutsch sprechenden Einwohner widerspiegelt. Bei der Betrachtung von Musils Tagebüchern zeigt sich schnell, dass seine Aufzeichnungen z.T. wortgetreu in den Novellentext übernommen wurden. Musils Anwesenheit an der „Dolomitenfront“ lässt sich in seinen Tagebüchern erstmals für die Mitte des Jahres 1915 nachweisen.²² Die Erwähnung der Feste Vezzena sowie des Ortes Gionghi-Lavarone zeigt, dass sich Musil im Mai 1915 unmittelbar an der Front aufgehalten und die Beschießung des Postens Vezzena durch italienische Truppen miterlebt hat:

„Granaten schlagen in die Schlucht hinter Vezzena; häßlicher schwarzer Rauch wie von einem Hausbrand lagert minutenlang.

¹⁹ Vgl. Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 111.

²⁰ Vgl. ebd., S. 105.

²¹ Vgl. Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd 2., erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 2000. Nachfolgend mit „GW II“ zitiert.

²² Obwohl Italien seit 1882 zusammen mit dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn den sog. „Dreibund“ bildete, erklärte es am 23.5.1915 auf Seiten der Entente den Mittelmächten den Krieg.

Bereits für den 3. Juni desselben Jahres finden sich erste Aufzeichnungen, welche in *Grigia* verwendet wurden. Zusammen mit einem Eintrag vom 4. Juni, in dem Musil die Schuhe der Palaier Frauen skizziert hat, kann man davon ausgehen, dass er zu dieser Zeit bereits im Fersental war und Magdalena Maria Lenzi kennen gelernt hat.

Da eine genaue Erläuterung der biographischen Einflüsse in *Grigia* nicht Gegenstand dieser Arbeit sein kann, erfolgen weitere wichtige Erklärungen und Zitate in den Anmerkungen.

2.2 Suche nach Erfüllung

2.2.1 Homos Grundprobleme

Die Novelle beginnt mit zwei Sätzen, welche in Form und Wirkung einem Aphorismus oder einer Sentenz ähneln. Zugleich wird hierdurch dem Leser vorgegeben, wie er den Text in seiner Gesamtheit zu lesen und zu verstehen hat:

*„Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamte, als zögerte es weiterzugehen oder wollte seine Richtung ändern. Es mag sein, daß einem in dieser Zeit leichter ein Unglück zustößt.“*²⁴

Es wird so in gewisser Weise das tragische Ende des Protagonisten antizipiert und vor allen Dingen auf zwei Kernpunkte des ganzen Textes hingewiesen: Realität und Rationalität. Dies ist zugleich ein Beispiel für die Anwendbarkeit des von Musil erdachten Begriffspaares „ratioïd“ und „nicht-ratioïd“: Die imaginierte „Langsamkeit“ des Lebens ist Teil einer nicht-ratioïden Ebene der Realität, welche sich dem empirischen und logischen Zugriff entzieht und auf einer Ebene des Gefühls, des Phantastischen und Irrationalen anzusiedeln ist. Indem das Leben aus Sicht des Erzählers/Protagonisten seine Richtung zu ändern scheint, wird ein Verlust eben dieser beiden Dinge deutlich gemacht und die Interpretierbarkeit des Textes in eine bestimmte Richtung gelenkt.²⁵

Der Text setzt dann unmittelbar mit der Beschreibung der Ausgangslage des Protagonisten

²³ Vgl. Tagebücher 303.

²⁴ Vgl. GW II 234.

²⁵ Vgl. Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 104 sowie Karthaus, Ulrich: Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils, Berlin 1965, S. 110.

ein, ohne sich lange um eine einleitende Charakterisierung zu bemühen. Wie jedoch der Name eben dieses Protagonisten andeutet, ist seine Persönlichkeit zweitrangig: Durch den Namen „Homo“ (lateinisch für „Mensch“) besitzt die Figur eine Austauschbarkeit, sodass das Dargestellte nicht nur ein in der literarischen Fiktivität existenter Sonderfall bleibt, sondern daran gemahnt, dass jeder Mensch sich in dieser Rolle wieder finden könnte.

Es wird schnell klar, dass Homo Probleme hat. Er ist verheiratet und hat „*einen kranken kleinen Sohn*“²⁶, der – nach Homos Ansicht – die Ehe gefährdet:

*„[...]er hatte sie sehr geliebt und liebte sie noch sehr, aber diese Liebe war durch das Kind trennbar geworden, wie ein Stein, in den Wasser gesickert ist, das ihn immer weiter auseinander treibt.“*²⁷

Dieses „Auseinandertreiben“ der Ehe wird noch beschleunigt, als sein Sohn – dessen Name ebenso unerwähnt bleibt, wie der von Homos Ehefrau – sich mit seiner Mutter auf einen Kuraufenthalt begibt. Trotz der Aussicht auf eine lange Trennung von seiner Familie empfindet er „*einen heftigen Widerwillen gegen Bade- und Gebirgsorte*“²⁸, was sich aber als Ausrede erweist, da er bereits am zweiten Tag nach der Abreise einen Brief erhält, „*der ihn einlud, sich an einer Gesellschaft zu beteiligen, welche die alten venezianischen Goldbergwerke im Fersenatal wieder aufschließen wollte*“²⁹. Durch diesen Widerspruch straft Homo die Behauptung Lügen, dass er wegen seiner Abneigung nicht mitfahren möchte, sondern es ist vielmehr so, dass ihm dieses Angebot sehr gelegen ist, um der Leere zu entkommen, die er daheim verspürt.

Bereits in diesem ersten Abschnitt finden sich eine Reihe von Symbolen, welche auf die sentenzhaften ersten Sätze rekurrieren und auf ein allmähliches Abgleiten Homos ins Nicht-Ratioide hinweisen. Als Ausgangspunkt dient hier der Vergleich der Ehe mit einem Stein, der allmählich ausgehöhlt und geteilt wird. Zwar wird so der Ehe eine ursprünglich vorhandene Stabilität attestiert, jedoch für den Preis von Erstarrung und Unbeweglichkeit.³⁰

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd. Musil gebraucht den Namen „Fersenatal“, was eine falsche Übersetzung des italienischen Namens „Val Fersina“ darstellt. Das deutsche Äquivalent lautet „Fersental“.

³⁰ Vgl. Zeller, Rosemarie: Grenztilgung und Identitätskrise. Zu Musils „Törleß“ und „Drei Frauen“, in: Luserke-Jaqui, Matthias u.a. [Hrsgg.]: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne 27 (2001/02), Berlin u.a. 2003, S. 189-209, hier S. 197.

An dieser Stelle tritt nun der Absender des Briefes auf, dessen Ruf Homo folgt: „*Mozart Amadeo Hoffingott*“.³¹ Der Zuname Hoffingott hat oberflächlich eine religiöse Konnotation, jedoch wirkt er auf Homo nicht im einfachen religiösen Kontext, sondern auf der nicht-ratioïden Ebene. In Homos subjektiver Erfahrung besitzt der Name eine Symbolkraft, die auf ihn allein ausgerichtet scheint und eine Lösung der ehelichen und persönlichen Krise verheißt. Angesichts der ehemals stabilen aber erstarrten Ehe steht der Name Hoffingott für Stabilität und Sicherheit. Der zweite Vorname, Amadeo (lat. für „Liebe Gott!“), verweist auf einen weiteren für Homo problematischen Bereich: Die Liebe.³² Homo reagiert auf diese nicht-ratioïden Signale und schließt sich ohne lange Überlegung der Gruppe an.³³

Auch das Ziel der Reise, die „alten venezianischen Goldbergwerke“ ist solch ein nicht-ratioïdes Signal. Sie erweitern die „Verheißung“ des Namens, indem Homo sie als Symbol für „Ursprünglichkeit“ deutet, denn die Bergwerke befinden sich im Gebirge bzw. Fels, womit ein Rückbezug zum Symbol des Steines (für Homos Ehe) hergestellt wird.

Doch die Goldbergwerke lassen noch eine weitere Deutung zu. Neben dem Einfügen in das Schema von Ratioïd/Nicht-Ratioïd bieten sich die Bergwerke als Abbild von Homos Seelenleben an. Die Suche nach dem Gold, das „Wiederaufschließen“ der Schächte und Gänge entspricht hierbei der Suche Homos nach dem, was er für wertvoll erachtet und verloren glaubte.³⁴

Bei der Betrachtung dieses ersten, kurzen Abschnittes wird schnell klar, in welcher Weise der Text zu lesen ist. Homo verlässt (gemäß seiner Wahrnehmung) mit der Abreise aus seiner gewohnten Umgebung die Welt des Ratioïden und Realen, um sich in eine Nicht-Ratioïde Welt zu begeben. Es ist dabei zu beachten, dass diese Veränderung von Homos Umwelt

³¹ Vgl. GW II 234. Hoffingott war der Name eines Oberleutnants, den Musil während des Krieges beim Verladen an einem Bahnhof gesehen hat: „*Oblt. v. Hoffingott, der die Schließung durchführt, schreit Hände weg und im gleichen Augenblick schlägt er schon mit dem Hirschfänger gegen die heimlichen Hände .. Diese Bewegung des Hirschfängers war unbeschreiblich. Wie eine Spannung sich in einem Blitz entlädt; – aber ohne Blinken, Blitzen oder so – etwas Weißes, Entscheidendes*“, vgl. Tagebücher 324.

³² Vgl. Schmitz, Michael: Frau ohne Eigenschaften. Die Konstruktion von Liebe in Robert Musils Novelle „Grigia“, in: Luserke-Jaqui, Matthias u.a. [Hrsgg.]: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne 29 (2005/06), Berlin u.a. 2007, S. 57-77, hier S. 61, Anm. 15: „*Der Name ‚Mozart Amadeo Hoffingott‘ eignet sich als Konnotation für gleich zwei Bereiche des ‚Nicht-Ratioïden‘: die Musik [...] sowie das Religiöse.*“.

³³ Vgl. Schmitz, Michael: Frau ohne Eigenschaften, S. 61.

³⁴ Vgl. Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 105.

ausschließlich auf seine subjektive Erfahrung und sein Erleben zurückzuführen ist. Die Signale bzw. Symbole besitzen nicht von sich aus diese besondere Bedeutung, sondern Homo verleiht ihnen einen neuen Wert, wodurch sie ausschließlich für ihn bestimmt scheinen.

2.2.2 **Ankunft in Italien**

Nachdem Homo sich zur Abreise entschlossen hat, findet sich der Leser in „*P., das ein Maulbeer und Wein bauendes, verschlossen reiches italienisches Städtchen ist*“³⁵ wieder, wo sich die Expedition versorgt und ausrüstet, um dann ins Gebirge aufzubrechen. Homo interessiert sich jedoch nicht für die Vorbereitungen, sondern achtet immer mehr auf Dinge, die eine nicht-ratioide Bedeutung besitzen:

*„Es gab da drei Dinge, die ihm auffielen. Betten von einer unsagbar kühlen Weichheit in schöner Mahagonischale. Eine Tapete mit einem unsagbar wirren, geschmacklosen, aber durchaus unvollendbaren und fremden Muster. Und ein Schaukelstuhl aus Rohr [...]“*³⁶

Diese drei Gegenstände (Betten – Tapete – Schaukelstuhl) stellen die erste einer Reihe von Bildparataxen dar, also einer Reihe sich aufeinander beziehender Bilder. Gerade diese drei profanen Dinge sind für Homo von außergewöhnlichem Interesse. Der Grund hierfür liegt in seinem sich entwickelnden, nicht-ratioiden Weltbild: Ähnlich wie bei den Goldbergwerken, verleiht Homo auch hier den Dingen eine neue Bedeutung und stellt sie vor allem in Relation zueinander. Ein entscheidendes, das Nicht-Ratioide in Homos Denken stärkendes Element, ist die Imagination einer Verbundenheit verschiedener eigenständiger Gegenstände. Sehr treffend wurde dies als eine von Homo ausgehende „*Parallelisierung des Heterogenen*“ bezeichnet.³⁷ Es ist somit eine geradezu zwanghafte Imagination Homos, dass seine Umwelt von geheimnisvollen Zusammenhängen durchwoben ist und hinter der ratioiden Wirklichkeit eine weitere Struktur aufweist. Diese Art des Denkens und Fühlens stellt eine unbewusste,

³⁵ Vgl. GW II 234. Die Abkürzung „*P.*“ steht hierbei für Pergine. Dafür spricht neben den topographischen Gegebenheiten des Valsugana und des Fersentales auch ein Tagebucheintrag Musils: „*Gridschi müßte mit dem Eindruck der Berge von Pergine aus anfangen. [...] Dann der Blick von Palai auf die sonnenbeschienene Floruzer Talseite und der Weg unten in der erdigen Schlucht. Dann der Kessel, dieses abgeschlossene Reich.*“, vgl. Tagebücher 344.

³⁶ Vgl. GW II 235.

³⁷ Vgl. Schmitz, Michael: *Frau ohne Eigenschaften*, S. 64: „*Ein weiteres Formulierungsmuster zur Kennzeichnung ‚nicht-ratioiden‘ Wahrnehmens ist das der Parallelisierung des Heterogenen.*“.

artifizielle Rückbesinnung auf archaische Denkmuster zurück und ähnelt dem Animatismus, der die Welt als von unbelebten, miteinander verwobenen Kräften durchdrungen betrachtet – im Gegensatz zum Animismus, der von einer beseelten Natur ausgeht, also lebendigen „*animae*“.

Diese Imagination Homos wird noch verstärkt, indem er seine eigenen Eindrücke, die er beim Sitzen in besagtem Schaukelstuhl gewinnt, von sich selbst abstreift und auf die Realität projiziert:

„[...] wenn man sich in diesem wiegt und die Tapete anschaut, wird der ganze Mensch zu einem auf- und niederwallenden Gewirr von Ranken, die binnen zweier Sekunden aus dem Nichts zu ihrer vollen Größe anwachsen und sich wieder zurückziehen.“³⁸

Es vollzieht sich somit eine Inversion: Der Mensch sieht nicht das Gewirr der Ranken, das durch die Bewegungen des Stuhls in Bewegung zu sein scheint, sondern er *ist selber* ein Rankengewirr. Vor allem der Gebrauch des Begriffes „Gewirr“ verweist auf Homos Verlust: Er verspürt keine Einheit mehr und fühlt sich selber als Gewirr verschiedenster Ranken, die vor sich hin wuchern.

Noch vor dem eigentlichen Aufstieg ins Fersental weitet sich Homos imaginiertes Erlebnis aus und seine Umwelt wird von ihm weiter mystifiziert und verklärt. Dies betrifft auch den eigentlich ratioöden, entmystifizierten Bereich der Stadt:

„[...] daß die Straßen darunter wie Schluchten von dunklem Blau lagen, auf deren finstrem Grund man dahingehen mußte, während sich oben im Weltraum weiß zischende Sonnen drehten.“³⁹

Homos Leben wird also nicht nur in einen imaginierten, geheimnisvoll-mystischen Kontext eingeordnet, sondern überdies auch als ein geradezu kosmisches Geschehen betrachtet.

Auch wird die o.a. Bildparataxe wieder aufgegriffen:

„Tagsüber sah man auf Weinberg und Wald. Das hatte den Winter rot, gelb und grün überstanden [...] und kleine rote, blaue und rosa Villen staken, sehr sichtbar noch, wie verschieden gestellte Würfel darin, ein ihnen unbekanntes, eigentümliches Formgesetz

³⁸ Vgl. GW II 235.

³⁹ Vgl. ebd.

*vor aller Welt darstellend.*⁴⁰

Die Dreiheit der Farben (rot – gelb – grün/rot – blau – rosa) lässt sich natürlich auch für jeden anderen Betrachter in der Umgebung wieder finden, jedoch ist es Homos Imagination zu verdanken, dass sie nicht zufällig, sondern gemäß einem Formgesetz angeordnet sind. Die z.T. zufälligen Erscheinungen der Natur werden ebenso miteinander verbunden, wie Natur (Weinberg/ Wald) und Zivilisation (Villen).⁴¹

Nach dieser kurzen, aber sehr wichtigen Episode macht sich die Expedition schließlich auf den Weg. Homos Eindruck einer sich verändernden Umwelt verstärkt sich nun: Der Eintritt in das Tal markiert in geradezu physisch greifbarer Form das Überschreiten der Grenze von einer herkömmlichen, alltäglichen Welt zu einer mystischen, geheimnisvollen Alternativwelt, die freilich nur in Homos Empfindung existiert. Die Abkehr von der „normalen“ Realität wird begleitet vom Gesang der Nachtigallen.⁴² Musil spielt hier mit der traditionellen Auffassung, Nachtigallen würden nur nachts singen, weshalb die angefügte Feststellung „*es war heller Tag*“⁴³ wieder auf einen mystischen Zusammenhang hinweist: Die Natur selbst läuft nicht in ihren gewohnten Bahnen, sondern die Verkehrung von Tag und Nacht deutet das Abgleiten in eine andere Welt(sicht) an.⁴⁴

2.2.3 Das Fersental

Homo befindet sich nun „*drinnen [...] an einem seltsamen Ort*“, im Fersental.⁴⁵ Jedoch ist es nicht bzw. nicht nur der geographisch greifbare Ort, den er erlebt: Der real existierende Ort ist überlagert von einer zweiten, nur für Homo greifbaren Ebene. So meint er „*sich in ein*

⁴⁰ Vgl. GW II 235.

⁴¹ An derselben Stelle findet sich auch eine Erwähnung der Jahreszeit: „*Mitte Mai*“, vgl. GW II 235. Die mehrfache Erwähnung der Jahreszeiten im Text könnte stellvertretend für die Lebensphasen stehen.

⁴² Vgl. GW II 235.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Dieser Punkt ist z.T. strittig: Eibl sieht hier keine Verkehrung, da Nachtigallen eigentlich bei Tag *und* Nacht singen, sondern bemerkt Homos Mystifizierung normaler Vorgänge: „*Nachtigallen singen nachts und am Tag, hier ist nichts paradox. Das Besondere an dieser Erzählung ist gerade, daß ganz normale Sachverhalte durch Homos Erlebensweise ins Seltsame umgedeutet werden.*“, vgl. Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 106. Jedoch ist es eine traditionelle, wenn auch falsche Überlieferung, dass Nachtigallen nur nachts singen, daher dürfte die Absicht dieser Beschreibung auch in der Umkehr von Herkömmlichem und Außergewöhnlichem liegen.

⁴⁵ Vgl. GW II 235.

vorweltliches Pfahldorf zurückversetzt“, das sich in „*einer leeren gugelhupfförmigen Welt*“ befindet.⁴⁶ Wenn man sich also den Aufbau des Tales vor Augen führt, wird schnell ersichtlich, dass es äußerst isoliert und nur von einer Seite aus zu betreten ist. Homo assoziiert darum die Häuser der Talbewohner mit einem Pfahldorf. Es ist Ausdruck seines Sehns nach Ursprünglichkeit, denn eine isolierte Welt muss in seiner Vorstellung zwangsläufig ursprünglich, unverfälscht und natürlich geblieben sein. Zur Vertiefung seines Eindrucks erscheint eine weitere Bildparataxe: „*auf den Wiesen der Sonnenseite blühten die Blumen mit gelben, blauen und weißen Sternen*“.⁴⁷ Zum einen ist durch die Reihung eine „Brücke“ zur äußeren Welt mit den o.a. Villen und Weinbergen geschlagen, zum anderen rekurren die Sterne auf die „weiß zischenden Sonnen“, die Homo in Pergine bemerkt hat.

Beim Leser kann bis zu diesem Punkt sehr leicht der Eindruck entstehen, dass sich Homo wirklich in einer romantisch verklärten, mystischen „Nebenrealität“ befindet. Dies wird jedoch bereits kurz nach der Beschreibung von Homos Ankunft im Fersental widerlegt. Die Realität des täglichen Lebens ist für die Talbewohner äußerst hart und entbehrungsreich. Der Text verheimlicht diese – für Homo inzwischen fast „andere“ – Welt nicht, sondern stellt sie rein deskriptiv dar. Auf diese Weise gewinnt der Kontrast, zwischen Homos subjektivem Erleben und der eigentlichen Wirklichkeit an Schärfe und Intensität.

„[...] man konnte kaum unterscheiden, was noch goldgelbe Ferne des gesegneten Tieflands war, und wo schon die unsicheren Wolkenböden des Himmels begonnen hatten.

Es war ein schönes Leben, das da seinen Anfang nahm. [...] Sie schütteten Geld unter die Leute und walteten wie die Götter.“⁴⁸

Diese sehr harmonisch und verlockend klingende Beschreibung aus Homos Sicht erfährt nun ihre krasse Umkehrung in der Darstellung der täglichen Arbeit der Fersentaler Frauen:

„[...]dort rief eine scharfe Herrenstimme aus den schwatzend wartenden Weibern eins nach dem anderen vor, und es wurde der große leere Rückenkorb so lang befrachtet,

⁴⁶ Vgl. GW II 236. Wie Eibel richtig bemerkt, ist hierbei wegen eines „*in der Mitte stehenden kleineren und bewaldeten Kegel[s]*“ nicht die Form eines Gugelhupfes (Querschnitt ungefähr: M) gemeint, sondern dessen Backform (Querschnitt: W). Vgl. hierzu auch O'Connor, Kathleen: Robert Musil and the Tradition of the German Novelle, Riverside (CA) 1992, S. 81.

⁴⁷ Vgl. GW II 236.

⁴⁸ Vgl. ebd.

*bis die Knie sich Bogen und die Halsadern anschwellen. War solch ein hübsches junges Weib beladen, so hing ihm der Blick bei den Augen heraus und die Lippe blieb offen stehn; es trat in die Reihe, und auf das Zeichen begannen diese stillgewordenen Tiere hintereinander langsam in langen Schlangenbewegungen ein Bein vor das andere bergan zu setzen.*⁴⁹

Durch diese beklemmend drastische Beschreibung wird dem Leser eindringlich vermittelt, dass die Realität keineswegs so magisch und geheimnisvoll ist, wie Homo sie erlebt. Die Frauen werden sprichwörtlich als Lasttiere gebraucht, denen auf Grund der harten Arbeit jedes Wort auf den Lippen erstirbt. Beaufsichtigt werden diese Frauen dabei von einem „Herren“ also einem der Expeditionsteilnehmer, was eine klare soziale Abgrenzung der Bewohner von den Fremden bedeutet: Einerseits die schwer arbeitenden „Weiber“ welche nichts Menschliches mehr an sich haben, sondern – in den Augen der Expedition – nur noch „Tiere“ sind, andererseits die fremden Teilnehmer der Goldgräberunternehmung, welche als „Herren“ und gar als „Götter“ in das Tal kommen und – wenn auch gegen Bezahlung – die Einwohner härteste Arbeit verrichten lassen und gemäß Homos Ansicht auf diese Weise „den Segen in die Berge“ bringen.⁵⁰

Wenngleich dem Leser dergestalt die Diskrepanz zwischen Realität und Homos Imagination verdeutlicht wird, sieht Homo auch diese offensichtlichen Gegensätze nicht. Durch die Gleichsetzung der Frauen als „Tiere“ und sich und seiner Kollegen als „Götter“ ist auch hier wieder eine metaphysische Komponente gegeben.⁵¹

Erst jetzt bemerkt Homo die kulturelle Eigenart der Fersentaler, die er als „merkwürdige Leute“ betrachtet, die ihre alte Kultur „halb bewahrt und halb vergessen“ hätten und protestantisch sind, was sie zwar vor „Verwelschung“ bewahrt habe, aber nicht davor „keine guten Christen“ zu sein.⁵²

Von den Einwohnern hört Homo auch eine Geschichte „die ihn ungemein beschäftigte“: Da die Armut im Fersentaler sehr hoch ist, verlassen viele Männer ihre Familien, um in Amerika Arbeit zu finden. Eines Tages kommt ein Mann zurück zu seiner Frau, die sich sehr freut. Die Familie lebt für eine Weile glücklich vereint, bis das Ersparte der Frau aufgebraucht ist.

⁴⁹ Vgl. GW II 237.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 106.

⁵² Vgl. GW II 237.

Daraufhin zieht der Mann los, um Arbeit zu finden, kommt aber nicht wieder zurück. Er erscheint auf einem anderen Hof, bei einer anderen Frau und gibt sich als ihr heimgekehrter Ehemann aus. Nachdem sich dieser Fall noch einige Male wiederholt hat, wird der Mann als Hochstapler von der Polizei verhaftet, was die betrogenen Frauen jedoch nicht besonders reut, da die Zeit mit ihm ja schön gewesen sei.⁵³

Diese Erzählung markiert den Beginn einer Veränderung in Homos Denken. Sie zeigt ihm, dass Partner austauschbar sind und dass es für die persönliche Zufriedenheit unerheblich ist, ob eine bestimmte Person anwesend ist, solange nur die Position des Partners an sich ausgefüllt ist. Diese Denkweise Homos wird von nun an den ganzen Text prägen und die Basis für den Eintritt Grigias in die Erzählung vorbereiten.

Im Anschluss an o.a. Erzählung folgt eine Beschreibung der Fersentaler Frauen, welche zuvor nur als „*Tiere*“ charakterisiert wurden. Zwar sind sie in Homos Augen durchaus Menschen, jedoch fügen sie sich in das Bild einer isolierten, archaisch-ursprünglichen Welt ein, auf die bereits das „Pfahldorf“ hingewiesen hatte:

„[...] die Tücher, die sie am Kopf und gekreuzt über der Brust trugen, waren billiger Kattundruck moderner Fabrikmuster; aber durch irgend etwas in den Farben oder deren Verteilung wiesen sie weit in die Jahrhunderte der Altvorderen zurück. [...] Sie trugen Schuhe, die wie Einbäume aus einem Stück Holz geschnitten waren [...].“⁵⁴

Alles an den Frauen verweist auf Altes und Ursprüngliches, auch wenn Homo selber keinen Grund („*irgend etwas*“) dafür finden kann. Durch den Verweis auf „*Einbäume*“ stellt Homo dann eine vollends konstruierte Beziehung zu einer fernen Vorzeit her. Zugleich ist er aber überrascht, über die Wortgewandtheit und Frivolität der Mädchen und Frauen, welche auf Homos sexuelle Anspielungen nicht erschrocken, sondern offen und schlagfertig reagieren.⁵⁵

2.2.4 Natur und „unio mystica“

All diese Erlebnisse lassen Homo zusehends mehr in seiner Gefühlswelt versinken. Als er einen Brief von seinem kranken Sohn erhält, hat dies nicht etwa eine zu erwartende Besinnung bzw. eine Erinnerung an sein „früheres Leben“ zur Folge, sondern veranlasst ihn

⁵³ Vgl. GW II 238.

⁵⁴ Vgl. GW II 238 f.

⁵⁵ Vgl. GW II 239.

im Gegenteil dazu, sich vollends seinem subjektiven Erleben hinzugeben.⁵⁶ Der Brief wird sogar zum Katalysator eines mystischen Naturerlebnisses, das jede vorherige Erfahrung Homos bei weitem übersteigt:

„Ein Märchenwald von alten Lärchenstämmen, zartgrün behaarten, stand auf smaragdener Schräge. Unter dem Moos mochten violette und weiße Kristalle leben. [...] Er beantwortete nicht mehr die Briefe seiner Frau. Zwischen den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon. Es gab eine zart scharlachfarbene Blume, es gab diese in keines anderen Mannes Welt, nur in seiner, so hatte es Gott geordnet, ganz als ein Wunder.“⁵⁷

Homo beginnt nun, sich vollständig im „Märchenwald“ seiner neuen Weltsicht zu verlieren. Doch ist dies keine Abkehr von seiner Frau: Er schreibt ihr nur aus dem Grunde nicht mehr, weil er *gerade wegen* seines Naturerlebnisses sie als anwesend imaginiert. So wie die Frauen in dem fremden Hochstapler ihren eigenen Ehemann sahen, ist auch Homo nicht auf die physische Anwesenheit seiner Ehefrau angewiesen, um mit ihr zusammen zu sein. Dabei verweist die „zart scharlachfarbene Blume“ in ihrer sexuellen Symbolkraft bereits auf Homos Geliebte Grigia, ohne sie jedoch gleichzusetzen. Die Blume steht für die *Funktion* der Partnerin, doch sind dies sowohl seine Ehefrau, als auch Grigia.⁵⁸ Seine Ekstase hat jedoch nicht nur positive Seiten:

„Er fühlte die Hand seiner Geliebten in seiner, ihre Stimme im Ohr, alle Stellen seines Körpers waren wie eben erst berührt, er empfand sich selbst wie eine von einem anderen Körper gebildete Form. Aber er hatte sein Leben außer Kraft gesetzt. [...] Dennoch stand es fest, daß er nicht umkehrte, und seltsamerweise war mit seiner Aufregung ein Bild der rings um den Wald blühenden Wiesen verbunden, und trotz der Sehnsucht nach Zukunft das Gefühl, daß er da [...] tot liegen werde.“⁵⁹

⁵⁶ An dieser Stelle wird auch erwähnt, dass es „*inzwischen Sommer geworden*“ ist. Im Kontext der nun folgenden ekstatischen Erlebnisse, ist dies als Höhepunkt bzw. beste Phase des Lebenszyklus zu sehen. Vgl. auch Anm. 43.

⁵⁷ Vgl. GW II 240.

⁵⁸ Ein ähnliches Bild, die Gleichsetzung von Blume und Frau bzw. der diese symbolisierenden Vulva findet sich bereits bei Musils Überlegungen zur Verwertung der Tiergeschichten: „*Die älteren Erlebnisse hat er mit der Frau mit der Blüten-Vag. mitgemacht. Er ist ihr untreu mit den religiösen Steigerungen.*“, vgl. Tagebücher 346 f.

⁵⁹ Vgl. GW II 240.

Zwar umfängt Homo ein inniges Gefühl, nach dem es ihn schon so lange verlangt hatte: Einheit und Ursprünglichkeit. Doch geschieht dies auf Kosten des Wissens um seinen Tod. Ähnlich einem prophetischen Gesicht, wird ihm die Unausweichlichkeit seiner Zukunft bzw. seines Schicksals klar. Selbstverständlich ist er ob dieser gegensätzlichen Gefühle verwirrt und fragt „*Wie Dich hinübernehmen?*“. Hiermit drückt sich Homos Dilemma aus: Einerseits verspürt er endlich die ersehnten Gefühle, andererseits weiß er um seinen sicheren Tod und fragt sich, wie er dieses Gefühl über den Tod hinaus behalten kann.⁶⁰

Schließlich findet sein Erlebnis den Höhepunkt:

„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. Er nahm sie in alle Ewigkeiten immer mit sich, [...] es war ewig erster Tag.“⁶¹

Hiermit ist der Kern der Erzählung angesprochen: Wiedervereinigung. Dieses Gefühl hatte Homo verloren, weil seine Ehe durch das Kind sprichwörtlich „in die Brüche“ gegangen ist, doch in „seiner“ Natur findet Homo zu sich selbst und zur *Idee* seiner Geliebten. Da sie für ihn nun nicht mehr physisch anwesend zu sein braucht, kann er überall und zu jeder Zeit ihre Nähe und somit auch die Einheit verspüren, die ihm verloren ging.

Für einen außenstehenden Betrachter ist es offensichtlich, dass diese Einheit konstruiert ist, jedoch kann man in dieser Situation von einer „*unio mystica*“ Homos sprechen. Auch wenn Homo diese Einheit nur imaginiert, ist sie für ihn doch realer, als er es mit einer realen, physischen existenten Person je fühlen könnte.⁶²

Nach dieser ekstatisch-mystischen Erfahrung ist Homo vollkommen verändert. Waren zuvor noch Reste einer „normalen“ Weltsicht vorhanden, hat er diese nun vollständig abgelegt, was sich darin ausdrückt, dass er sich „*von einer Bindung befreit*“ fühlt: Der Bindung an Familie, Ehefrau, Pflichten, kurz gesagt, allem was ratioide Elemente enthält, aber auch „*an das Lebendigseinwollen, dem Grauen vor dem Tode.*“⁶³

⁶⁰ Vgl. Schmitz, Michael: Frau ohne Eigenschaften, S. 68.

⁶¹ Vgl. GW II 241.

⁶² Vgl. Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 108.

⁶³ Vgl. GW II 241.

2.3 Von der Einheit zum Untergang

2.3.1 Facetten der Wirklichkeit

Der Alltag der Grabungen geht jedoch weiter und es wird klar, dass er für die Einwohner zwar von harter Arbeit, für die Expeditionsteilnehmer jedoch von Langeweile und Eintönigkeit geprägt ist. Die Beschreibung der allabendlichen Versammlung der Männer im Pfarrhaus gleicht dabei gewissermaßen einem „Theatrum Europae“, einem Spiegelbild des europäischen Geistes- und Seelenlebens in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts:

„Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa. Ein so unbestimmtes Beschäftigtsein, wie es sonst die Beschäftigung war. Sehnsucht nach Weib, Kind, Behaglichkeit. [...] Ein astraler Geruch von Puder, Gaze, ein Nebel von fernem Varieté und europäischer Sexualität. [...] Homo fühlte, es war nackt jene auf alle Dinge in den Städten verteilte Wollust, die sich von Totschlag, Eifersucht, Geschäften, Automobilrennen nicht mehr unterscheiden kann, – ah, es war gar nicht mehr Wollust, es war Abenteuersucht, – nein, es war nicht Abenteuersucht, sondern ein aus dem Himmel niederfahrendes Messer, ein Würgengel, Engelswahnsinn, der Krieg?“⁶⁴

Dies ist die einzige Stelle des Textes, in der Musil einen Bezug zu seiner eigenen Zeit zum Ausdruck brachte. Dass er mit ihr hart ins Gericht ging, zeigt sich darin, dass hier ein erschreckend trostloses Bild von Europa gezeigt wird, das sich in einer Art dekadenter Stasis befindet. Der Mensch versucht angesichts seiner Verwirrung und Sprachlosigkeit (die sich bei den versammelten Herren in solch irrationalen und Nonsens-artigen Äußerungen manifestiert wie *„Da soll einer einmal wirklich ausgerechnet haben, daß das ganze Haus Rothschild nicht so viel Geld hat, um eine Fahrkarte dritter Klasse zum Mond zu bezahlen.“*⁶⁵) in einer solchen Umwelt Sinn und Zweck seines Daseins, sowie Erfüllung in den verschiedensten Dingen zu finden und gibt sich seinen Gelüsten, der Wollust und Sucht hin, die sich auf mannigfaltige Weise ausdrücken, ohne jedoch zu einem wirklich befriedigenden Ziel zu gelangen. Im Gegenteil führt alles falsch geartete Streben letztlich auf einen einzigen Punkt hin, den Krieg.

⁶⁴ Vgl. GW II 244.

⁶⁵ Vgl. GW II 245.

⁶⁶ Die Grundlage für diesen Teil des Textes findet sich wiederum in Musils Tagebüchern der Zeit zwischen 1916 und 1919: *„Es ist jene allgemeine europäische Wollust, die sich zu Totschlag, Eifersucht, Automobilrennen steigert – ah es ist gar nicht mehr Wollust, es ist Abenteuersucht. Es ist nicht Abenteuersucht, sondern ein Messer, das aus dem Weltraum niederfährt, ein weiblicher Engel. Es ist die nie*

Diese Problematik wird von Homo angesichts des Todes einer Fliege relativ teilnahmslos mit der Frage „*Töten, und doch Gott spüren; Gott spüren, und doch töten?*“ zur Kenntnis genommen. Für ihn kann jedoch die kulturelle Stagnation der Wirklichkeit nicht mehr interessant sein, da er bereits in seinem eigenen Weltbild aufgegangen ist.

2.3.2 Grigia und der nahende Tod

Erst jetzt, weit nach der Hälfte der Erzählung, tritt Grigia zum ersten Mal in Erscheinung. Jedoch wird sie gewissermaßen rückwirkend als präsent dargestellt, indem gesagt wird, dass Homo „*schon lange Grigia kennengelernt*“ hatte. Man erfährt, dass sie eigentlich Lene Maria Lenzi heißt und er sie nach dem Namen ihrer Kuh ruft, um sie zu necken.⁶⁷

Nach dieser einführenden, sehr kurzen Charakterisierung folgt jedoch ziemlich rasch die für Homo typische Verklärung der physischen Person Grigias. Sie ist nicht nur ein Mensch, sondern wird auf Grund ihrer Eigenschaft als „ursprüngliche“ Talbewohnerin in Homos Imagination zu einer chthonischen Wesenheit, einer Fee oder Dryade, welche ihre Faszination einerseits aus ihrer exotischen Anmut und Fremdartigkeit, andererseits aus ihrer ungezügelten, wilden Naturverbundenheit gewinnt.⁶⁸ Homos Empfindungen des Entzückens sind darum immer gepaart mit Symbolen des Todes:

„Er konnte sich nicht verhehlen, daß sein Herz lebhafter schlug, wenn er sich der so Sitzenden aus der Ferne nahte; so schlägt es, wenn man plötzlich in Tannenduft eintritt oder in die würzige Luft, die von einem Waldboden aufsteigt [...]. Es blieb immer etwas Grauen vor der Natur in diesem Eindruck enthalten, und man darf sich nicht darüber täuschen, daß die Natur nichts weniger als natürlich ist; sie ist erdig, kantig, giftig und unmenschlich [...].“⁶⁹

Grigia fehlt somit jede Form von gekünstelter Zivilisation, was sie aber auch unberechenbar

lebend verwirklichte Wollust. Der Krieg.“, vgl. Tagebücher 345. Vgl. auch Strelka, Joseph: Musils Novelle „Grigia“ als Gegenstück der „Vollendung der „Liebe“, in: Goffin, Roger u.a. [Hrsgg.]: Litterature et culture allemandes. Hommages à Henri Plard, Bruxelles 1985, S. 335-343, hier S. 339, sowie Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 111.

⁶⁷ Vgl. GW II 245.

⁶⁸ Vgl. Hermand, Jost: Musils „Grigia“, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 54, Madison 1962, S. 171-182, hier S. 176.

⁶⁹ Vgl. ebd.

macht. Homo nimmt dies zur Kenntnis und stört sich nicht weiter daran, doch sind seine Empfindungen Grigia gegenüber immer ambivalent: Höchste Erfüllung ist gepaart mit Furcht vor dem Unbekannten, wobei dies nicht allein seine Position gegenüber Grigia, sondern der Natur in ihrer Gesamtheit darstellt. Da Homos Ideenwelt einer mystischen Natur vollends nicht-ratioid, eben dieser Bereich aber der Vernunft nicht zugänglich ist (im Gegensatz zum Ratioiden), besteht immer die Gefahr, sich in diesem zu verlieren.

Grigias chthonische Qualität wird noch durch mehrere Attribute verstärkt. So scheint sie für Homo aus ihren Holzschuhen herauszuwachsen „*wie aus wilden Wurzeln*“⁷⁰

Obwohl er mit Grigia in der Folgezeit eine sexuell und emotional erfüllende Affäre hat, merkt er, dass dies nicht lange anhalten wird, ja er spürt sogar seinen eigenen Tod nahen:

*„Homo fühlte an irgend etwas, daß er bald sterben werde, er wußte bloß noch nicht, wie oder wann. Sein altes Leben war kraftlos geworden; es wurde wie ein Schmetterling, der gegen den Herbst zu immer schwächer wird.“*⁷¹

Zugleich wird seine Beziehung zu Grigia problematischer. Einerseits begehrt er sie wie eh und je, sogar immer wieder aufs Neue und intensiver, jedoch tut ihm diese Liebe nicht gut, denn sie „*war in jener wundersamen Weise schwerlos und von allem Irdischen frei, die nur der kennt, welcher mit dem Leben abschließen mußte und seinen Tod erwarten darf*“.⁷² Homo ist gefangen in einem Paradoxon. Zwar hat er nun die ersehnte Liebe und Einheit gefunden, sie zu intensivieren und zu behalten bedeutet jedoch seinen Tod.

2.3.2.1 Symbole des Todes

Auf diese Weise wirken sich die Metaphern des Todes und Verfalls aus, mit denen Grigia zuvor versehen wurde. Außerdem beginnen sich nun die Omen des unaufhaltsamen Todes zu bewahrheiten, welche im ganzen Text immer wieder als warnende Schlaglichter aufgetaucht sind: Das in „*Friedhofskränzen*“⁷³ geordnete Laub der Bäume in Pergine, die beim Eintritt ins Tal singenden „*zwei Dutzend Nachtigallen*“⁷⁴, ein Bauer, der „*mit der Sense wie der*

⁷⁰ Vgl. GW II 246.

⁷¹ Vgl. GW II 248.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. GW II 235.

⁷⁴ Vgl. ebd. Nachtigallen gelten im Volks- und Aberglauben gemeinhin als Todesboten. Die symbolische Zahl von zwei Dutzend (also 24) Nachtigallen weist zudem auf die 24 Stunden eines Tages bzw. auf dessen Ende um Mitternacht und somit den Abschluss eines (Lebens-)Zyklus hin.

*leibhaftige Tod*⁷⁵ winkt, Bäume mit „*giftgrünen Bärten*“⁷⁶, sowie der Todeskampf der Fliege im Pfarrhaus⁷⁷.

Deshalb scheint es umso erstaunlicher, dass Homo erst an dieser Stelle auf die Signale seines nahenden Todes reagiert. Der Grund hierfür wird jedoch einsichtig, wenn man das Welt- und Naturbild Homos diversifiziert: Zwar reagiert Homo im Laufe der gesamten Erzählung ständig auf nicht-ratioide Signale, jedoch stammt ihr Bedeutungsgehalt aus Homos subjektiver Erfahrung. Dinge, welche zuvor keinerlei Bedeutung hatten, werden von Homo mit einer solchen versehen. Die Zeichen des Todes aber sind traditionell und allgemein wohl bekannt, entstammen somit bis zu einem gewissen Grade dem ratioiden Bereich, den Homo aber schon lange verlassen hat. Somit ist es ihm auch nicht möglich, auf diese Signale angemessen zu reagieren, denn in „seiner“ Welt sind sie bedeutungslos. Dies wird auch daraus ersichtlich, dass er sich zwar seines nahenden Todes bewusst ist, ihn aber eine Begebenheit in Aufregung versetzt, die nur Homo als schlechtes Omen deutet:

„Einmal hatte Homo ein böses Zeichen. Die Gamaschen waren ihm aufgegangen, er stand an einem Zaun und wickelte sie neu, als eine vorübergehende Bäurin im freundlich sagte: ‚Lass er die Strümpf doch unten, es wird ja bald Nacht. Das war in der Nähe von Grigias Hof.‘“⁷⁸

Eine völlig nebensächliche Belanglosigkeit, wie die Bemerkung einer Bäuerin wird von Homo nun als Verheißung seines Untergangs interpretiert, während alle anderen Todessignale unbemerkt blieben.⁷⁹

2.3.3 Eingriff der Realität

Homo trifft sich mit Grigia meistens in den Heuschobern, die nach der Mahd gut gefüllt sind. Trotz aller Todesahnungen lebt er weiter in seiner verklärten Naturauffassung, von der Grigia nun ein Teil geworden ist. Mit ihr verlebt er „*ein[en] Rausch in der Hitze des engen, von*

⁷⁵ Vgl. GW II 237.

⁷⁶ Vgl. GW II 240.

⁷⁷ Vgl. GW II 244 f.

⁷⁸ Vgl. GW II 250. Diese Begebenheit hat Musil selbst erlebt: „27/VII Ich stehe an einem Zaun u. wickle mir die aufgegangenen Gamaschen neu. Eine Bäurin geht vorbei u. sagt: Laß er die Strümpf doch unten, es wird ja bald Nacht.“, vgl. Tagebücher 310.

⁷⁹ Vgl. auch Eibl, Karl: Robert Musil - „Drei Frauen“, S. 113.

*gährendem Heu hochgefüllten Raums*⁸⁰, was für ihn *„Hochzeitstage und Himmelfahrtstage“*⁸¹ sind.

Doch eines Tages wird diese Idylle Homos beendet. Grigia teilt ihm mit: *„es geht nicht mehr.“*⁸² Sie möchte nun nicht mehr mit ihm in die Heuschober gehen, woraufhin er ihr vorschlägt, doch höher ins Gebirge zu steigen. Nachdem er beim Aufstieg an ihr eine gewisse Nervosität bemerkt, sieht er einen alten Bergwerksstollen und *„trieb Grigia hinein“*⁸³. Die Wortwahl zeigt an, dass Homo auch jetzt noch in seinen selbst erstellten Kategorien denkt: Grigia und die gleichnamige Kuh verschmelzen in Homos Imagination miteinander. Dies wird in der Höhle fortgeführt, als er den Geschlechtsakt damit umschreibt, dass *„Grigia wie weich trockene Erde durch ihn“* rann.⁸⁴ Seine Geliebte ist so sehr Teil der Natur, dass sie sowohl Mensch, als auch Tier und Materie ist.

Jedoch findet ihre Zweisamkeit ein jähes Ende, als im Stolleneingang Grigias Ehemann erscheint. Dieser wälzt mit Hilfe eines Baumstammes einen Stein vor den Eingang, den Homo und Grigia nicht von Hand bewegen können, sodass die beiden eingesperrt sind. Selbst in dieser aussichtslosen Lage, ist Homo in seinen Denkmustern gefangen und assoziiert Grigia mit Tieren:

*„Grigia lag vor dem Stein auf den Knien und bettelte und tobte; es war widerwärtig und vergebens. Sie schwur, daß sie nie etwas Unrechtes getan habe und nie wieder etwas Unrechtes tun wolle, sie zeterte sogleich wie ein Schwein und rannte sinnlos gegen den Fels wie ein scheues Pferd.“*⁸⁵

Da alle Aufregung nicht weiterhilft, legen sich Homo und Grigia wieder hin. Für Homo ist nun der entscheidende Augenblick und Endpunkt seiner ganzen bisherigen Erfahrungen gekommen: Er wird sich bewusst, dass Grigia – ebenso wie sein eigentliches Leben – für ihn nicht mehr greifbar ist.

„Sie war ihm entrückt oder er ihr, wenn er auch noch ihre Schulter spürte; sein ganzes Leben war ihm gerade so weit entrückt, daß er es noch da wußte, aber nimmer die

⁸⁰ Vgl. GW II 249.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Vgl. GW II 250.

⁸⁴ Vgl. GW II 251.

⁸⁵ Vgl. ebd.

Hand drauf legen konnte. ⁸⁶

Trotz ihrer vorherigen Verbundenheit ist dies für Homo aber nicht weiter von Belang, „er vergaß überhaupt an Grigia zu denken“⁸⁷, weil sie an diesem Punkt ihre Rolle nicht mehr zu erfüllen braucht. Der Zeitpunkt des Todes steht nun unmittelbar bevor, sodass die Funktion der Geliebten an Bedeutung verliert.

Homo verfällt schließlich in einen Dämmerzustand, bei dem ihm jegliches Zeitgefühl verloren geht. Als er nach einiger Zeit wieder wach wird und seine Umgebung klarer wahrnimmt, bemerkt er das Fehlen Grigias. Sie ist ohne ihn durch einen schmalen Durchgang aus dem Stollen geflohen und jetzt sowohl in Homos Gefühl, als auch physisch nicht mehr anwesend:

*„Er lächelte; hat ihm nichts gesagt von dem Ausweg, wollte ihn zurücklassen, zum Beweis für ihren Mann ...!“*⁸⁸

Grigias Verhalten muss hier als heimtückisch und opportunistisch betrachtet werden, trotzdem ist Homo nicht etwa verärgert, sondern lächelt sogar. Da Grigia nicht mehr die Funktion der Geliebten erfüllt, somit für den nicht-ratioïden Bereich von Homos Denken irrelevant ist, kümmert ihn auch ihr Handeln in der wirklichen, ratioïden Welt nicht. Für Homo besteht noch ein weiterer Grund, das Handeln Grigias nicht zu be- oder verurteilen: Da die Signale in seiner eigenen Wahrnehmungsebene auf seinen Tod hinwiesen und er sich an dem Punkt sieht, an dem sich sein Schicksal erfüllen soll, unternimmt er selber keinen Fluchtversuch. Zwar hätte er keine Schwierigkeiten, sich durch den Spalt ins Freie, also zurück ins Leben zu zwängen, jedoch fehlen ihm dazu Wille und Antrieb. Der Text erwähnt nicht explizit Homos Tod, jedoch kann mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass er in dem Stollen den Tod findet, worauf nicht zuletzt die letzten Sätze der Erzählung verweisen:

*„Es war ein Ausweg. Aber er war in diesem Augenblick vielleicht schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht oder war ohnmächtig geworden. Zur gleichen Stunde gab, da man die Erfolglosigkeit aller Anstrengungen und die Vergeblichkeit des Unternehmens einsah, Mozart Amadeo Hoffingott unten die Befehle zum Abbruch der Arbeit.“*⁸⁹

⁸⁶ Vgl. GW II 252.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. ebd.

Gleichzeitig mit Homos Verschwinden bzw. Tod werden alle Grabungen in den „alten venezianischen Goldbergwerken“ eingestellt, was eine bewusste Kongruenz darstellt. So wie die Expedition vergeblich nach Gold gesucht hat, so hat Homo (scheinbar) vergeblich nach Einheit, Ursprünglichkeit und Liebe gesucht.

3. Fazit

Da die Erzählung mit dem Tod Grigias endet, liegt es zunächst nahe, ihren Protagonisten als tragische und gescheiterte Figur darzustellen. Diese Schlussfolgerung wäre jedoch übereilt, denn es gilt, den Tod Homos im Kontext der gesamten Erzählung zu verorten.

Homos Ehe wird zu Beginn mit einem Stein verglichen, der wegen verschiedener Probleme, vor allem seines kranken Sohnes, ausgehöhlt und gesprengt bzw. geteilt wird. Seinen Tod findet Homo ebenfalls im Fels, womit rein symbolisch der Kreis zwischen Anfang und Ende der Erzählung geschlossen ist. Die eigentliche Handlung ist geprägt von Homos Suche, der Suche nach dem, was er verloren hat bzw. verloren zu haben glaubt. Er vermisst die Einheit in der Liebe, eine Ursprünglichkeit der Zweisamkeit, die er in seinem normalen, alltäglichen Umfeld nicht finden kann. Der einzige Ausweg ist eine Flucht aus eben diesem Umfeld, was ihm durch die Expedition ermöglicht wird.

Doch ist es nicht allein der Wechsel geographischer Orte, den Homo anstrebt. Um das Gesuchte zu finden, *muss* er die Wirklichkeit verklären, verfremden und verformen. Die Flucht vor Familie, Alltag und Verantwortung ist eine Flucht ins Mystische, Märchenhafte und Mythische, in eine Welt, die nur in Homos Wahrnehmung existiert und darum nur für ihn zugänglich ist. Er als einzige Person in dieser Welt, hat die Möglichkeit sie zu verändern, Symbolen ihre Bedeutung zu verleihen und geheimnisvolle Zusammenhänge herzustellen.

Es findet dabei jedoch ein ständiger Austausch zwischen Realität und Homos Imagination statt, der klarmacht, dass sich Homo zwar physisch in der Realität, aber emotional auf einer anderen Ebene befindet. Für Homo erscheint es jedoch so, als würden die Zusammenhänge und Symbole, die eigentlich in seiner Vorstellung entstanden, von außen auf ihn wirken.

Nachdem Homo also einmal diese nicht-ratioide Wahrnehmungsweise angenommen hat, kann er seine Eindrücke frei filtern: Angenehmes wird akzeptiert, Unangenehmes verklärt und mystifiziert oder aber ohne bewusste Reflexion einfach zur Kenntnis genommen. Im Fersental gelangt er zur ersten Stufe seines persönlichen Heilsplans: Der Ursprünglichkeit. Die

Umgebung und die Menschen lassen ihn sich wie an einem fernen Ort in einer anderen Zeit fühlen. Er mystifiziert und verklärt die Natur und fühlt sich ihr schließlich vollkommen zugehörig.

Hiermit wird der Boden für die zweite Stufe bereitet: Die Einheit. Im Zuge seines Naturerlebnisses vollzieht sich in Homo eine Verwandlung, die ihn eine Liebeskonstruktion ohne festgelegten Partner als einzig zufrieden stellende Lösung sehen lässt. Er liebt die Idee und Funktion einer Geliebten, die einerseits nicht anwesend und konsequenterweise nicht einmal empirisch existent sein muss, andererseits von mehreren Frauen zugleich erfüllt werden kann. Mit dieser Konstruktion ist es Homo möglich, „*Wiedervereinigung*“ zu spüren. Die sich in der Natur vollziehende „*unio mystica*“ ist nur auf diese Weise, durch die Loslösung von traditionellen Partnerschaftsvorstellungen möglich. Homo denkt sich die Idee der Geliebten als verschmolzen und untrennbar verbunden mit seinem Naturbegriff.

Aus diesem Grund erscheint ihm auch Grigia als halb-menschliches Wesen, das Ausdruck einer beseelten Natur ist. Als Teil seiner romantischen Sichtweise, die hinter allem geheimnisvolle Zusammenhänge erblickt, ist Grigia gleichsam ein Feenwesen, das nicht nur mit der belebten und unbelebten Natur verbunden, sondern selber Natur ist. Sie ist nicht verbunden mit der Erde, sie *ist* die Erde.

Inmitten dieser naturmystischen Exzesse erscheint die Realität immer wieder als Mahner und Spiegelbild Homos seelischer Konflikte. Die von Homo ignorierten Zeichen des nahenden Todes sind dabei ebenso zu nennen, wie die sich im Pfarrhaus versammelnde Herrenrunde, die ein Abbild des stumpfsinnig und triebhaft gewordenen Europa ist, dessen Versuch, sich aus diesem Klima des Ungeistes zu retten, zwangsläufig im Krieg, im Untergang enden muss. Doch wird hier nicht nur Europa bloßgestellt, sondern auch Homos Seelenleben. Sein Versuch, sich aus einer persönlichen Krise durch Selbstbetrug zu retten wird auch für ihn im Untergang enden. Er kann der Realität ebenso wenig entfliehen, wie seine Zeitgenossen.

Trotzdem erlebt Homo in seiner subjektiven Erfahrung genau das, was er sich erträumt. Es ist dabei offensichtlich, dass seine Beziehung zu Grigia einseitig ist: Da sie nur eine Funktion ausfüllt, besteht kein Anlass für Homo, sich im Sinne einer gegenseitigen Liebe um sie zu kümmern. Er nimmt ohne zu geben.

Jedoch hält dieser Zustand nicht lange vor: Die Realität erfasst ihn in der Gestalt von Grigias Ehemann, wie der „*Würgengel*“ das dekadente Europa. Homo ist an diesem Punkt so sehr in seiner Wahrnehmungsebene gefangen, dass er nicht mehr dazu in der Lage ist, der Realität mit all ihren Widrigkeiten entgegenzutreten und seine Probleme zu lösen. Er hat zu lange auf

Flucht, denn auf Konfrontation und Überwindung gesetzt. So bleibt ihm am Ende nichts anderes übrig, als seine Situation auf fatalistische Weise zu akzeptieren. Seine teilnahmslose Reaktion auf Grigias Verschwinden kennzeichnet dabei sein Verbleiben in den selbst gestalteten Wahrnehmungs- und Denkstrukturen.

Es zeigt sich, dass ein vollkommen autarkes, personalisiertes und somit egozentrisches Selbst- und Weltbild auf Dauer nicht lebensfähig ist. Eine Flucht vor der Realität ist nur auf kurze Zeit möglich und wird durch eine harte Konfrontation mit dieser beendet. Auch die Bedeutung von Symbolen kann nicht entgegen des allgemeinen Konsens geändert werden, ohne dass es zu Problemen kommt.

Musil hat mit *Grigia* seine persönlichen Erlebnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit verarbeitet, auch wenn der Krieg nur als Begriff im Text erwähnt wird. Die Erzählung wendet sich gegen das Schwelgen in selbst konstruierten Realitäten und Wunschdenken, denn Selbstverblendung und das Vertrauen in eine imaginierte Größe und Macht hatten letztlich zu den Grauen des Ersten Weltkrieges geführt und sollten bis heute die Ursache für weltweit stattfindende Kriege und Konflikte sein.

Was Staaten und Regierungen im Großen betrieben haben und betreiben, kann auch im kleinen, persönlichen Rahmen eine Gefahr für die eigene Persönlichkeit und seine Mitmenschen sein. Dafür ist die Erzählung von Homos Suche und Untergang ein eindringliches Beispiel.

Riverside (CA) 1992.

- Payne, Philip u.a. [Hrsgg.] A companion to the works of Robert Musil, Rochester (NY) 2007.
- Roseberry, Robert L. Robert Musil – Ein Forschungsbericht, Frankfurt am Main 1974.
- Strelka, Joseph P. [Hrsg.] Robert Musil. Perspektiven seines Werks, Frankfurt am Main 2003. (New Yorker Beiträge zur Literaturwissenschaft 5)
- Aufsätze
- Hackl, Wolfgang Erzählte Fremdheit. Zu Robert Musils Novelle „Grigia“, in: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 21 (2002), Innsbruck 2003, S. 39-49.
- Herman, Jost Musils „Grigia“, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 54, Madison 1962, S. 171-182.
- McCormick, Edward Ambivalence in Musil's „Drei Frauen“: Notes on meaning and method, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 54, Madison 1962, S. 183-196.
- Kirchberger, Lida Musils Trilogy. An approach to „Drei Frauen“, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 55, Madison 1963, S. 167-182.
- Roth, Marie-Luise Ein Kommentar zur „Vollendung der Sprache“ am Beispiel einer unbekannt handgeschrieblichen Vorstufe zu Robert Musils Novelle „Grigia“, in: Czucka, Eckehard u.a. [Hrsgg.]: „Die in dem alten Haus der Sprache wohnen“. Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte, Aschendorff u.a. 1991, S. 345-351.
- Schmitz, Michael Frau ohne Eigenschaften. Die Konstruktion von Liebe in Robert Musils Novelle „Grigia“, in: Luserke-Jaqui, Matthias u.a.

[Hrsgg.]: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne 29 (2005/06), Berlin u.a. 2007, S. 57-77.

Strelka, Joseph

Musils Novelle „Grigia“ als Gegenstück der „Vollendung der „Liebe“, in: Goffin Roger, u.a. [Hrsgg.]: Litteratue et culture allemandes. Hommages à Henri Plard, Bruxelles 1985, S. 335-343.

Zeller, Hans

Das Arbeitsmanuskript von Musils Novelle „Grigia“ in der Bibliotheca Bodmeriana, in: Böschenstein, Bernhard u.a. [Hrsgg.]: Hommage à Musil. Genfer Kolloquium zum 50. Todestag von Robert Musil, Bern u.a. 1995, S. 55-62.
(Musiliana 1)

Zeller, Rosemarie

Grenztilgung und Identitätskrise. Zu Musils „Törleß“ und „Drei Frauen“, in: Luserke-Jaqui, Matthias u.a. [Hrsgg.]: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne 27 (2001/02), Berlin u.a. 2003, S. 189-209.

Zur Modernität von Musils Erzählweise am Beispiel der Novellen „Vereinigungen“ und „Drei Frauen“, in: Musil-Forum 7, Saarbrücken 1982, S. 75-84.