

---

Hermann Bernauer

»Müheleose Seligkeit des Vorbesitzes« vs.  
»Spannung des Unerreichten«  
Zu den Konjunktionen in Musils »Grigia« und »Tonka«

---

Voraussetzung für argumentative Rede ist zum einen ihre Kohärenz; zum andern das Gelingen ihrer Referenz. Die Texte, die der *poeta doctus* Musil unter dem Titel *Drei Frauen* versammelt hat, gehören nicht der argumentativen Rede an. Sie sind erzählender Natur. Dennoch problematisieren sie, wie wir vertreten möchten, die Voraussetzungen argumentativer Rede. Während *Die Portugiesin* mit der Deixis (wie andernorts schon vorgeführt<sup>1</sup>) den Weltbezug zu ihrem Thema macht, handeln *Grigia* und *Tonka* von der Verknüpfung elementarer Sätze zu Texten. In beiden Erzählungen werden die Konjunktionen zum Problem; das aber aus signifikant verschiedenen Gründen. Aus ähnlich verschiedenen Gründen werden in den fiktionalen Welten, die uns in *Grigia* und *Tonka* begegnen, Zusammenhänge zum Problem. Ein Textvergleich tut not;<sup>2</sup> er führt auf die Bezüge, die wir soeben angedeutet haben.

I. Tonkas Gefährte träumt von Grigia, so eng hängen die beiden Texte zusammen. Auch das kann hier eingangs nur behauptet werden. Belegen lässt sich aber ohne Weiteres, dass der »Vorbesitz«, von dem er vordergründig träumt, in *Grigia* eine große Rolle spielt,<sup>3</sup> ebenso wie die »Spannung des Unerreichten« (T, 300) in *Tonka*. Tonkas Gefährte, wir erinnern bloß daran, ist ein »Jünger des [...] neuen Ingenieurgeistes«, des »kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden«. »[Z]u wischen den Zeiten in der Luft«, suspendiert er »alle Fragen die nicht klar zu lösen sind«, selbst »was wir hätten fühlen sollen« werde man erst wissen »hinter dieser Zeit« (T, 283f.). In *Grigia* fällt dagegen Homo, scheinbar, alles zu. Er wird unverhofft zum Aufschluss alter Goldbergwerke eingeladen und spürt »Gold und Edelsteine« unter seinen Füßen, noch ehe er fündig geworden wäre. Grigia ist ihm »versprochen«, kaum dass er mit ihr bekannt geworden, und obwohl er sich getrennt hat von seiner Frau, ist er der »Wiedervereinigung«, mit »der Geliebten«,<sup>4</sup> gewiss. Beide aber, Homo und Tonkas Gefährte, scheitern. Homo findet das Gold nicht und ist am Ende der Geschichte allein, preisgegeben in einer Höhle dem Tod.<sup>5</sup> Dem Gefährten Tonkas will es nicht gelingen, sich von seinem Misstrauen zu lösen; er hat am Ende Tonka in den Tod getrieben.<sup>6</sup> Weshalb sie scheitern, wird nicht explizite gesagt. Doch lässt es sich den Texten ablesen. Sie scheitern in entgegengesetzter Weise, an Zusammenhängen, die sie verkennen.

*Grigia* und *Tonka* wurden zunächst separat veröffentlicht, in verschiedenen Zeitschriften. Erst später hat sie Musil, zusammen mit der *Portugiesin*, unter den Titel *Drei Frauen* versammelt.<sup>7</sup> Die Frage nach dem Zusammenhang der drei Erzählungen wird seither, von der Musilkritik, kontrovers diskutiert. Neuerdings hat Huszai in einer aufwendigen Studie, die sich allein auf *Tonka* konzentriert, behauptet, die drei Texte bildeten »keine Einheit« bezüglich ihrer »metafiktionalen Struktur«.<sup>8</sup> Huszai täuscht sich aber. Nicht nur ist der Einbezug der anderen beiden Erzählungen für das Verständnis gerade der »metafiktionalen Struktur«<sup>9</sup> von *Tonka* unerlässlich, sondern es sind, zwingender noch, die erste und die dritte Erzählung der Sammlung komplementär aufeinander bezogen. Von ihnen hebt sich *Die Portugiesin* ab, und das nicht nur wegen ihrer mittelalterlichen Szenerie.

Um den Blick dafür zu schärfen, sei empfohlen, zunächst darauf zu achten, dass Zusammenhang in den Texten von *Grigia* und *Tonka* selbst problematisch ist. Und zwar nicht bloß innerhalb der fiktionalen Welten, wie bereits angedeutet, sondern auf der Ebene der Textgestalt selbst. Das hat die Kritik bisher fast nur an *Tonka* bemerkt.<sup>10</sup>

Der Beginn von *Tonka* ist freilich offenkundig prekär. Da stehen Satzketten asyndetisch nebeneinander, Einzelheiten werden notiert, eine Erzählung kommt zunächst gar nicht zustande. »Es läßt sich nicht einmal mit Sicherheit sagen,« so Henninger,<sup>11</sup> der die ersten Zeilen aufmerksam gelesen hat, »ob der Text die Rede eines Sprechers oder einer Mehrzahl von Sprechern wiedergibt. Sein [d.i. des Textes] heterogener, »zusammengesetzter« Charakter läßt mehr auf letzteres schließen: man glaubt eher ein Stimmengewirr zu hören als einen Monolog.« Henninger interessiert sich in der Folge für den »unbewußt[e]n Schreibprozeß«<sup>12</sup> und da besonders für »gewisse [...] immanente Zwänge«,<sup>13</sup> die auf die Biographie des Autors zurückzuführen seien, und die er verantwortlich macht für die heterogene Textur.

Uns interessiert, dass Erzählen dennoch zustande kommt und vor allem, wie es zustande kommt. Die Erzählung hebt an mit dem Satz »Und Kusine Julie kam manchmal zu Besuch« (*T*, 270). Nun ist es zweifellos von Bedeutung, dass die Erzählung mit der Nennung einer Verwandten Tonkas in Bewegung kommt, die sich prostituierte. Dass sie mit einem *Und*-Anschluss beginnt, kann daneben kaum auffallen, zumindest nicht beim ersten Lesen (im Nachhinein, aus späterer Sicht müsste es aber auffallen). Dieses »und« ist keineswegs abweichend gebraucht, es ist ein häufendes »und« und mag von unmittelbar hereinbrechender Erinnerung zeugen. Wir wollen vorerst bloß festhalten, dass dieses »und« als Einleitung steht zu einem Satz, der Gewissheit bringt: »So war es.« (ebd.)

Eine Gewissheit immerhin, die es gestattet, ein längeres Stück zusammenhängend zu erzählen. Nach eineinhalb Seiten erschöpft sich aber auch sie, in einer zweifelnden, reflexiven Frage: »Aber wohin führen solche Gedanken?« (*T*, 272)

Offenbar ist die Erzählung der Kontrolle der Erzählinstanz entglitten (so müssen wir, so muss der Modell-Leser<sup>14</sup> wenigstens schließen). Und blicken wir nun zurück, so können wir auch erkennen, von welcher Art jenes unkontrollierte Geführtwerden war. Denn das bisher Erzählte ist kaum progressiv, chronologisch oder nach Themen, geordnet; es wurde in assoziativer Weise erzählt, in mehreren, bloß prekär miteinander verbundenen Teilen. Zuerst von Kusine Julies Besuchen, dann von den Weibern aus der Strafanstalt, die »auch meist Prostituierte« waren, dann von dem »anrühige[n] Quartier«, das man »auch nicht vergessen« darf.<sup>15</sup>

Dass die Erzählinstanz zu kämpfen hat mit unkontrolliert herandrängenden Textfragmenten (um es vorerst bei dieser allgemeinsten Bezeichnung zu belassen), zeigt sich erneut, als sich, nachdem die Gewissheit von Julies Besuchen geschwunden, eine zweite, alternative Gewissheit einstellt (»Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals [...]«; *T*, 272), ebenfalls an Raum gewinnt in einer Erzählung und wiederum verebbt, auch sie. Auch da folgt ein Erzählerkommentar, dem sich aber diesmal einiges mehr entnehmen lässt zur Erzählsituation, die im Text von *Tonka* inszeniert wird: »was eben wie Erinnerung erscheinen wollte [...]« (ebd.). Das »wollte« sagt, dass ein Konflikt im Gang ist, »Erinnerung«, dass es sich um einen Konflikt zwischen verschiedenen Versionen von Vergangenen handelt, die allesamt beanspruchen, treu vergegenwärtigte Wirklichkeit zu sein. Darüber hinaus erhalten wir einen Hinweis auf den Hintergrund der textuellen Verwirrung: »was eben wie Erinnerung erscheinen wollte, war schon wieder das später gewachsene Dornengerank in seinem Kopf.« (ebd.).

Das »Dornengerank« ist ein bestimmtes Dornengerank (wie der bestimmte Artikel verrät), und von einem »Dornengerank« ist auch am Anfang des sechsten Kapitels die Rede. Ein Kapitel jenes, das in mehrerer Hinsicht zentral ist.<sup>16</sup> »Denn am Morgen eines einzigen Tages«, lesen wir dort, »war alles in ein Dornengerank verwandelt worden.« (*T*, 288) Es ist der Tag, an dem Tonkas Gefährte von ihrer Schwangerschaft erfährt.<sup>17</sup> Statt gleich auf die Frage einzugehen, ob sein unkontrolliert aufkeimender Argwohn berechtigt ist oder nicht, und damit auf die dornenreiche Frage nach der Vaterschaft, wollen wir uns der Problematik vom Rande her nähern.

Trotz der Kapitelzäsur schließt das sechste Kapitel eng an das fünfte an. Dort konnten wir von jenem Abend lesen, an dem sich Tonka und ihr Gefährte zum erstenmal »ganz an[gehört]ten« (*T*, 286). Und als letztes den Satz: »Er erinnerte sich später gar nicht mehr, wie das geschehen war.« (*T*, 287) Demzufolge ist Erinnerung auch für Tonkas Gefährten schwierig, ähnlich wie für die Erzählinstanz.

»Dornengerank« steht also in beiden Fällen für Schwierigkeiten der Erinnerung. Der Erinnerung des Gefährten einerseits (wenn wir unterstellen dürfen, dass mit dem Kausalsatz am Anfang des sechsten Kapitels<sup>18</sup> eine Erklärung nachgeschickt wird zu der partiellen Amnesie, von der am Ende des fünften zu

lesen war); andererseits für die Schwierigkeit des Erzählers, Erinnerungen zu vertexten (wenn immer »in seinem Kopf« den Kopf des Erzählers<sup>19</sup> meint, der diese Worte im ersten Kapitel von *Tonka* ausspricht<sup>20</sup>).

Die Kritik hat Erzähler und Held<sup>21</sup> zumeist recht umstandslos in eins gesetzt. Huszai spricht von ihrer »Identität«,<sup>22</sup> und Eibl meint ganz *terre à terre*, die »Basisfiktion« von *Tonka* sei »ein Mensch, der am Schreibtisch sitzt und versucht, mittels der Form einer Erzählung Ordnung und Kontinuität in sein Leben zu bringen.«<sup>23</sup> Gegen eine solche Identifikation wäre wenigstens der Vorbehalt anzumelden, dass Identität im psychologischen Verstand beim Gefährten derart prekär ist, dass er seinerseits, im Verlaufe der erzählten Zeit, in verschiedene Personen zu zerfallen droht. Andererseits ist unübersehbar, dass gerade in der Dissoziation eine Gemeinsamkeit zwischen dem namenlosen Protagonisten und dem Erzähler (oder den Erzählern) liegt.<sup>24</sup>

Eine zweite Gemeinsamkeit, die uns hier näher angeht, indem sie unseren Blick auf die eingangs gestellte Frage nach der Kohärenz des Textes von *Tonka* zurücklenkt, besteht gerade in der Art und Weise, wie sich die Schwierigkeiten der Erinnerung beim Helden und beim Erzähler manifestieren. Denn das »Dornengerank« erstreckt sich bei beiden bis in die Gestalt der Texte hinein, die sie produzieren.

Auch der Gefährte produziert Texte (denen die Kritik bisher kaum Beachtung geschenkt hat). Schriftliche Texte, namentlich Briefe, die wir zum Teil nachlesen können, da sie im Text von *Tonka* wörtlich zitiert begegnen. Und mündliche Texte, Reden, die uns ebenfalls, wenigstens in kurzen Ausschnitten, wortgetreu mitgeteilt werden. Ferner Gedankentexte, wie wir sie nennen möchten, die in erlebter Rede eingeflochten dastehn. Diese sind am schwierigsten zu isolieren. Zunächst ein Beispiel von der letztgenannten Art:

Und wenn er sie abends irgendwo abholte, und sie gingen, und im Halbdunkel begegnete ihnen ein Mann, der nicht grüßte, so kam es vor, daß er bekannt erschien, und Tonka wurde scheinbar rot, und mit einemmal war die Erinnerung da, daß sie sich früher einmal bei irgendeiner Gelegenheit in seiner Gesellschaft befunden hatte, und zugleich war auch – mit der gleichen Gewißheit, wie sie Tonkas unschuldigem Gesicht zukam – die Überzeugung da: dieser war es! (*T*, 295 )

Auch hier ist die Erinnerung »mit einemmal da«. Und auch hier unabweisbar, als Gewissheit. Nur lässt sich hier, im Falle des Helden, genauer verfolgen, wie es zu der Gewissheit kommt. Im Fall des Erzählers, der sich an Tonkas frühen, vertrauten Umgang mit einer Prostituierten erinnerte, begegnete uns, wie wir oben bloß flüchtig bemerkten, ein »und«. Die Konjunktion stand dort ganz unscheinbar (und war doch, als seine Versprachlichung, an dem Vorgang beteiligt, der die Erinnerung plötzlich hereinbrechen ließ). In dem soeben zitierten Passus,

der uns vorführt, wie der Gefährte zur Erinnerung an den Nebenbuhler und zugleich zur Gewissheit von Tonkas Untreue gelangt, folgen dem ersten »und« fünf weitere nach, die sich nun kaum mehr ignorieren lassen. Zunächst verknüpfen sie Sätze, die fiktional reale Ereignisse protokollieren: dass er sie abholte, dass sie gingen, dass ihnen ein Mann begegnete, der nicht grüßte. Daran schließt sich, mit einem weiteren »und«, ein Satz, der nun sehr gegen Tonka spricht. Er zeugt, wie bei einem kurzen, prüfenden Innehalten klar werden müsste, nicht in derselben Weise aber von Realem, wie es die vorangegangenen taten: »[...] und Tonka wurde scheinbar rot«. Was von der immergleichen Konjunktion überspielt wird, hält (in diesem Passus wenigstens) das modifizierende »scheinbar« fest: dass kategorial Verschiedenes zusammengeführt werden kann durch ein »und«.

Wie unklar vermengend diese Konjunktion zu wirken vermag, lässt sich auch an den Reden des Helden erkennen; genauer, an der Weise, wie sie ihre Sicherheit verlieren und verebben. In der ersten Zeit seiner Bekanntschaft mit Tonka, ist ihr studentischer Begleiter noch stolz auf seine »Redegeschicklichkeit«<sup>25</sup> und lässt, vor dem Mädchen aus dem Tuchgeschäft, sein analytisches Vermögen spielen. So, wenn er, ihr Dienstverhältnis hinterfragend, aus wechselnden Positionen argumentiert, oder wenn er, an einem warmen Sommerabend, von ihr verlangt, in Worten auszudrücken, was »man« dabei »fühlt!« (T, 276), gleich, wie er es kann. Das vermag sie nicht, meint stattdessen, dass man singen müsse, was nun aller argumentativen Relevanz entbehrt. Doch als sich ihr Begleiter herbeilässt, einzustimmen in ihren Gesang, erweist sich gerade dieser als der adäquate Ausdruck des Naturgefühls: »diese einfachen Weisen machten so traurig wie Kohlweißlinge im Sonnenschein. Und da hatte nun mit einemal natürlich Tonka recht.« (ebd.) Wieder hat sich eine Gewissheit etabliert, plötzlich auch hier, was auch hier in einem *und*-Anschluss zum Ausdruck kommt.<sup>26</sup> Zudem finden wir hier explizite angemerkt, dass es sich um eine Gewissheit handelt, die in unaufgeklärter Weise zustande gekommen ist: »Und da hatte nun mit einemal natürlich Tonka recht. Nun war er es, der nicht ausdrücken konnte, was mit ihm geschah [...]«

Unter den Texten des Helden sind jedoch am aufschlussreichsten die Briefe. Es werden zwei Briefe oder Briefausschnitte zitiert, in scheinbar zufälliger Auswahl und von scheinbar ganz verschiedenem Inhalt. Und dennoch gleichen sie einander. An die Briefe schließt sich ein Kommentar des Erzählers, in einem Satz, der auch das Kapitel beschließt, und der den zweiten Brief (und vielleicht auch den ersten) als »unsinnig« abqualifiziert.<sup>27</sup> Und dennoch gleichen die Briefe dem Text von *Tonka* selbst.

Und er schrieb an seine Mutter: Ihre Beine sind vom Boden bis zu den Knien so lang wie von den Knien nach oben, und überhaupt sind sie lang und können gehen wie Zwillinge, ohne zu ermüden. Ihre Haut ist nicht fein, aber sie ist weiß und ohne Makel.

Ihre Brüste sind fast ein wenig zu schwer, und unter den Armen trägt sie dunkle, zottige Haare; das sieht an dem schlanken, weißen Körper lieblich zum Schämen aus. An den Ohren hängt ihr Haar in Strähnen herab, und zuweilen glaubt sie es brennen und hoch frisieren zu müssen; dann sieht sie wie ein Dienstmädchen aus, und das ist gewiß das einzig Böse, was sie in ihrem Leben getan hat ...

Oder er antwortete seiner Mutter: Zwischen Ancona und Fiume oder wohl auch zwischen Mittelkerke und einer unbekanntem Stadt steht ein Leuchtturm, dessen Licht allmächtig wie ein Fächerschlag übers Meer blinkt; wie ein Fächerschlag, und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas. Und im Vennatal auf den Wiesen steht Edelweiß.

Ist das Geographie oder Botanik oder Nautik? Das ist ein Gesicht, das ist etwas, das da ist, einzig und allein und ewig da ist, und deshalb gleichsam nicht da ist. Oder was ist das? (T, 296f.)

Der erste Brief hat Tonka zum Gegenstand. Genauer betrachtet, nicht eigentlich Tonka, sondern bloß Stücke von ihr. Die Haut, die Brüste, das Achselhaar, die Strähnen an den Ohren, selbst die Beine werden einzeln wahrgenommen und getrennt.<sup>28</sup> Beinahe unvermittelt folgt dann ein Nachsatz mit einem moralischen Urteil, das erneut Gewissheit beansprucht: »und das [die Verwandlung in ein Dienstmädchen durch Hochfrisieren des Haars] ist gewiß das einzige Böse, was sie in ihrem Leben getan hat.« Anstelle einer genauer artikulierenden Konjunktion steht auch hier das vage »und«.

Der zweite Brief handelt ebenfalls von Einzelheiten. Nur werden sie hier als solche thematisiert, metaphorisch, in dem Bild des Leuchtturms, dessen Licht die Welt nur intermittierend erhellt. Wieviel aber wird durch diese Metapher erklärt? Ist die Quelle des Lichts, durch das die Welt auf solch fragmentarische Weise erhellt wird, mitten in der Adria, zwischen Ancona und dem heutigen Rijeka<sup>29</sup> an der kroatischen Küste, zu suchen? Oder am Ärmelkanal, auf der Höhe des Fährhafens Oostende, bei dem es einen Ort namens Mittelkerke tatsächlich gibt? Einen weiterführenden Hinweis gewinnen wir erst, wenn wir auf die Etymologie des Namens »Mittelkerke« merken.

II. In *Grigia* lesen wir von einem Brief, der den Namen »Hoffingott« als Absender trägt.<sup>30</sup> Er trifft bei Homo, dem Protagonisten der Erzählung, ganz unvermutet ein, zu einem kritischen Zeitpunkt. Seine Frau ist mit dem kranken kleinen Sohn zur Kur verreist, Homo aber ist allein zurückgeblieben, aus Motiven, die so unklar sind, dass nicht einmal zu unterscheiden ist,<sup>31</sup> ob es sich um »Selbstsucht«, oder nicht vielmehr um »Selbstauflösung« handelt.<sup>32</sup> Der Brief gibt seinem Leben eine Wende.<sup>33</sup>

Homo selbst schreibt keine Briefe mehr. Bloß zwei Telegramme schickt er noch ab, bevor er ins Gebirge aufbricht. Eines mit der Zusage an den Unternehmer Hoffingott, sich als Geologe und vielleicht mit einem größeren Geldbetrag an dem Wiederaufschluss jener alten, venezianischen Goldbergwerke zu beteiligen,

zu dem er, wie bereits erinnert, eingeladen worden ist. Und ein zweites mit der Nachricht an seine Frau, dass er »schon jetzt« abreise, was etwas merkwürdig anmutet. Hatte er doch zuvor darauf bestanden, den Sommer über zuhause zu bleiben, weil er sich nicht trennen lassen wollte von »seinem Leben«. Namentlich »gegen Bade- und Gebirgsorte« hatte er »heftigen Widerwillen« empfunden. Fast ebenso widersprüchlich mutet an, dass er sogleich bereit ist, Hoffingott Glauben zu schenken, den er doch nur flüchtig kennt. »Trotzdem«, so lesen wir, »entstand in ihm nicht der leiseste Zweifel [...]« (G, 234).

Nach seiner Ankunft in der Bergwelt empfängt Homo nur noch Briefe, von seiner Frau, von seinem Sohn. Briefe, die er nicht mehr beantwortet.<sup>34</sup> Ihm genügt es, die Schrift seines Knaben zu sehn, um »Glückll und heimlichen Besitzll«, jäh und unabweisbar,<sup>35</sup> zu erfahren. Er braucht die Botschaft nicht zu entziffern, braucht, wie er offenbar meint, das Geschriebene nicht mehr zu prüfen. Denn man wisse nun »alles«. Die Schrift aber entziffern hieße, sich wenigstens im Ansatz kritisch zu verhalten.<sup>36</sup>

Homos Überzeugung, dass die Kommunikation bereits geglückt sei, ohne dass er irgend etwas zu erklären brauchte, weitet sich in der Folge zur Gewissheit eines »Zusammengehörensll« aus, das Außenstehende (wie kritische Leser es sind) rätselhaft anmuten muss, denn es bleibt weitgehend unbestimmt. Für Homo ist es ein »Geheimnisll«:

Weiß und violett, grün und braun standen die Wiesen. Er war kein Gespenst. Ein Märchenwald von alten Lärchenstämmen, zartgrün behaarten, stand auf smaragdener Schräge. Unter dem Moos mochten violette und weiße Kristalle leben. Der Bach fiel einmal mitten im Wald über einen Stein so, daß er aussah wie ein großer silberner Steckkamm. Er beantwortete nicht mehr die Briefe seiner Frau. Zwischen den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon. (G, 240)

Es mag das Zusammengehören von Homo und seiner Frau sein, das hier behauptet wird (zumal gleich darauf eine »zart scharlachfarbene Blume« zur Sprache kommt, die es »in keines anderen Mannes Welt« gebe, »nur in seiner«). Doch gibt es in der Bergwelt vielerlei, das in geheimnisvoller Weise zusammengehört. Farbige Villen zum Beispiel, die »ein ihnen unbekanntes, eigentümliches Formgesetz [...] vor aller Welt darstellenll« (G, 235). Oder Pferde, die sich so gruppieren, dass sie wie die Villen angeordnet erscheinen. Auch Muster, auf den Schürzen und Tüchern der Frauen, denen Grigias Zauberworte gleichen. Zusammenhänge, die wohl doch einer Erklärung bedürften!<sup>37</sup>

Und dazu gleich noch eine ergänzende Bemerkung. In *Grigia* werden Zusammenhänge nicht nur nicht erklärt; Erklärungen werden vielmehr geradezu abgewiesen. Das gilt zunächst für jenen Zusammenhang, der durch die Metapher einer »zart scharlachfarbene[n] Blume« umschrieben wird. Dass es diese

»Blume [...] in keines anderen Mannes Welt« gebe, kommt Homo »unsinnig« vor, »unsinnig« aber, »wie es nur eine tiefe Religion sein kann«. Damit gewinnt »unsinnig« eine positive Konnotation; hinter der verweigerten Erklärung scheint ein religiös grundlegter Irrationalismus auf. Doch dazu erst später.

Die Zusammenhänge in der Welt, die Homo gläubig unterstellt, sind nicht so fraglos gegeben, wie es der Text von *Grigia* glauben machen will. Dafür gibt es der Anzeichen mehrere, die wir nun als erstes prüfen müssen. Anzeichen in der Welt (die Homos Umgang mit Texten mitumfasst) und, für kritische Leser, Anzeichen auch und vor allem im Text. Das Prekäre der Textkohärenz (das wir an einer Reihe von Beispielen aufdecken wollen) tritt in *Grigia* allerdings weniger deutlich zutage als in *Tonka* und zwar gerade deshalb, weil der Text, hier wie dort, teilhat an der Problematik der fiktionalen Welt, die ihm scheinbar vorausliegt;<sup>38</sup> in *Tonka* war es die Problematik einer scheinbar fragmentierten Welt, in *Grigia* ist es die Problematik einer Welt, die wie selbstverständlich, durch mannigfache interne Bezüge verknüpft erscheint.

Dementsprechend gibt es im Erzählprozess von *Grigia*, ganz im Unterschied zu *Tonka*, Momente des Zögerns, Autokorrekturen nicht. Genauer: es gibt sie nur am Anfang, bevor der Brief von Hoffingott eintrifft,<sup>39</sup> und am Schluss, als Hoffingott den Abbruch des Unternehmens befiehlt, an jener berühmten Stelle, die offenlässt, ob Homo stirbt oder ins Leben zurückkehrt.<sup>40</sup> Ansonsten wird in *Grigia* erzählt, als ob das Erzählen problemlos sei. Damit haben wir aber erneut vorgegriffen. Und also auch nur exponiert, was noch der Präzisierung harret.

Wir passen unser Vorgehen der unterschiedlichen Machart der Texte an. Bei *Tonka* war der Zugang zur Erzählproblematik direkt zu erlangen, an all jenen Stellen, wo das Prekäre der Textkohärenz zutage tritt. Das geschieht im Text von *Tonka* deutlich genug. Bei *Grigia* empfiehlt sich ein Umweg über die (ebenfalls nicht wenigen) Stellen, an denen Zusammenhänge in der Welt zur Sprache kommen; er führt, beinahe ohne Verzug, auf die eigentümlich prekäre Machart des Textes zurück.

Ein Beispiel solcher Machart bietet schon der oben anzitierte Passus. Erklärungsbedürftig ist dort (und kaum zufälligerweise) der Zusammenhang des Satzes, der vom »Zusammengehören« spricht. Stünde im Text: »Unter den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon«, so würde der Satz einfach besagen, dass das »Zusammengehören« eines ist von den »Geheimnissen dieser Natur«. Doch es steht: »Zwischen den Geheimnissen [...]«. Und das wirft die Frage auf nach der Beziehung der »Geheimnisse« untereinander und zugleich die Frage nach der Beziehung des Geheimnisses des »Zusammengehörens« zu den anderen »Geheimnissen dieser Natur«. Zählt das »Zusammengehören« zu ihrer Menge? Ist es »eines davon«? Oder fällt es »[z]wischen« diese »Geheimnisse« und damit aus ihrer Menge heraus? Die Inkohärenz ist unscheinbar, und sie ist von der Musilkritik auch nicht beachtet worden. Und doch ist sie, wie wir vertreten



möchten, signifikant.<sup>41</sup> Sie ist ein erstes von mehreren noch aufzudeckenden Indizien dafür, dass *Grigia* ein Text ist, der seinen eigenen Zusammenhang bloß vortäuscht bzw. mit prekären Mitteln herzustellen sucht. Zu diesen Mitteln zählt, wie wir noch sehen werden, vor allem auch der scheinbar ordnungschaffende Gebrauch von adversativen Konjunktionen wie *aber* oder *doch*.

Damit hätten wir die Lesehypothese ausgewiesen, an der sich unsere Textlektüre orientiert. Um sie zu erhärten, bedarf es weiterer Belege. Aufschlussreich ist, wie bereits in *Tonka*, der Umgang des Protagonisten mit Texten; nicht mit Texten diesmal, die er selber schrieb, sondern mit den Botschaften, die ihn erreichen.<sup>42</sup>

Homo erhält nicht nur Briefe, sondern es wird ihm auch gleich zu Beginn seines Aufenthalts in den Bergen eine Geschichte erzählt, die ihn »ungemein beschäftigt« (*G*, 238). Die Geschichte handelt von »Wiedervereinigung«;<sup>43</sup> von Bauersfrauen, bei denen ganz unerwartet ein Mann vorspricht, der in seine alten Rechte einzutreten begehrt. Denn er sei ihr angetrauter, vor Jahren nach Amerika ausgewandeter Ehemann und sei nun endlich wiedergekehrt.<sup>44</sup> Die Frauen schenken seinen Worten Glauben; sie unterstellen, dass alles in Ordnung sei, und fühlen sich wiedervereint. Erst als ihre Vorräte aufgezehrt sind und sie selbst zum zweiten Mal verlassen, wird ihnen klar, dass sie von dem vermeintlichen Gatten betrogen worden sind. Es war ein Schwindler gewesen, von dem sie dann nur noch hören, dass er irgendwo von den Behörden festgenommen worden sei. Nur soviel, als letztes. Keine der Betrogenen habe ihn jemals wiedergesehn. Und das sei ihr größtes Bedauern gewesen; größer vielleicht als ihr Schmerz (sofern es einer war) über das Betrogensein selbst. Denn jede wäre gern mit dem Mann noch länger zusammengeblieben, um ihn zu vergleichen mit der Erinnerung an den vormals ausgewanderten Mann. Zumal eine jede es gern vermieden hätte, ausgelacht zu werden von den anderen Frauen.

»So waren diese Weiber.« (*G*, 238) Das ist alles, was Homo der Geschichte abgewinnt. Nicht mehr. Und nichts Genaueres. Und doch ist auch erzählt worden, dass die Betrogenen von Anfang an eine kleine Diskrepanz verspürt hatten, etwas das nicht zu ihrer Erinnerung passte.<sup>45</sup> Die Unstimmigkeit war aber so gering gewesen, dass sich keine der Frauen dem Neuankömmling hatte widersetzen wollen, der ja vorgab, wieder einzutreten »in seine Rechte«.

Die Erzählung, die Homo »ungemein beschäftigt«, ohne dass er auf eine mögliche Parallele, auf die Achtlosigkeit reflektierte, mit der er selber immer wieder über Unstimmigkeiten hinwegsieht, ist dem Kontext scheinbar nur locker eingefügt, als eines von mehreren Beispielen dafür, dass in diesem Talende »merkwürdige Leute« lebten. Doch ist sie (für uns Leser) genauer ein Beispiel dafür, was im Text von *Grigia* schon vorher gesagt worden ist: dass Homo mit seiner Ankunft in den Bergen in eine Welt eingetreten ist, in der Unterscheidungen weniger gelten als sonst:

Und das war ein herrliches Gefühl; man wurde hier nicht, wie sonst überall in der Welt, geprüft, was für ein Mensch man sei, – ob verlässlich, mächtig und zu fürchten oder zierlich und schön, – sondern was immer für ein Mensch man war und wie immer man über die Dinge des Lebens dachte, man fand Liebe, weil man den Segen gebracht hatte; sie lief wie ein Herold voraus, sie war überall wie ein frisches Gastbett bereitet, und der Mensch trug Willkommgeschenke in den Augen. Die Frauen durften das frei ausströmen lassen, [...] (G, 237).

Doch läuft der Passus weiter:

aber manchmal, wenn man an einer Wiese vorbeikam, vermochte auch ein alter Bauer dort zu stehn und winkte mit der Sense wie der leibhaftige Tod.« (ebd.)

Der Kontrast, in dem das zuletzt Gesagte zu jenem paradiesischen Zustand steht, bleibt ungeklärt.<sup>46</sup> Er wird durch einen *Aber*-Anschluss angezeigt.

Nun gibt es in *Grigia* solcher *Aber*-Anschlüsse mehrere, adversative Konjunktionen,<sup>47</sup> welche Diskrepanzen markieren, die von Homo unbeachtet bleiben. Wir hatten schon erwähnt, dass er über die Bedenklichkeiten hinwegsieht, die ihn davor hätten abhalten müssen, Hoffingott zu folgen. Im Text stand ein »trotzdem«, das unerörtert blieb. Eine ganze Anzahl von Passagen, in denen erklärungs- und ergänzungsbedürftige *Aber*-Anschlüsse auftreten, sind nun zugleich Passagen, welche geheimnisvolle Zusammenhänge thematisieren. Umgekehrt formuliert: Passagen, in denen geheimnisvolle Zusammenhänge zur Sprache kommen, enthalten auffallend häufig adversative (oder auch konzessive) Konjunktionen (bzw. Subjunktionen oder Konjunkionaladverbien). Passagen solcher Art begegnen über den Text verstreut. Wir haben vier von ihnen bereits erwähnt. Denn jene, die von den farbigen Villen handeln, von den Pferden, von den Mustern auf den Schürzen und Tüchern der Frauen und von Tonkas Zauberworten sind von dieser Art. Sie sind zudem besonders auffällig, da sie ihrerseits zusammenhängen; verknüpft durch binnentextuelle Verweise. Damit stellen sie selbst, sofern man sie in ihrem Zusammenhang betrachtet, die Problematik der Zusammenhänge in *Grigia* vor Augen; denn auch hier, auf dieser Metaebene interner Verweise, ist unklar, wodurch die Verknüpfung gerechtfertigt sein mag. Wir wollen sie gemeinsam betrachten.

Eine dieser Passagen (nicht die erste, sondern die zweite, die im Text von *Grigia* begegnet) folgt unmittelbar auf Homos wenig einlässlichen Kommentar (»So waren diese Weiber«) zu der Erzählung von den betrogenen Frauen. Sie sei deshalb hier als erste angeführt:

Ihre [d.h. der Frauen] Beine staken in braunen Wollkitteln mit handbreiten roten, blauen oder orangenen Borten, und 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 Altvordern zurück. Das war viel älter als Bauerntrachten sonst, weil es nur ein Blick war, verspätet, durch all die Zeiten gewandert, trüb und schwach angelangt, aber man fühlte ihn dennoch deutlich auf sich ruhn, wenn man sie ansah. (G, 238)

Auf diese Stelle verweist sehr viel später im Text der folgende Passus, der von Grigias »Worteln« handelt:

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. (G, 247)

Die »Worte« (so sollen wir glauben, so glaubt zumindest Homo) gleichen den Mustern der Schürzen und Tücher. Woraus sich aber der Zusammenhang ergibt, ist schon deshalb kaum zu klären, weil Grigias Worte »Zauberworte« sind. Und bloß hervorzuheben, dass er an das Geheimnis der Worte geknüpft sei, wie auch an das Geheimnis der Muster, ist wenig ergiebig. Mehr gibt da die Beobachtung her, dass in beiden Fällen das Geheimnisvolle zeichenhaft ist, und dass sich die Zeichenhaftigkeit jeweils in ambivalenter Weise manifestiert. Die Muster sind ornamental; die Muster können auch zeichenhaft sein. Grigias Worte sind Elemente einer normalen, historisch gewachsenen Sprache; Grigias Worte können auch zu Zeichenträgern werden, die eine mehr als bloß konventionelle Semiose auslösen. Die beiden Aspekte werden in beiden Fällen getrennt genannt, geschieden durch ein »aber«, das ein klares Auseinandertreten suggeriert, wo doch die beiden Aspekte ineinanderspielen.

Zeichenhaft auf ähnlich ambivalente Weise ist in der Welt von *Grigia* auch die Art, wie sich die Pferde gruppieren, die zur Pflege von den Bergen herabgeholt werden, oder die, aus dem Tal heraufgeführt als Nachschub, auf einer Wiese liegen oder stehn:

[S]ie standen dann in Gruppen auf der Wiese oder legten sich nieder, aber sie gruppieren sich immer irgendwie scheinbar regellos in die Tiefe, so daß es nach einem geheim verabredeten ästhetischen Gesetz genau so aussah, wie die Erinnerung an die kleinen grünen, blauen und rosa Häuser unter dem Selvot. (G, 242)

Auch hier wird nicht rational erklärt, wie sich die beiden Aspekte zueinander verhalten, die durch das »aber« getrennt versprachlicht erscheinen. Doch wird die Kontrastierung hier wenigstens motiviert, mehrfach sogar, in einer Reihe von Schritten, die wir unterscheiden können. Denn wenn als »scheinbar [R]egellos[es]« denunziert wird, was regellos erscheint (wozu ein kritischer Leser freilich manches anzumerken hätte), so ist die Problematik damit zugespitzt. Zugleich ist aber, erstens, auch das Kriterium genannt, das die beiden Aspek-

te zu scheiden erlaubt: Präsenz oder Absenz einer ordnungstiftenden Regel. Zweitens wird gesagt, dass sich die Regel einem ästhetischen Gesetz verdanke. Und drittens, dass dies Gesetz durch Absprache zustande gekommen sei. Wobei allerdings nicht mitgeteilt wird, zwischen wem, noch der Wortlaut bekanntgegeben; denn es sei, viertens, »geheim« verabredet worden. Trotzdem erfahren wir noch etwas mehr, wenn wir nur auf die Wirkung des verschwiegenen Gesetzes achten. Denn es lässt die Pferde auf der Wiese so verteilt erscheinen, dass sie, in ihrer Verteilung, aussehn wie eine Erinnerung. Nicht, um hier genau zu lesen, wie die erinnerten vielfarbigen Häuser (womit ein Vergleich zu Realem hergestellt wäre), sondern lediglich wie ein mentales Bild; wie die Erinnerung an jene Häuser also, die sich mittlerweile auch ihrerseits den Pferden angeglichen haben mag, in ihrem Muster. Wenn nichts Genaueres bekannt wird von jenem supponierten »ästhetischen Gesetz« (und es wird, so weit wir sehen, nichts Genaueres bekannt),<sup>48</sup> dann mag es wohl auch nur ein eingebildetes sein.<sup>49</sup> So hat sich auch hier die Kontrastierung der Aspekte als prekär erwiesen, die durch das adversative »aber« suggeriert wird.

Und nun ist auch zu bedenken, dass die Worte, mit denen der eben anzierte Passus beginnt, kaum dazu ermutigen, die Suche nach einer rationalen Fundierung wahrgenommener (oder auch nur supponierter) Zusammenhänge fortzusetzen:

Ganz das gleiche geschah, obwohl das schwer zu begründen wäre, wenn Pferde eintrafen [...] (G, 242).

Das Gleiche, so der anaphorische Verweis, wie in einem zuvor schon erzählten Begebnis (auf das wir hier nicht weiter einzutreten brauchen<sup>50</sup>). Uns interessiert, dass an dieser Stelle die Schwierigkeit rationaler Aufklärung ausdrücklich zur Sprache kommt, und die Rolle, welche das »obwohl« dabei spielt. Denn was hier, durch die konzessive Subjunktion, markiert wird, ist nicht, wie in den zuvor erwähnten Fällen, eine so oder anders geartete Diskrepanz, welche einen unterstellten Zusammenhang in schwer aufzuklärender Weise in Frage stellte, sondern es ist die Schwierigkeit der rationalen Aufklärung von Zusammenhängen überhaupt.<sup>51</sup> Insofern wirkt das »obwohl« hier wie ein Kommentar zur prekären Funktion<sup>52</sup> zahlreicher kontrastiven Konnektoren in Grigia.

Ebenso unkritisch wie zu den Briefen und wie zur Erzählung von den betrogenen Frauen, verhält sich Homo zu einer dritten Art von Botschaft, die ihn erreicht; zum Gesang einer Operndiva,<sup>53</sup> der ihm aus dem Trichter eines Grammophons entgegentritt. Auch hier ist Homo bereits eingestimmt. Nur kommt hier alles, was wir an Mängeln seines Rezeptions- und Reflexionsvermögens bisher isolierten, noch deutlicher zur Sprache.

Schon die Situation – das Grammophon dreht sich im Zimmer eines Pfarr-

hauses, das von Hoffingott und seinen Teilhabern umgestaltet worden ist zum »Kasino«<sup>54</sup> – lässt nicht erwarten, dass hier Widersprüche, Diskrepanzen, ernst genommen würden. Kommt hinzu, dass Puccini gespielt wird (nicht Mozart, wie es den beiden Vornamen von Hoffingott entspräche<sup>55</sup>), und zwar *Tosca*; eine Oper also, die nun überhaupt nicht in ein Pfarrhaus passt.<sup>56</sup> Auch dass sich die Männer in der geistlichen Stätte immer wieder eine Fleischvergiftung zuziehen und dass sie »trotzdem« jeden Abend wiederkommen, lässt an ihrem Willen zweifeln, säuberlich getrennt zu halten, was nicht zusammengehört (selbst wenn man darauf verzichtet, »Fleischvergiftung« als Metapher zu lesen, zeugt es nicht von geregelter Lebensführung).

Und als im Text, nach dem Fleisch, die Seele zur Sprache kommt, verschwimmen alle Unterschiede: »Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa.« (G, 244) Was heißt hier »Seele«?<sup>57</sup> Worauf bezieht sich »überall«? Worauf bezieht sich »Iels«? Der Satz führt vor, in seiner eignen Unbestimmtheit, was die Unbestimmtheit ist, die gleich darauf auch noch, und explizit, zur Sprache kommt. Und wieder ist nicht klar, wer die beiden Sätze ausspricht,<sup>58</sup> ob Homo oder der Erzähler. Zumal ein kurzer Kommentar vorausgeht zu der Art, wie Homo und die Männer sprechen, während sie im »Kasino« beisammen sind: »Sie sprachen nichts mehr miteinander, sondern sie sprachen. Was hätten sie sich sagen sollen [...] Sie sprachen in Zeichen – mochten das trotzdem auch Worte sein: des Unbehagens, des relativen Behagens, der Sehnsucht –, eine Tiersprache.« Es handelt sich um eine Art von Sprachgebrauch, die zur Äußerung von Sätzen führen mag wie jenes von der Einheitsmasse Europa. Undifferenziert, lediglich Gefühlsausdruck und ähnlich undialogisch, wie es Homo schon im Umgang mit den fernen Angehörigen war. Da war sein Umgang gänzlich sprachlos gewesen. Eine Tiersprache leistet indessen kaum mehr; begriffliche Abstraktion ist ihren Sprechern verwehrt<sup>59</sup> und deshalb auch die Möglichkeit, kritisch auf Distanz zu gehn. Und jetzt können wir den Passus lesen, der von der Wirkung des Gesanges handelt:

Dann kam ihre Stimme aus dem Trichter in das Zimmer und stieg in einen Lift, diese von den betrunkenen Männern angestaunte Frauenstimme, und schon fuhr der Lift mir ihr wie rasend in die Höhe, kam an kein Ziel, senkte sich wieder, federte in der Luft. Ihre Röcke blähten sich vor Bewegung, dieses Auf und Nieder, dieses eine Weile lang angepresst Stillliegen an einem Ton, und wieder sich Heben und Sinken, und bei alledem dieses Verströmen, und immer doch noch von einer neuen Zuckung Gefaßtwerden, und wieder Ausströmen: war Wollust. 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, Engelswahnwitz, der Krieg? [...] Homo sagte leise vor sich hin: ›Töten, und doch Gott spüren; Gott spüren, und doch töten?‹ [...] (G, 244f).

Die Wirkung entspricht Homos Prädisposition. Homo reagiert mit Gefühl. Dass er es ist, der fühlt, was uns die ersten beiden Sätze übermitteln, geht aus dem Text hervor.<sup>60</sup> Homo bleibt dem Gehörten eng verhaftet, so eng, dass er Gesang und Sängerin nicht unterscheiden kann; er assoziiert vielmehr zum Auf und Ab der Frauenstimme laszive Bewegungen auch der Frau (die ja schon vom Major, der das Grammophon bedient, begehrt worden war<sup>61</sup>). Und wenn im Text ihre »Zuckungen« durch ein wiederholtes »und wieder [...] und wieder« sinnfällig werden, so wirkt der Text selber lasziv. Er scheint die Gefühle Homos unmittelbar wiederzugeben; besonders wenn er zuletzt, mit dem Wort »Ausströmen« rhythmisch verströmend, in einem Satzfragment deponiert, was vorgefallen ist: »war Wollust. Damit ist benannt, was in den beiden Sätzen beschrieben wurde. Diese Benennung (und Bestimmung durch eine Erzählstimme, die wir auch hier nicht ohne weiteres mit Homo gleichsetzen wollen) fällt in eins mit der Bestimmung, die Homo »fühlt« und sich dabei selber vorspricht: »es war nackt jene [...] Wollust« (G, 244).

Nur erweist sich Homos Bestimmung als prekär. Denn sie wird von ihm sogleich wieder verworfen, wird durch eine andere ersetzt (»Abenteuersucht«), die dann ihrerseits ersetzt wird, bis anstelle der Bestimmung »Wollust« die Bestimmung »Krieg« erscheint. Daraus lässt sich zweierlei folgern. Erstens wird hier, deutlich wie nirgendwo sonst in Grigia, vorgeführt, dass Bestimmungen (und das heißt selbstredend Unterscheidungen), die in Gefühlen gründen,<sup>62</sup> prekär sind; sie sind nicht zuverlässiger als diese selbst.<sup>63</sup> Zweitens finden wir hier ausgesprochen, was wir bisher nur mittelbar, durch Textarbeit, erschließen konnten: dass in Grigia das Unterscheidungsvermögen thematisch ist. »Es war nackt jene auf alle Dinge verteilte Wollust, die sich von Totschlag, Eifersucht, Geschäften, Automobilrennen nicht mehr unterscheiden kann.« (G, 244) Zudem wird hier unmissverständlich bezeugt, dass dieser Mangel an Unterscheidungsvermögen die Textgestalt von Grigia selbst affiziert.

In dem Passus, den wir soeben gelesen, wird die Ratio dem Gefühl hintangestellt. Es ist nicht das erste Mal, dass Homo dies geschehen lässt, seit er sich Hoffingott angeschlossen hat. Dem Gefühl hintangestellt fanden wir die Ratio schon in jenem Passus, der davon berichtet, wie Homo »die Liebe ohne allen Zweifel als ein himmlisches Sakrament« (G, 241) erfuhr. Dort stand zu lesen, dass »die Gedanken [dabei] so wenig [erleuchteten] wie dunstige Kerzen in [der] großen Helle seines Gefühls«. Es ist derselbe Passus, der von Homos großzügigem Umgang mit den eintreffenden Briefen seiner Frau und seines Sohnes berichtet; derselbe auch, der zum ersten Mal explizit jenes geheimnisvolle »Zusammengehören« thematisiert,<sup>64</sup> dessen Erklärung abgewiesen wird. Im selben Passus war auch von der »art scharlachfarbene[n] Blume« zu lesen. Und davon, wie »unsinnig«, aber zugleich wie »tief« es Homo vorkam, dass es diese Blume »nur in seiner [Welt] gebe und »in keines anderen Mannes Welt«. So aber – nur das wird anstelle einer Erklärung geboten – »halbte es Gott geordnet« (G, 240).

III. Dem Gefährten Tonkas fehlt, was Homo überreichlich hat: Glaube, der es ihm erlauben würde, Zusammenhänge herzustellen. Darin besteht der prinzipielle Gegensatz zwischen den beiden. Die Musilforschung hat sich zumeist nur für seinen mangelnden Glauben an Tonkas Unschuld interessiert, in einzelnen Fällen auch genauer für den kritischen Vorbehalt, der seine Versuche, mit ihr zu kommunizieren, strapaziert. So stark strapaziert und mit derart weit getriebener, unablässig lauender Kritik, dass als Alternative nur noch Glaube mit höchstem Anspruch, als ein religiöser, übrigbleibt. Doch geht es in Tonka nicht um die Exponierung einer religiösen Problematik, obwohl zu mehreren Malen christliche Glaubensinhalte (jungfräuliche Empfängnis, Kreuzigung) angesprochen werden. Denn dazu wird das Religiöse, wie wir meinen möchten, zu sehr funktionalisiert.<sup>65</sup> Tonkas Gefährte träumt von einem Cruzifix, doch von einem Cruzifix, das mitten auf einer Brücke steht:

[...] die Pferde zogen immer Holz, und die Brücke unter ihren Hufen gab einen dunklen Holzlaut, und die Knechte trugen kurze, violett und braun gewürfelte Jacken. Sie nahmen alle den Hut vor einem großen Kreuz ab mit einem blechernen Christus, das in der Mitte der Brücke stand, nur ein kleiner Bub, der im Winter bei der Brücke zuschaute, hatte den seinen nicht ziehen wollen, denn er war schon klug und glaubte nicht. (T, 300)

So der erste Teil des Traums. Der Text gibt eine Szene wieder, außerdem wird uns der Grund genannt für das Verhalten des kleinen Jungen. Er ist »schon klug«, ein Rationalist, wie Tonkas träumender Gefährte auch. Der zweite Teil des Traumes handelt dann von den Folgen seines mangelnden Glaubens:

Da konnte er plötzlich seinen Rock nicht zuknöpfen; er konnte es nicht. Der Frost hatte seine Fingerlein gelähmt, sie fassten einen Knopf und zogen ihn mit Mühe heran, aber so wie sie ihn in das Knopfloch schieben wollten, war er wieder auf seinen alten Platz zurückgesprungen, und die Finger blieben hilflos und verdutzt. Sooft sie es auch versuchten, endeten sie in einer steifen Verwirrung. (T, 300f.)

Um den Knopf ins Knopfloch zu schieben, ist (in diesem Traum zumindest) Glauben nötig.<sup>66</sup> Einen Knopf in das passende, für ihn vorgesehene Knopfloch schieben, ist nun aber auch ein Beispiel für die Schaffung geordneter Zusammenhänge. Dass es als Beispiel genommen werden sollte, legt der Text von *Tonka* selber nahe. Denn an anderer Stelle lesen wir:

Aber gerade weil man nicht einen Kragenknopf schließen könnte, wollte man zuvor alle möglichen Fingerkombinationen durchdenken, stand während der ganzen Zeit neben der Gewißheit seines Verstandes eine andere Unmittelbarkeit: Tonkas Gesicht. (T, 289)

Will man alle möglichen Verfahrensweisen erst durchdenken, so kommt man nicht mehr dazu, Zusammenhänge herzustellen. Um einen Zusammenhang also zu schaffen, muss man notwendig ein Stück weit ohne Verstandeskontrolle verfahren. Das wird ja auch in *Tonka* eigens thematisiert, wenn es von der wissenschaftlichen, chemischen<sup>67</sup> Arbeit des Gefährten heißt, dass er dort nur »den größeren Wahrscheinlichkeiten nach[gehe]« (*T*, 293f.). Gerade aus diesem Grund werden aber auch alternative Arten des Erkenntnisgewinns<sup>68</sup> wieder bedeutsam. Evidenzerfahrungen etwa, wie jene, die dem Gefährten Tonkas zuteil wird vor ihrem Gesicht. Sie ist ihm eine »andere Unmittelbarkeit«, was selbstredend heißt, dass ihm auch die »Gewißheit [des] Verstandes« als eine »Unmittelbarkeit« gilt. Trotz (oder gerade wegen) dieser Nivellierung auf den Anteil an Geglaubtem, der hier wie dort zu leisten ist (wenn auch in sehr unterschiedlichem Maße), stehen die beiden Erkenntnisarten für den Gefährten »neben« einander, unverbunden. Hierzu ist nun zweierlei anzumerken. Zum einen etwas zur metaphorischen Funktion der Brücke in *Tonka*. Zum zweiten etwas zur Linguistik der Konjunktion *und*.

Tonkas Gefährte versteht sich, wie wir schon eingangs erwähnten, als ein »Jünger des [...] neuen Ingenieurgeistes«, des »kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden« (*T*, 283f.). Wir riskieren wohl kaum zuviel, wenn wir »Bogen spannendll« mit dem Traum in Verbindung bringen, von dem wir eben gelesen, und die Metapher, versuchsweise und vorläufig bloß, zu »[Brücken]bogen spannendll« ergänzen. Der Selbststilisierung des Gefährten entspricht, so oder so, seine Erwartung auf eine Zukunft, die er als »strahlenden Horizont« imaginiert, über dem er einst selbst (als die Sonne einer neuen Aufklärung, wie sich leicht erahnen lässt) »aufllsteigen« wird. Wenn wir zu benennen suchen, was ein solches Selbstverständnis genauer bedeutet, so dürfen wir sicher festhalten, dass »Ingenieurgeistll« Rationalität, noch genauer, eine methodische, problemorientierte, praxisbezogene Ausprägung von Rationalität impliziert. Eine Einstellung, die sich zudem durch Emotionslosigkeit, ferner durch Unvoreingenommenheit auszeichnet, wie die Attribute »kühl« und »trocken phantastisch« eigens hervorheben. Das dritte in der Reihe der Attribute, die dem »Ingenieurgeistll« hier zugeschrieben werden, lässt darüber hinaus an eine projektierende, vielleicht auch wagemutige, jedenfalls auf die Zukunft gerichtete Einstellung denken, die, »Bogen spannendll«, auf die Schaffung von Zusammenhängen abzielt.<sup>69</sup>

Ein solches Selbstverständnis ist zugleich Programm. Doch hat es nicht nur positive Seiten. Es bedeutet auch Gegnerschaft; im Falle des Gefährten gegen den gefühlvoll schriftstellernden Hausfreund der Mutter, Hyazinth,<sup>70</sup> und, über das Persönliche hinaus, gegen »alle Fragen, die nicht klar zu lösen sind«. Das sind vor allem Fragen des Gefühls und (in *Tonka*) Fragen der Moral:



Er war für Zerstörung der Gefühle, war gegen Gedichte, Güte, Tugend, Einfachheit; Singvögel brauchen einen Ast, auf dem sie sitzen, und der Ast einen Baum, und der Baum braunblöde Erde, er aber flog, er war zwischen den Zeiten in der Luft; hinter dieser Zeit, die ebensoviel zerstört wie aufbaut, wird eine kommen, welche die neuen Voraussetzungen hat, die wir mit solcher Askese schaffen, und dann erst wird man wissen, was wir hätten fühlen sollen – so ungefähr dachte er: einstweilen galt es hart und karg sein wie auf einer Expedition. (T, 283f.)

Das ist ein anspruchsvolles Programm. Nur gelingt es dem Gefährten nicht, seine Gefühle hintanzusetzen, die »Askese« auszuhalten und sein Programm durchzuführen. Wir haben gesehen, mit welcher Gewalt er von Gewissheiten überfallen wird, die er zu prüfen unterlässt, wie sehr er den Gefühlen ausgeliefert ist.

Wir haben den Passus etwas ausführlicher zitiert, weil die Rede hier, im Vorbeigehn, auch auf Zusammenhänge kommt, die nicht kühne, weitgespannte sind. Und weil dabei zwei *Und*-Anschlüsse begegnen, die durch ihr Gelingen nun fast schon überraschen. Dass sie gelingen, wird durch die pedantische, explizite Wiederaufnahme desselben Substantivs, welches im jeweils voranstehenden Teilsatz Satzobjekt ist und im neu anzuschließenden Satzsubjekt wird, eigens hervorgehoben: »Singvögel brauchen einen *Ast* [...], *und* der *Ast* [braucht] einen *Baum*, *und* der *Baum* [braucht] braunblöde Erde.«<sup>71</sup> Zugleich wird betont, dass Zusammenhänge dieser Art in kleinsten Schritten hergestellt werden. Dem Gefährten, der hier vermutlich selber spricht,<sup>72</sup> dürfte es vor allem darum zu tun sein. Denn er äußert den Satz (sofern wir ihm nicht Unrecht tun und ihn völlig missverstehn) in denunziatorischer Absicht; Einfachheit zählt ebenfalls zu den Gegenständen seiner Aversion, und Zusammenhänge, wie »Singvögel« sie brauchen,<sup>73</sup> sind offenbar einfach. Sich selbst dagegen wähnt er ungebunden, fliegend »zwischen den Zeiten«, und verfällt damit, spätestens an dieser Stelle, dem Verdacht der Überheblichkeit.

Und nun können wir den Brief wieder aufnehmen, in dem wir auf den Namen »Middelkerke« stießen.<sup>74</sup> Das Cruzifix, von dem der Gefährte träumt (der ja auch der Briefeschreiber ist), steht in der Mitte einer (wie wir nun mit guten Gründen annehmen dürfen, anspruchsvollen) Brücke. Und hätte der kleine Junge den Kopf vor ihm gläubig entblößt, dann hätte er die beiden Schöße seiner Jacke zusammengebracht. Im Brief wird die Schaffung von Zusammenhängen ebenfalls zum Problem. Denn von dem in sehr prekärer Weise bloß auf Middelkerke bezogenen Leuchtturm wird die Welt nur fragmentarisch erhellt, »und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas«; die Fragmente lassen sich nicht zusammenbringen. Zugleich zeugt der Brief in seiner eigenen Textgestalt von der Schwierigkeit der Schaffung von Zusammenhängen. Denn er besteht seinerseits aus Teilen, die allem Anschein nach, von ihrem Inhalt her zu schließen, unverbunden nebeneinander stehn. Aus einem ersten Teil, der von dem fächerschlagenden Leuchtturm handelt und aus einem zweiten, in dem

zu lesen ist: »Und im Vennatal auf den Wiesen steht Edelweiß«. Worin besteht der Zusammenhang, worin liegt die Gemeinsamkeit, die den *Und*-Anschluss rechtfertigt? Die Frage lässt sich nicht vollends, aber doch ein Stück weit klären, wenn man auf den ebenfalls zweigeteilten Autokommentar blickt, der, selbst noch Teil des Briefes, seinen ersten beiden Teilen folgt:

Ist das Geographie oder Botanik oder Nautik? Das ist ein Gesicht, das ist etwas, das da ist, einzig und allein und ewig da ist, und deshalb gleichsam nicht da ist. Oder was ist das? (*T*, 297)

Dass es sich um einen Autokommentar handelt, wird durch das deiktische »das« bezeugt, welches, nach der Frage, ob sein Referent der »Geographie, Botanik oder Nautik« zuzuordnen sei, noch drei weitere Male auftritt. Bei seinem ersten Auftreten kann es sich nur auf einen binnentextuellen Referenten beziehen (denn andere Referenten stehen nicht zur Wahl); es bezieht sich also auf einen Teil, vielleicht auch auf die Gesamtheit des zuvor Gesagten. Würden nun bloß die Geographie und die Nautik angefragt, als disziplinierende (bzw. wissenschaftlich disziplinierte) Diskurse, dann wäre der Bezug auf den ersten Teil des Briefes klar; da ja dort, wenn nicht versucht, so immerhin erwogen wird, die Position des Leuchtturms geographisch und (im Hinblick auf die Leuchtfrequenz) auch mit nautischen Mitteln zu bestimmen. Indessen wird auch gefragt, ob »das« Botanik sei, was wieder eher auf die Rede von dem »Edelweiß« im »Vennatal« abzielt. Folglich muss sich der deiktische Ausdruck auf die Gesamtheit des zuvor Gesagten beziehen, wenn auch in merkwürdig ambivalenter Weise.

Gerade die ambivalente Weise des Bezugs lässt aber die Problematik des Briefes noch schärfer hervortreten. Zumal der Referent des zweiten deiktischen »das« derselbe, also wiederum all jenes sein muss, was dem Kommentar im Brief vorausgeht (»Das ist ein Gesicht [...]« folgt ja als Antwort auf eine Frage, wodurch die Koreferenz schon fast erzwungen wird). Und doch hat das »Gesicht« mit dem »Edelweiß« ein Konnotat gemein, das ihnen von weither, im Verlauf der vorangegangenen neun Kapitel von *Tonka*, zugewachsen ist. Beide, »Gesicht« und »Edelweiß«, lassen an *Tonka* denken,<sup>75</sup> an ihren inkommensurablen Wahrheitsanspruch, an die Gewissheit ihrer Unschuld, die sich ihrem Gefährten mitteilt, vor ihrem unschuldigen Gesicht.

Es spricht sich in dem Brief, wie wir vertreten möchten, die Problematik des Protagonisten aus, der verschiedene Arten des Erkenntnisgewinns zusammenzwingen will, aber nicht zusammenbringen kann.<sup>76</sup> Denn wenn mit dem »Gesicht« und dem »Edelweiß« jene irrationale Art von Erkenntnis angesprochen wird, die *Tonka* beansprucht, so andererseits mit dem intermittierend bloß Helligkeit spendenden »Leuchtturm« das Erkenntnisvermögen des Protagonisten,<sup>77</sup> welches ihm lediglich Fragmente von (rational) Erkanntem gewährt, vieles aber im Dun-

keln lässt.<sup>78</sup> Wo aber eine klärende Vermittlung zwischen den beiden Arten der Erkenntnis stehen sollte, da steht das unklare »Iund«. Es markiert, in diesem Brief, der nun insgesamt als Selbstkommentar des Protagonisten lesbar wird, genau den Punkt, an dem der Protagonist scheitert.

Spätestens jetzt ist eine linguistische Anmerkung vonnöten. Unter den Konjunktionen des Deutschen ist *und* »besonders vielfältig verwendbar«, hält Eisenberg in seiner neuen, maßgebenden Grammatik des Deutschen fest.<sup>79</sup> Die Aussage bezieht sich zunächst auf die syntaktische Verwendbarkeit der Konjunktion. »Einheiten sämtlicher Konstituentenkategorien<sup>80</sup> einschließlich der Konjunktionen selbst können mit *IundI* koordiniert werden«, führt Eisenberg weiter aus, um sich dann vor allem syntaktischen Fragen zu widmen.<sup>81</sup> Auch in der linguistischen Literatur findet sich vor allem der syntaktische Aspekt dieser Konjunktion<sup>82</sup> behandelt. Wie steht es aber mit dem semantischen Aspekt, der uns hier vor allem interessieren muss?

*Und*-Anschlüsse, das haben wir im Vorgehenden beobachtet, werden in *Tonka* besonders dort problematisch, wo das kognitive Vermögen des Protagonisten, Zusammenhänge auf kontrollierte Weise zu schaffen, seinen Dienst versagt (Ähnliches gilt für die *Aber*-Anschlüsse in *Grigia*). Wie steht es, so fragen wir deshalb weiter, mit dem kognitiven Vermögen, das bei der Schaffung von *Und*-Anschlüssen (und wie mit dem Vermögen, das bei der Schaffung von *Aber*-Anschlüssen) ins Spiel kommt – außerhalb der Welt von *Tonka* (und außerhalb der Welt von *Grigia*)? Diese Frage ist in der Linguistik ebenfalls, wenn auch weniger intensiv, diskutiert worden. Im Hinblick darauf ist nun aber Eisenberg, mit seinem Diktum von der vielfältigen Verwendbarkeit, nicht nur deskriptiv. Er bezieht vielmehr Position; Position in der Diskussion um semantische Constraints der mit *und* verknüpfbaren Phrasen. Die Gegenposition hatte schon in den achziger Jahren, mit dem wohl bisher größten Aufwand an Fundierung, Ewald Lang bezogen. Lang postuliert eine »gemeinsame Einordnungsinstanz«,<sup>83</sup> die eine Verknüpfung durch *und* erst möglich machen soll.

Verknüpfungen durch *und*, so Lang, seien als »semantisch-kognitiverI Vorgang« zu begreifen.<sup>84</sup> Sie bedürften einer »mentalerI Technik«,<sup>85</sup> zumal der »Inhalt« von »Äußerungen, die in mehrere zugrunde liegende, durch Konjunktionen »verknüpfte« Sätze portioniert werden«,<sup>86</sup> »nicht unbedingt identisch« sei mit »der »Summe« oder »Liste« der betreffenden Satzbedeutungen.«<sup>87</sup> Ob Lang seine These erfolgreich verteidigt, können wir hier nicht entscheiden. Eisenberg greift sie an, demontiert sie auch, zumindest ein Stück weit.<sup>88</sup> Wichtiger ist für uns, dass Musils Texte *Grigia* und *Tonka* eine »gemeinsame Einordnungsinstanz« voraussetzen scheinen, die der Lang'schen im Prinzip entspricht; gerade weil ihre sprachliche Ordnung (bzw. das Sprach- und Erzählvermögen ihrer Erzähler) aus den Fugen gerät, wo die beiden Protagonisten ihres Begriffsvermögens verlustig gehen. Hierzu noch eine weitere, historische Anmerkung.

Wenn Lang (seine oben zitierte Behauptung verallgemeinernd) vertritt, dass »eine Mitteilung [oft] mehr [sei] als die Summe ihrer in Satzbedeutungen zerlegten Bestandteile«,<sup>89</sup> so erinnert das sehr an ein zentrales Credo der Gestaltpsychologie: »Der Komplex oder der Bereich, der eine Gestaltqualität besitzt und daher selbst ›Gestalt‹ genannt wird, ist [...] mehr als die Summe seiner ›Teile‹.«<sup>90</sup> Als Musil an *Grigia* und an *Tonka* schrieb, war Karl Bühlers *Sprachtheorie*<sup>91</sup> noch nicht erschienen. Musil studierte Bühlers Schrift, sobald sie erschien (1934). Daran hat neulich Müller-Bach erinnert.<sup>92</sup> Zudem war Musil aber mit Bühler persönlich bekannt. Auf welches Jahr ihre Bekanntschaft zurückging, ob sie schon Gedankenaustausch pflegten, als Musil an den beiden Erzählungen schrieb – wir wissen es nicht. In seiner *Sprachtheorie* hat Bühler dann explizite von den »Und-Verbindungen« gehandelt, und zwar in Polemik mit der Gestaltpsychologie.<sup>93</sup> Verdanken wir diese Engführung einem Austausch Bühlers mit Musil? Hat Musil sie vorweggenommen,<sup>94</sup> wenn auch ›bloß‹ implizite, in *Grigia* und *Tonka*?

IV. In *Grigia* wie in *Tonka* werden, bei genauerer Lektüre, die Konjunktionen zum Problem. Das hat sich mittlerweile ergeben. In *Grigia* sind es die adversativen Konjunktionen,<sup>95</sup> in *Tonka* sind es die additiven. Mit der Problematik der Konjunktionen geht in beiden Fällen eine Problematik der Textkohärenz einher. *Grigia* gibt sich den Anschein kohärenter Vertextung von Realia, deren Zusammenführung im Text einer kritischen Prüfung nicht standhält. Deshalb nicht, weil die adversativen Konjunktionen in *Grigia* oft ihre Funktion nicht erfüllen, die doch eine ordnende wäre. In *Tonka* scheint dagegen eine kohärente Vertextung von Realia schwierig, wenn nicht gar unerreichbar zu sein. Der Text erscheint zerstückt, aus mehreren Texten verschiedener Herkunft bestehend, verwirrt wie das »Dornengerank«, das die Erinnerung des Protagonisten umfängt. Kommt hinzu, dass der Text zu mehreren Malen selbstkritisch das eben Gesagte verwirft, in seinem ersten Kapitel, um neu (und vermeintlich besser) anzusetzen; er scheint das Programm des Protagonisten zu teilen, der nichts als rational Überprüfbares gelten lassen will. Diese Enthaltensamkeit wird indessen, immer wieder von neuem, durch die Konjunktion *und* zunichte gemacht, die es erlaubt (und auch dazu verleitet), Verschiedenstes ungeprüft zusammenzuführen.

Nochmals zusammengefasst: Der Text von *Grigia* ist in seiner Darbietung der fiktionalen Welt sprachlich überdeterminiert. Seine adversativen Konjunktionen suggerieren Ordnung auch dort, wo sich die Verhältnisse, bei kritischer Prüfung, als vage und im Fluss erweisen. Der Text von *Tonka* ist in seiner Darbietung der fiktionalen Welt sprachlich unterdeterminiert. Präziser ordnende, adversative (oder auch konzessive) Konjunktionen wären erforderlich, um die Weltverhältnisse zu entwirren, wo indessen nur das ungenaue *Und* steht.

Ein Weiteres hat sich ergeben: Die Problematik der Konjunktionen (bzw.

der Textkohärenz) wird sowohl in *Grigia* wie in *Tonka* thematisch. Und zwar in beiden Fällen thematisch als eine Problematik, die der Problematik der anderen Erzählung entgegengesetzt ist. Wir haben diesen Gegensatz vor allem am Umgang der beiden Helden mit Texten herausgearbeitet; im Fall des Gefährten Tonkas an seiner eigenen, bruchstückhaften Textproduktion, im Falle Homos an seiner fragwürdigen, weil unkritischen, Art der Textrezeption.

Die Texte, die Tonkas Gefährte produziert, die Texte, die Homo (wie auch immer) rezipiert, sind Teile der fiktionalen Welten. Zugleich stellen sie, vermöge ihres Textcharakters, eine Zwischenstufe dar, zwischen der jeweiligen fiktionalen Welt und dem Text von *Grigia* bzw. dem Text von *Tonka*. Eine Zwischenstufe *a fortiori*, weil die Texte, die Tonkas Gefährte produziert, dem Text von *Tonka* gleichen; und weil andererseits die unkritische Rezeption, die Homo den Texten angedeihen lässt, welche ihn (schriftlich, mündlich, oder als Gesang) erreichen, dem Umgang gleicht, zu welchem der Text von *Grigia* seine Leser verführt. Eine Zwischenstufe endlich deshalb, weil in beiden Fällen der Protagonist nicht durchweg klar geschieden ist vom Erzähler. Für *Tonka* haben wir das bereits thematisiert, aber auch in *Grigia* ist die Trennung nicht klar, schon des Namens »Homo« wegen nicht, der als Genusbezeichnung ja auch den Erzähler (der bei Musil mit menschlicher Stimme spricht<sup>96</sup>) mitumfasst.

Die gegensätzliche Benennung der Protagonisten ist der Musilkritik bereits aufgefallen.<sup>97</sup> Sie ist aber nicht als Manifestation eines derart fundamentalen Gegensatzes begriffen worden, wie wir ihn freizulegen begonnen haben. Seine strukturierende Wirkung erstreckt sich bei *Grigia* und *Tonka* auf mehrere, wenn nicht gar auf die meisten an fiktionalen Texten isolierbaren Ebenen, von der sprachlichen bis hin zur ideologischen.<sup>98</sup> Das können wir hier, aus Platzgründen, bloß noch behaupten, nicht im Detail aber nachweisen.<sup>99</sup>

Es dürfte nun kaum mehr überraschen, dass Konjunktionen auch an jenen klimakterischen Stellen begegnen, die in *Grigia* und in *Tonka* vom Umschwung zum Unglück künden. Und dass ihre Bedeutung hier wie dort weit über ihre angestammte Funktion der syntaktischen (adversativen bzw. additiven) Verknüpfung hinausgeht.<sup>100</sup> Die Stelle in *Tonka* hat der Kritik viel zu reden gegeben:

Es waren schon einige Jahre vergangen, seit sie gemeinsam lebten, als Tonka sich eines Tages schwanger fühlte, aber es war nicht ein beliebiger Tag, sondern der Himmel hatte dafür einen Tag ausgesucht, von dem zurückgerechnet die Empfängnis eigentlich in eine Zeit der Abwesenheit und Reisen fiel, und Tonka wollte ihren Zustand erst bemerkt haben, als sein Beginn schon nicht mehr so genau festzustellen war. (*T*, 288)

Auch hier ein *Und*-Anschluss! Es ist kaum ein Zufall, dass die Musilkritik allemal vor dem »und« halt gemacht hat, um mit dem Protagonisten zu rechnen.<sup>101</sup> Auch Huszai macht da keine Ausnahme.<sup>102</sup> Und doch empfiehlt es sich,

mit ungeschmälert kritischem Sinn weiterzulesen und die Konjunktion dabei wohl zu beachten. Zumal die Aufklärung von Widersprüchen dem kritischen Programm des Protagonisten entspricht. Denn hier wird der Keim zu seinem widersprüchlichen Verhalten gelegt. Wenn Tonka »ihren Zustand« erst bemerkt hat,<sup>103</sup> als sein Beginn schon nicht mehr »so genau« festzustellen war, dann wird das Zurückrechnen wenigstens fragwürdig. Fragwürdig umso mehr, als sich das deiktische »so«, doppeldeutig, nicht nur auf den durch Berechnung gefundenen Tag, sondern auch auf das Berechnen, als Mittel zum Erkenntnisgewinn, beziehen kann.<sup>104</sup> Ihrem Gefährten (der sie früher in didaktischer Manier auf Widersprüche hingewiesen hatte<sup>105</sup>) bleibt indessen dieser Widerspruch, verborgen wäre vielleicht zuviel gesagt, aber doch verschleiert, vorbewusst; er klärt ihn nicht auf. Auch der Text klärt ihn nicht auf. Denn statt einer adversativen Konjunktion, statt eines *Aber* oder eines *Doch*, das den Widerspruch markieren, ihn uns Lesern ins Bewusstsein rücken würde, steht das unklare *Und*.

In *Grigia* hat der Kritik am meisten zu reden gegeben, nicht irgend eine Stelle, an der sich ein Umschwung in Homos Geschick erkennen ließe, sondern der Schluss, der das elementare Leserbedürfnis nach Versicherung über das Fortleben oder das Ende des Helden frustriert. Es entspricht freilich der (wie wir vertreten, gewollt) unklaren Machart dieses Textes, dass keine Stelle klar als Klimax hervortritt. Immerhin haben zwei Passagen mit der Wende zum Unglück näher zu tun:

Das waren Hochzeitstage und Himmelfahrtstage. Aber einmal erklärte Grigia: es geht nicht mehr. Er konnte sie nicht dazu bringen, daß sie sagte, warum. (*G*, 249)

Grigias karge Worte künden eine Wende an. Von einer Wende zeugt, für uns Leser, auch das *Aber* der Erzählstimme. Und diesmal erkennt Homo, anders als früher, dass eine Diskrepanz sich auftut,<sup>106</sup> und bemüht sich um Vermittlung. Sie misslingt; doch zeigt der Text, indem er das Misslingen vermerkt, anders als früher deutlich an, dass ein Widerspruch unaufgeklärt geblieben ist und weiterbesteht. Die zweite Passage ist bereits Rückschau:

Da erinnerte er sich plötzlich einer sonderbaren Bäurin, die einen Schädel wie eine Aztekin hatte und immer vor ihrer Tür saß, das schwarze Haar, das ihr etwas über die Schultern reichte, aufgelöst, und von drei pausbäckigen gesunden Kindern umgeben. Grigia und er kamen alle Tage achtlos vorbei, es war die einzige Bäurin, die er nicht kannte, und merkwürdigerweise hatte er auch noch nie nach ihr gefragt, obgleich ihm ihr Aussehen auffiel; es war fast, als hätten sich stets das gesunde Leben ihrer Kinder und das gestörte ihres Gesichts gegenseitig als Eindrücke zu Null aufgehoben. Wie er jetzt war, schien es ihm plötzlich gewiß zu sein, daß nur von daher das Beunruhigende gekommen sein könne. Er fragte, wer sie sei, aber Grigia zuckte böse die Achseln und stieß nur hervor: »Die weiss nit, was sie sagt! Ein Wort hie, ein Wort über die Berge!«

Das begleitete sie mit einer heftigen Bewegung der Hand an der Stirn vorbei, als müßte sie das Zeugnis dieser Person gleich entwerten. (G, 250)

»Ein Wort hie, ein Wort über die Berge«. Ob damit »das Zeugnis« der sonderbaren Bäuerin gänzlich entwertet ist? Immerhin werden ihre Worte als Zeugnis eingeschätzt. Und Grigias Mann hält sich fast immer über dem Dorf in den Bergen auf. »Über die Berge« könnte also, ohne Grigias erklärtes Zutun, auch bedeuten, dass sich die inkriminierten Worte weithin, bis zu ihrem Mann, auszubreiten vermögen. Doch nicht wegen dieser schwachen Indizien betrachten wir diesen Passus als Klimax, sondern weil hier, an einer Stelle, die von einer (potenziell letalen) Beunruhigung kündigt, endlich zur Sprache kommt, woran es Homo mangelt. Homo hat noch nie nach der »sonderbaren Bäuerin« gefragt, obgleich er alle Tage vorbeikommt; nie, »obgleich ihm ihr Aussehen auffällt«. <sup>107</sup> Dieses Versäumnis (dem viele ähnliche Versäumnisse vorausgegangen sind) wird nun endlich als ein solches erkannt und als »merkwürdig« beurteilt. Und es wird eine Erklärung gegeben, welche unsere bisherigen Beobachtungen bestätigt: Homo nimmt Diskrepanzen nicht wahr: »Els war fast, als hätten sich stets das gesunde Leben ihrer Kinder und das gestörte ihres Gesichts gegenseitig als Eindrücke zu Null aufgehoben.« Damit finden wir genauer noch bestätigt, was wir ebenfalls schon beobachtet hatten: die Defizienz von Homos kritischem Vermögen betrifft ganz prinzipiell die Fähigkeit zur Unterscheidung von Rationalem und Irrationalem. <sup>108</sup>

V. Tonkas Gefährte unterscheidet zwischen seinen Träumen und der Wirklichkeit; Homo ist oft nicht mehr imstand, Wirkliches von Unwirklichem zu scheiden; er fühlt sich in der Wirklichkeit oft schweben wie in einem Spiel. <sup>109</sup> Das ist ein weiterer Gegensatz zwischen den beiden. Allerdings verliert sich auch Tonkas Gefährte, sobald er von seiner wissenschaftlichen Arbeit abläßt, in Fiktionen und beginnt zu träumen. Von der Brücke mit dem Cruzifix. Von Tonka. Und von Tonkas »jüngere Schwester, die es niemals gegeben hatll«:

In diesen Träumen war Tonka immer groß wie die Liebe und nicht mehr das kleine mitgenommene Geschäftsmädchen, das sie war, aber sie sah stets auch anders aus. Sie war zuweilen ihre eigene jüngere Schwester, die es niemals gegeben hatte, und oft war sie bloß ein Rauschen von Röcken, der Klang und Fall einer andern Stimme, die fremdeste und überraschendste Bewegung, der ganze berauschte Reiz unbekannter Abenteuer, die in einer nur im Traum möglichen Weise von der warmen Vertrautheit ihres Namens ihm zugeführt wurden und eine mühelose Seligkeit des Vorbesitzes schon in dem Augenblick spendeten, wo sie noch ganz Spannung des Unerreichten waren. Eine scheinbar ungebundene, noch wesenlose Zuneigung und übermenschliche Innigkeit trat mit diesen Doppelbildern in ihm auf l...l. (T, 299f)

Auch in *Grigia* gibt es eine Stimme, die mit ihrem Klang und Fall Interesse erregt. Mehr noch, ein begehrlisches Staunen; denn ihr Gesang wirkt wie ein Sichheben und -senken von Röcken. Es ist die Stimme der Geraldine Farrar, jener Operndiva, die den betrunkenen Männern aus dem Trichter des Gramophons entgegentrat.<sup>110</sup> Wir haben den Passus oben, in unserem dritten Abschnitt gelesen. Und wenn wir etwas genauer an *Grigia* zurückdenken, so finden wir dort Mehreres realiter wieder, was sich der Gefährte Tonkas erträumt. »Müheleose Seligkeit des Vorbesitzes«, wie wir schon zu Beginn unserer Studie bemerkten. Aber auch die »scheinbar ungebundene, noch wesenlose Zuneigung und übermenschliche Innigkeit«. In *Grigia* verspürt sie Homo, als er, beim Anblick der Schrift<sup>111</sup> seines Sohns auf einem eintreffenden Brief, zur Gewissheit eines geheimnisvollen »Zusammengehörens!« gelangt; eine Gewissheit, die sich steigert bis hin zu einer mystisch anmutenden Erfahrung der »Liebe [...] als [...] himmlisches Sakrament«. Wir haben auf den Passus schon mehrmals verwiesen.<sup>112</sup> Eine solche »Zuneigung« und »Innigkeit« tritt in *Tonka* nur mit geträumten »Doppelbilder!« auf. Tonkas Gefährte kennt sie nicht wirklich.

Mit der Bezeichnung »Doppelbilder« abstrahiert<sup>113</sup> der Traumbericht vom Traum und wird zur Reflexion. Dass der Protagonist hier selber nachsinnt über die Doppelbilder und über die Frage des Lösens und Verbindens ihrer beiden Aspekte,<sup>114</sup> ist nun aber für die (wie Huszai schreiben würde) metafiktionale Struktur von *Grigia* und *Tonka* nicht einfach ohne Belang. Denn damit vollführt der Protagonist eine Metalepse (von des impliziten Autors Gnaden).<sup>115</sup> Tonkas Gefährte durchbricht hier gleichsam die Sphäre seiner Wirklichkeit. Er blickt aus der fiktional realen Welt von *Tonka* hinaus, auf eine andere mögliche Welt. So gesehen ist diese Stelle nichts weniger als der Angelpunkt zwischen den beiden Erzählungen. Das sei noch ein wenig erläutert.

Die mögliche Welt, auf die der träumende Gefährte Tonkas blickt, gleicht der Welt von *Grigia* sehr. Wir haben einiges an Gemeinsamkeiten schon genannt. Vor allem aber gleichen sich die beiden Welten darin, dass sich die »Übertragungsfähigkeit und Unabhängigkeit der Liebe« (*T*, 300) in *Grigia* ebenfalls und hier tatsächlich nun »im Wachen« zeigt. Homos Liebe hat sich von seiner Frau gelöst,<sup>116</sup> die »Liebe« ist übertragbar geworden. Im Zuge seines mystisch anmutenden Erlebnisses überträgt er sie zunächst auf eine »Geliebte«, die bereits nicht mehr die Züge seiner Frau aufweist; später überträgt er sie auf Grigia, deren Züge bald vertraut sind, bald befremden,<sup>117</sup> und die in manchem kaum noch einem Menschen gleicht.<sup>118</sup> Nicht von ungefähr benennt er sie nach ihrer Kuh. Was ihn dazu bewegt, wird explizite genannt. Es ist das Auf und Ab der Kuh, die sich weidend immer wieder talwärts entfernt und von Grigia immer wieder zurück, den Abhang hinauf getrieben wird.<sup>119</sup> Seine »Liebe« nimmt also auch insofern an jener Auf- und Abbewegung teil, die in *Grigia*, als Motiv, immer wieder abgewandelt wird und immer wiederkehrt. Wir finden dieses Motiv sogar dem Namen »Grigia« eingeschrieben.



Bevor wir aber mit dem Entziffern beginnen, seien erst noch Tonkas Namen bedacht. Denn die »unbekannte[n] Abenteuer«, die ebenso wie Tonka und wie ihre »jüngere Schwester« (und mit ihnen häufig wechselnd) in ihres Gefährten Träume treten,<sup>120</sup> werden ihm von der »warmen Vertrautheit ihres Namens« (*T*, 300) zugeführt. Es ist nun sehr auffällig, dass die Erzählinstanz hier spricht, als ob Tonka nur einen Namen hätte.<sup>121</sup> Hat sie doch deren mindestens zwei! Ihren Rufnamen<sup>122</sup> und einen tschechischen Familiennamen, von dem wir an anderer Stelle lesen konnten, dass er wiederum zwei verschiedene Bedeutungen hat: »Er kam über die Wiese« und »Er sang«.<sup>123</sup> Zwei Bedeutungen, die schwerlich miteinander zu vermitteln sind.<sup>124</sup> Welches der Name ist, der ihrem träumenden Gefährten die »Abenteuer« zuführt, bleibt unbestimmt.<sup>125</sup> Doch dürfte ihr Familiennamen, das verrät seine zweite Bedeutung (»Er sang«), zumindest beteiligt sein. Beteiligt vor allem auch deshalb, weil es ein »traumhafte[r]« Namen ist!<sup>126</sup> Ihr Rufnamen aber? Ist er ebenfalls beteiligt? Wir bemerkten schon oben die lautliche Nähe von »Tonka« zu »Tosca«, was ja gut passen würde zu der erträumten »anderen Stimme«, mit ihrem »Klang und Fall« (*T*, 300). Doch ist das soweit nicht mehr als ein Indiz. Sehr viel deutlicher tritt dagegen hervor, dass die andere Erzählung auf der Lautgestalt des Namens »Grigia« insistiert.<sup>127</sup> Denn der Text von *Grigia* beschreibt phonetisch exakt, wie der Name auszusprechen sei: »mit langem I und verhauchtem Dscha« (*G*, 245). Mit anderen Worten: »Eline Weile lang angepfeift Stillliegen an einem Ton« (denn das I ist ein palataler Vokal, bei dessen Aussprache die Zunge sich anpresst an den Gaumen) und dann »wieder Ausströmen«. Diese zweite Beschreibung entstammt dem Passus, der (in *Grigia*) von dem Gesang der Geraldine Farrar erzählt!<sup>128</sup> Wenn aber Tonkas Gefährte von einem Rauschen von Röcken träumt und zugleich von einer Liebe, die unabhängig ist und übertragbar; und von einem Auf und Ab der Stimme wie jener der Farrar, die in ihrem lasziven Gesang, immer und immer wieder, den Namen »Grigia« artikuliert,<sup>129</sup> dann bleibt uns nur zu schließen: Tonkas Gefährte träumt von Grigia.<sup>130</sup>

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Wir haben unsere Lektüre der *Portugiesin* bereits vorgetragen, in: Hermann Bernauer, *Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils »Portugiesin«*, in: *DVjS* 66, Stuttgart 1992, 733–747. Der vorliegende Aufsatz will jenen ersten ergänzen.
- 2 Unsere Lektüre wird zwischen den Texten zunächst hin- und herwandern, um dann, im vierten Abschnitt, einen schrittweise vergleichenden Charakter anzunehmen. Eilige Leser seien sogleich auf diesen Abschnitt verwiesen, denn er bietet ein Zwischenresümé.
- 3 Wir zitieren nach: Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*, hg. von Adolf Frisé,

- Reinbek 1978, 300 (»mühevoll Seligkeit des Vorbesitzes«); weitere Stellennachweise unter Angabe der Sigle *T* (für *Tonka*) oder *G* (für *Grigia*) und der entsprechenden Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 4 Vgl. *G*, 241. Ob die »Geliebte« identisch ist mit seiner Frau (die er, wie uns vom Erzähler versichert wird, »sehr geliebt« hatte, *G*, 234), ist freilich ungewiss. Ungewiss schon deshalb, weil personale Identität in *Grigia* (ebenso wie in *Tonka* und in der *Portugiesin*) zum Problem wird. Dazu im Folgenden mehr.
  - 5 Die Frage, ob Homo stirbt oder ob er dem Tode entrinnt, muss gleichfalls offenbleiben, trotz wiederholter Versuche der Kritik, sie so oder so zu entscheiden. Auch dazu im Folgenden mehr.
  - 6 Vgl. *T*, 302f.: »Der Arzt hatte wohl gewarnt, Tonka bedürfe äußerster Schonung, sollte ihr nicht ein Unglück zustoßen; aber gerade den Ärzten durfte man ja in diesem Augenblick nicht trauen.«
  - 7 1924, bei Rowohlt. »*Grigia*«, so informiert uns Eibl in seinem »Literatur-Kommentar« zu den *Drei Frauen*, »*Grigia* war 1921 in *Der Neue Merkur* (5. Jg., Heft 8/9) und 1923 in einer Einzelausgabe bei Müller in Potsdam (Sanssouci-Bücher, hrsg. von Franz Blei, Bd. 8) erschienen. *Die Portugiesin* hatte Rowohlt in einer Auflage von 200 Exemplaren auf Büttens 1923 bibliophil herausgebracht. Und *Tonka* war in *Der Neue Roman*, Jg. 1922/23, Heft 9 gedruckt worden« (nach: Karl Eibl, *Robert Musil. Drei Frauen. Texte, Materialien, Kommentar*, München 1978, 98). Zur Entstehungsgeschichte von *Tonka* vgl. zudem Villő Huszai, *Ekel am Erzählen. Metafiktionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminalfall Tonka*, München 2002, 213.
  - 8 Huszai, *Ekel am Erzählen*, 123. Umgekehrt täuscht sich auch Luserke, wenn er schreibt: »Die Frage, ob die *Drei Frauen* vom Autor als Erzählzyklus komponiert sind und insofern ein gegenseitiges Zeichen- und Verweissystem liefern, ist nicht eindeutig zu beantworten« (Matthias Luserke, *Robert Musil*, Stuttgart 1995, 65).
  - 9 Huszai borgt sich diesen Terminus von Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London 1984, besonders 2: »Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.« Vgl. Huszai, *Ekel am Erzählen*, 15.
  - 10 Zwar hat die Kritik wiederholt auf die Schwierigkeit hingewiesen, bei der Lektüre von *Grigia* fortwährend auch zu erkennen, wer nun gerade erzählt; ob Homo (in erlebter Rede) oder ein von ihm sich distanzierender Erzähler (mit auktorialer Tendenz). Doch ist dies kaum jemals zum Anlass genommen worden, die Kohärenz des Textes (im Sinn von *textual cohesion*; vgl. dazu Robert de Beaugrande, Wolfgang U. Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, London 1981, 3f. und 71–73; ergänzend auch Michael Toolan, *Coherence*, in: Peter Hühn u.a. (Hg.), *Handbook of Narratology*, Hamburg 2009, 44–62, besonders 47) zu befragen. Die, soweit wir sehen, einzige Ausnahme bildet Michael W. Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution. Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's »Grigia«*, in: *Modern Austrian Literature* 17, 1984, 59–75, der (auf 63f.) wenigstens einen der *Aber-Anschlüsse* in *Grigia* problematisiert, und damit zugleich die Textkohärenz. – Der jüngste Literaturbericht zu den kritischen Bemühungen um *Drei Frauen* findet sich zurzeit bei Ruth Bendels, *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs »Eine methodologische Novelle« und Robert Musils »Drei Frauen«*, Würzburg 2008, 246–253.
  - 11 Peter Henninger, *Der Text als Kompromiß. Versuch einer psychoanalytischen Textanalyse von Musils Erzählung »Tonka« mit Rücksicht auf Jacques Lacan*, in: Bernd

Urban, Winfried Kudzus (Hg.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt 1981, 389–420, besonders 402f. Der zitierte Passus 404.

12 Ebd.

13 Ebd., 401.

14 Will sagen, der (fiktive) Modell-Leser als rezipierendes Pendant des (fiktiven) Erzählers; vgl. dazu Umberto Eco, *Lector in fabula*, Mailand 1979. Vgl. auch Gerald Prince, *Reader*, in: Peter Hühn u.a. (Hg.), *Handbook of Narratology*, 398–410, besonders 403: »The model reader, which corresponds to the set of felicity conditions that must be satisfied for the text's potential to be actualized [...]«.

15 *T*, 271. Die assoziative Art des Erzählens wird im wiederholten »auch« manifest und damit zugleich thematisch.

16 Darin wenigstens sind sich die Musil-Interpreten weitgehend einig. Vgl. auch Huszai, *Ekel am Erzählen*, 42 und 167.

17 Explizit sagt der Text zwar nur: »als Tonka sich eines Tages schwanger fühlte« (*T*, 288). Doch geht aus dem Kontext hervor, dass sie ihren Gefährten davon in Kenntnis setzt: »Und Tonka wollte ihren Zustand erst bemerkt haben [...]« (ebd.). Das »wollte« bezeugt, dass sie Position bezieht, in einer zumindest ansatzweise geführten Diskussion über den Beginn ihrer Schwangerschaft.

18 »Denn am Morgen eines einzigen Tages [...]« (*T*, 288).

19 Der metakommunikative Einschub im ersten Kapitel (*T*, 272) »[...] aber das war doch nicht damals gewesen, denn das, was eben wie Erinnerung erscheinen wollte, war schon wieder das später gewachsene Dornengerank in seinem Kopf« lässt sich als Unmutsäußerung eines Erzählers lesen, der nicht mehr zurechtkommt mit den auf ihn eindringenden Erinnerungs- bzw. Textfragmenten. Diese Lesart (der z.B. Eibl, *Robert Musil*, anhängt und besonders auch Huszai, *Ekel am Erzählen*) ist indessen nicht zwingend. Wäre doch der dabei supponierte Erzähler einer, der zu sich selbst auf Distanz geht; so sehr, dass er von sich selbst spricht wie von einer dritten Person. Eine Schwierigkeit der Erzählung *Tonka* rührt nun fraglos daher, dass sie dazu ermutigt, nicht nur einen Erzähler, sondern »through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphisation«, vgl. Uri Margolin, *Narrator*, in: Peter Hühn u.a. (Hg.), *Handbook of Narratology*, 351–369, hier 351) sogar einen Erzähler mit Kopf zu unterstellen; einen Erzähler also, der, mit Genette gesprochen, Blickpunkt und Erzählstimme in sich vereinigt (vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, 183–276, zu »mode« und »voix«); dass sie aber eine kohärente Modellierung der Kommunikationssituation frustriert, die man sich damit einhandelt. Der in *Tonka* zu supponierende Erzähler kann nur ein unzuverlässiger sein. Insofern wäre Musils Text übrigens auch ein geeignetes, weil schwieriges, Objekt für die neuerdings sehr aktive Forschung zum »Unreliable Narrator«, ihr Werkzeug daran zu erproben; doch liegt ein solcher Versuch bis anhin nicht vor. Um vorschnellen Vereinfachungen vorzubeugen, empfiehlt es sich jedenfalls, davon auszugehen, dass es sich bei *Tonka* um einen Text handelt, der als Ganzes nicht von dem Protagonisten verfasst worden ist. Da wir uns im Folgenden besonders für die Texte interessieren, die Tonkas Gefährte (zweifellos) selbst produziert (Briefe, Reden etc.), wird sich die Frage nach dem Verhältnis dieser Texte zu dem Text von *Tonka* als ganzem erneut stellen. Damit stellt sich auch die Frage erneut nach dem Verhältnis des Protagonisten (als Produzenten der Binnentexte) zu der Erzählinstanz, die ihm (in der Hierarchie der Erzählinstanzen; vgl. hierzu Margolin, *Narrator*, 355f.) übergeordnet ist. Unserer Annahme gemäß gibt es mindestens eine ihm übergeordnete Erzählinstanz. Wir sprechen im Folgenden vom »Erzähler«, wo wir die höchste Erzählinstanz (als Produ-

- zentin des Textes von *Tonka* insgesamt) anvisieren; von ›Erzählstimme‹ jedoch, wo wir uns nicht festzulegen brauchen bezüglich ihrer Position in der Hierarchie der Stimmen, die in *Tonka* erzählen.
- 20 In dem bereits zitierten Satz: »was eben wie Erinnerung erscheinen wollte, war schon wieder das später gewachsene Dornengerank in seinem Kopf« (*T*, 272).
  - 21 Wir benutzen die Bezeichnung ›Held‹ in freiem Wechsel mit ›Protagonist‹ und ›Gefährte‹, jedoch besonders im Gegensatz zu ›Erzähler‹.
  - 22 Huszai, *Ekel am Erzählen*, 87. Vgl. zudem ebd., 14–16 und 84–86.
  - 23 Eibl, *Robert Musil*, 155.
  - 24 Erblickt man in *Tonka* zwei gleichberechtigt miteinander konkurrierende Erzähler am Werk, wie Henninger, *Der Text als Kompromiß*, es tut (statt sich mit einem unzuverlässigen, aber übergeordneten, zu begnügen), dann wird die oben vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Erzähler und Erzählstimmen sogleich überflüssig, weil gegenstandslos.– Gegen die Identifikation von Erzähler und Held spricht besonders ein, allem Anschein nach, aus Tonkas Perspektive erzählter Passus (»Tonka hatte sich oft davor gefürchtet, daß einmal ein Mann vor ihr stehen würde [...]«, *T*, 277f.). Die Versuche der Kritik, ihn zu normalisieren als eine Erzählung des Protagonisten, der sich hier im Nachhinein, in der Erinnerung an einen Spaziergang mit Tonka, so lebhaft an ihre Stelle versetzte, dass er mit ihrer Stimme zu sprechen beginne, finden keinen sicheren Rückhalt im Text. Der Passus ist von der Musilkritik eifrig diskutiert worden; das findet sich bei Huszai, *Ekel am Erzählen*, 66, Anmerkungen 19 und 20, referiert. Huszai selbst verteidigt die Reduzierung auf Perspektive und Stimme des Protagonisten mit großem Aufwand, auch an Polemik, vgl. ebd., 67–84.
  - 25 »Das ist etwas, das mir noch nie widerfahren ist: etwas nicht sagen können!« (*T*, 275).
  - 26 Der *Und*-Anschluss begegnet hier, *nota bene*, in einem Stück erlebter Rede, welche die Gedanken des Helden wiedergibt.
  - 27 Vgl. *T*, 297: »Er schickte diese unsinnigen Antworten natürlich niemals ab«.
  - 28 Die obszöne Beschreibung müsste eigentlich psychoanalytisch orientierte Interpreten interessieren, hat es aber bisher nicht getan. Henninger, *Der Text als Kompromiß*, geht auf den Passus nicht ein.
  - 29 Zeitgenössische Leser von *Tonka* assoziierten zu »Fiume« wohl unvermeidlich ein politisches Ereignis ihrer jüngsten Vergangenheit: den Überfall auf die istrische Stadt im September 1919, verübt durch ein Grüpplein eigenmächtig handelnder italienischer Offiziere mit einem Haufen marodierender Abenteurer in ihrem Gefolge; das Ganze unter der Führung des Dichters und Protofaschisten Gabriele d'Annunzio. Vgl. dazu etwa Denis Mack Smith, *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*, hg. von Alberto Aquarone, Giovanni Ferrara degli Uberti und Michele Sampaolo, Roma–Bari 1999, 390–395.
  - 30 Vgl. *G*, 234.
  - 31 Ob nur für Homo nicht unterscheidbar, oder ob auch für den Erzähler nicht, lässt sich ebenfalls nicht unterscheiden.
  - 32 Vgl. *G*, 234.
  - 33 Eine Wende, obwohl Homo später meint, er habe sich »von seiner eigenen Strömung treiben« lassen (*G*, 240).
  - 34 Das wird explizite gesagt (vgl. *G*, 240), muss also von Bedeutung sein.
  - 35 *G*, 240: »Als er zum ersten Mal die Schrift seines kranken Knaben auf einem ankommenden Brief gesehen hatte, war ihm der Schreck des Glücks und heimlichen Besitzes von den Augen bis in die Beine gefahren«.
  - 36 Und folglich kommunikativ im Sinne eines argumentativen Austauschs. Doch darum geht es Homo nicht. Das kommunikative Ungenügen Homos betont bereits Jennings,

*Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution*, 59–75, besonders 73 und 75.– Was »alles« meint, wird auch uns Lesern nicht erläutert; unklar bleibt, was »man« nun alles wissen mag. Überhaupt ist unklar schon, wer das Wort »alles« ausgesprochen hat, in dem Passus: »[...] daß sie jetzt seinen Aufenthaltsort wußten, erschien ihm wie eine ungeheure Befestigung. Er ist hier, oh, man wußte nun alles, und er brauchte nichts mehr zu erklären.« (G, 240) Ist es der Erzähler? Oder ist es Homo selbst, der das Wort »alles« hier ausspricht? Der abrupte Wechsel vom erzählenden Präteritum zum Präsens (»Er ist hier«) ließe sich als Wechsel zur direkten Rede deuten. Zu der Rede Homos aber? Oder gar zu einer von Homo imaginierten Rede der briefeschreibenden Angehörigen? Zu einer Rede demnach, die er ihnen nachzusprechen glaubt? Die Stimmen sind nicht klar geschieden, was freilich wiederum der Haltung Homos entspricht, der sich aller Analyse, aller interpretativen Arbeit überhebt.– Dass die erzählenden Stimmen, ebenso wie bei *Tonka*, auch an mehreren Stellen von *Grigia* kaum zu unterscheiden (bzw. zu identifizieren) sind, hat die Kritik schon früh bemerkt. Vgl. v.a. Brigitte Röttger, *Erzählexperimente. Studien zur Robert Musils »Drei Frauen« und »Vereinigungen«*, Bonn 1973, 65–71, besonders 68: »Auf der gleitenden Skala der Erzählstandpunkte verschwindet das auktoriale Medium zeitweilig ganz hinter seinen Figuren [...]«. Vgl. ferner Birthe Hoffmann, *Die Seele im Labor der Novelle. Gestaltpsychologische Experimente in Musils »Grigia«*, in: *DVJS* 69, 1995, 735–765, besonders 745–747. Wir halten indessen, wie schon bei *Tonka*, auch bei *Grigia* an der Hypothese eines übergeordneten Erzählers fest; und das wiederum aus heuristischen Gründen.

- 37 Gleich nach der Erklärung zu greifen, dass es sich um »Partizipation« im Sinne Lévy-Bruhls handle, versagen wir uns. Zur Disposition gestellt wurde diese Interpretationshilfe schon in der Frühzeit der Musilkritik, durch Renate von Heydebrand, zunächst für den *Mann ohne Eigenschaften*. Vgl. dies., *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Münster 1966, 106–111, besonders 106: »Die Darlegungen Lévy-Bruhls tragen in der Tat dazu bei, das andere Denken Ulrichs [...] zu verstehen.« Es gibt in der Tat einige Hinweise, dass Musil, wie viele Künstler und Intellektuelle in den zwanziger Jahren, von Lévy-Bruhls »armchair-study« über die brasilianischen Ureinwohner fasziniert war (vgl. Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, dt. unter dem Titel: *Das Denken der Naturvölker*, übersetzt von Wilhelm Jerusalem, Wien–Leipzig 1921); besonders eine Bemerkung in seinen »Ansätze[n] zu neuer Ästhetik« ist da zu erinnern, die Lévy-Bruhls »Beschreibungen« als »geniale« lobt (vgl. Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (Béla Balász: Der sichtbare Mensch)*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 1137–1154, hier 1141). – Als »Partizipation« beschreibt Lévy-Bruhl Kollektivvorstellungen, welche (seiner Theorie zufolge) die »primitive« Wahrnehmung strukturieren. Genauer, die Art und Weise, wie, bei solcher Wahrnehmung, Dinge und Wesen an Zusammenhängen teilhaben (bzw. teilzuhaben scheinen), die außerhalb ihrer selbst liegen. Es gibt auch Hinweise, dass Musil in Lévy-Bruhls »Partizipation« ein Analogon zu seiner Konzeption des berühmten »anderen Zustands« erblickt hat. Vgl. zu diesem Komplex v.a. Brigitte Weingart, *Verbindungen. Vorverbindungen. Zur Poetik der »Partizipation« (Lévy-Bruhl) bei Musil*, in: Ulrich Johannes Beil u.a. (Hg.), *Medien. Technik. Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, 19–46. Weingart geht der interessanten Frage nach, »ob sich die von Musil konstatierte Analogie [...] nur auf die Motivebene beschränke, oder ob

sie darüber hinaus für eine Poetik der Partizipation zu veranschlagen« sei (ebd., 20). Gegen die Versuchung, *Grigia* als einstimmige Realisierung einer ›Poetik der Partizipation‹ zu lesen (der Weingart, wir beeilen uns, es anzufügen, nicht erliegt), sei hier festgehalten, dass *Grigia* die Geschichte eines Scheiterns ist. Eines Scheiterns nicht nur ihres Endes wegen, sondern auch und vor allem wegen der unkritischen Einstellung, die sich der Protagonist (ein Intellektueller *nota bene*) im Hinblick auf Zusammenhänge erlaubt, die an Partizipation gemahnen mögen. Uns geht es hier gerade darum, zu erkunden, wie Musils Text Homos Umgang mit Zusammenhängen versprachlicht; wie er seinen Irrationalismus simuliert, unerschwellig aber denunziert. Unser Vorbehalt gilt ebenso den Versuchen, Klärung bei der Gestaltpsychologie zu suchen. Dazu weiter unten mehr.

- 38 D.h. beide Male erscheint die Problematik der Textur motiviert durch die Problematik der fiktionalen Welt.
- 39 Vgl. *G*, 234: »Er empfand seinen Widerstand als eine große Selbstsucht, es war aber vielleicht [!] eher eine Selbstauflösung [...]!«.
- 40 Vgl. *G*, 252: »Es war ein Ausweg. *Aber* er war in diesem Augenblick *vielleicht* schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht *oder* war ohnmächtig geworden.« (unsere Hervorhebungen).
- 41 Die wiederholte Thematisierung von Zwischenräumen in *Grigia* wäre eigens zu untersuchen.
- 42 An dem gegensätzlichen Umgang mit Texten konkretisiert sich die gegensätzliche Einstellung der Protagonisten zu Kommunikation überhaupt. Tonkas Gefährte schreibt ohne Resonanz, während Homo Botschaften empfängt, die er unbeantwortet lässt. Kommunikation kommt beidemale nicht zustande. Im Falle Homos nicht, weil er sie bereits realisiert glaubt; weil er an einem Allzusammenhang zu partizipieren vermeint, der ihn der kritischen Konfrontation mit einem Gegenüber überhebt. Im Falle des Gefährten nicht, weil er die Realisierung von Kommunikation durch kritische Vorbehalte immer weiter hinausschiebt. Er schiebt seine Briefe an Tonka nicht ab, weil sie »nicht mit Sicherheit seine Meinung« seien (vgl. *T*, 304).
- 43 In der Erzählung von den allzu leichtgläubigen Bäuerinnen begegnet nicht schon das Substantiv, sondern erst das weniger auffällige Verb: »Sie freuten sich einige Zeit, weil sie *wiedervereint* waren« (unsere Hervorhebung) (*G*, 238). Das Substantiv »Wiedervereinigung« begegnet dann später, im Zuge einer mystisch anmutenden Glaubenserfahrung, der sich Homo ähnlich unbedacht überlässt, wie sich die Frauen dem falschen Heimkehrer überließen. An dieser späteren Stelle (die wir oben bereits zitierten) steht zu lesen: »es war nur ein herrliches, von Jugend umflossenes Wort: Wiedervereinigung da« (*G*, 241).
- 44 Der Mann erzählt also seinerseits eine Geschichte, deren Wortlaut wir aber nicht erfahren. Es interessiert die unkritische Rezeption von Seiten der Frauen.
- 45 Vgl. *G*, 238: »[...] denn jede wollte wohl gleich etwas gemerkt haben, das nicht ganz zum Gedächtnis stimmte, aber keine war dessen so sicher gewesen, dass man es hätte darauf ankommen lassen können [...]!«.
- 46 Ungeklärt zumindest im engeren Kontext. Es ließe sich allerdings argumentieren, dass Homo, indem er sich auf Grigias »Gastbett« einlässt, schuldig wird und »die Ewigkeit für den Leichtsinns einer Viertelstunde opferlt« (*G*, 241). Auch seine sehr »weltläufigen! Betrachtungen!« (*G*, 241) im Kasino (vgl. *G*, 244) und noch mehr sein erregtes Sichbannenlassen von der Stimme der Geraldine Farrar (vgl. dazu im Folgenden) kontrastieren mit jener Liebe, die er einst als »himmlisches Sakrament« (*G*, 241) empfand.



- 47 Zur Klassifizierung der Konjunktionen *aber* und *doch* als adversative vgl. Matthias Wermke u.a. (Hg.), *Duden. Die Grammatik*, Mannheim 2009, 623, §937. Vgl. zudem Peter Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, Bd. 2: *Der Satz*, Stuttgart 2006, 202–207 und 377–387, besonders aber 206; ferner Angelika Redder, *Konjunktoren*, in: Ludger Hoffmann, *Handbuch der deutschen Wortarten*, Berlin 2007, 483–524, besonders 504–508 und 514–517. Das semantisch ähnliche *Trotzdem* wird von der *Duden*-Grammatik als konzessives Konjunktionaladverb klassifiziert (vgl. *Duden. Die Grammatik*, 585, §866). Außerdem wird uns im Verlauf der Lektüre von *Grigia* noch das Nebensätze einleitende *Obwohl* (eine konzessive Subjunktion, vgl. ebd., 633, §952) begegnen. Für unsere Zwecke ist die eben angedeutete syntaktische Binnendifferenzierung allerdings nicht einschneidend wichtig. Uns interessiert vor allem der (offenkundige) semantische Kontrast zwischen den eben erwähnten Konnektoren (so der aus dem Fachenglischen fast schon eingebürgerte Name des Oberbegriffs für Konjunktionen, Subjunktionen und Konjunktionaladverbien) einerseits und der primitivsten aller Konjunktionen andererseits, dem additiven *Und*, das in *Tonka*, wie sich bereits gezeigt hat, eine wichtige Rolle spielt. *Und* wird von der *Duden*-Grammatik als »neutral reihendel« Konjunktion bezeichnet (vgl. ebd., 621, §935); es ist semantisch additiv. Dementsprechend wählen wir für *aber*, *doch*, *trotzdem* und *obwohl* die Gruppenbezeichnung »semantisch kontrastive Konnektoren«. Redder, *Konjunktoren*, trifft eine semantische Grobunterscheidung mit derselben Extension; sie charakterisiert *und* als »wissensbearbeitend|l| konnektierend|l| Operativuml|l|; *aber* und *doch* dagegen als »erwartungsbearbeitende konnektierende Operativa« (ebd., 506).
- 48 Es begegnet zwar später (*G*, 248) der Begriff »ästhetisch« noch einmal, in einem Passus, der im Duktus eines Kommentars daherkommt; doch ist er mindestens ebenso interpretationsbedürftig wie die eben zitierten. Der Passus ist der folgende: »Man mag das nun stark empfinden oder nicht. Man mag Grundsätze haben, dann ist es nur ein ästhetischer Scherz, den man eben mitnimmt. Oder man hat keine Grundsätze oder sie haben sich vielleicht eben etwas gelöst, wie es bei Homo der Fall war, als er reiste, dann kann es geschehen, daß diese fremden Lebenserscheinungen Besitz von dem ergreifen, was herrenlos geworden ist.« Das »ästhetische Gesetz« ist hier zu einem »ästhetischen|l| Scherz« geworden. Trotzdem bezieht Hoffmann, *Die Seele im Labor der Novelle*, den Passus zurück auf die vier von uns soeben zitierten (vgl. ebd., 757f.). Allerdings genügt es für Hoffmanns Deutung nicht, dass der Passus daherkommt als Kommentar. Sie muss eine stärkere Annahme treffen; nämlich, dass es ein Kommentar sei, der auf den auktorialen Erzähler zurückgeht (was zum wenigsten nicht evident ist). Die vorangegangenen Passagen seien dagegen aus einer personalen Perspektive erzählt. Diese Scheidung und Zuweisung erlaubt es ihr nun, in den »zusammenhanglos schönen Flecken« das Ergebnis einer Wahrnehmungskorrektur zu erkennen; denn in solche »Flecken« löse sich (vom auktorialen Erzähler her gesehen) auf, was Homo zuvor als »Muster« wahrgenommen habe.
- 49 Weniger salopp ausgedrückt: Es fehlt eine unabhängige Bezugsgröße, an der sich der Grad der Übereinstimmung bemessen ließe. Auch Hoffmann, *Die Seele im Labor der Novelle*, spricht vom »projektiven Charakter« der von Homo wahrgenommenen »Muster« (ebd., 756).– Übrigens ist es nicht abwegig und, in Betracht von Musils Biographie, sogar naheliegend, in den letzten vier zitierten Passagen ebenso viele Anspielungen auf die Gestaltpsychologie zu vermuten. Hoffmann tut indessen nicht nur dies; sie behauptet rundweg, dass in der Gestaltpsychologie »der Schlüssel [...] zur Deutung« dieser Passagen liege (vgl. ebd., 755). Wo wir uns damit begnügten, bei der Thematisierung von optischer (und im Falle der »Zauberworte« auch von akusti-

scher) Wahrnehmung, auf die sprachlich prekäre Vermittlung zwischen den beiden Aspekten, dem als regellos und dem als regelhaft beschriebenen, hinzuweisen, sieht Hoffmann Figur-Grund-Phänomene dargestellt, wie sie der Gestaltpsychologie zum Gegenstand wurden (vgl. ebd., 754–758). Nur stellt sich, wenn man soviel zugesteht, die Frage nach der poetischen Funktion solcher intertextuellen Verweise. Und dazu bietet Hoffmann keinen Aufschluss.

- 50 Vgl. *G*, 241f: »Ein Bursche hatte Wein gestohlen, das war ein Verbrechen gegen das gemeine Interesse, dessen Bestrafung allgemein auf Billigung rechnen konnte [...] Aber als der Werkführer mit dem Strick kam, ihn zum Spaß eindrucksvoll hin und her schwenkte und ihn zunächst über einen Nagel hing, begann der Junge am ganzen Leib zu zittern, weil er nicht anders dachte, als daß er aufgeknüpft werden solle. Ganz das gleiche geschah, obwohl das schwer zu begründen wäre, [...]«.
- 51 Zumal hier ein Zusammenhang zweiter Ordnung behauptet wird!
- 52 Gerade infolge ihrer dysfunktionalen Verwendung wächst den Konjunktionen also Bedeutung zu! Das gilt sowohl für *Grigia* wie für *Tonka*. Hat man dies einmal erkannt, dann wirken Musils Erzählungen wie Paradebeispiele zu Lotmans Theorie des künstlerischen Textes als mehrfach codiertes modellbildendes System. Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, 114f: »[...] hat der Mechanismus der Systemverletzung im künstlerischen Text eine besondere Erscheinungsweise. Jedes zum jeweiligen [...] System in Opposition tretende ›individuelle‹, ›systemexterne‹ Faktum ist in Wirklichkeit durchaus systemhaft, aber es gehört zu einer *anderen* Struktur [...]. Jedes ›individuelle‹ Faktum [...] im künstlerischen Text ist die Folge einer Komplizierung der Grundstruktur durch zusätzliche Strukturen. Es entsteht ein Mengendurchschnitt von mindestens zwei Systemen, wobei es in jedem von ihnen einen besonderen Sinn erhält.«
- 53 Es ist die Stimme der Geraldine Farrar (vgl. *G*, 244). Dass der Text dies eigens sagt, ist zunächst ein *effet de réel*. Seine Wirkung auf die zeitgenössische Leserschaft war indessen kaum bloß den stimmlichen Qualitäten der Farrar geschuldet. Wohl eignete schon ihrer Stimme ein auffallend erotisches Timbre; berühmt wurde die amerikanische Sopranistin aber noch mehr wegen ihrer skandalumwitterten Affären. Vgl. Elizabeth Nash, *Always the Best. The Career of Geraldine Farrar*, Lanham 1981.
- 54 *G*, 243. Musils Text gibt das Wort in der deutschen Schreibung »Kasino«, die den Hauptakzent nicht eigens markiert; damit bleibt die zweideutige Herkunft der deutschen Übernahme verdeckt und wird zugleich gewahrt (was in Anbetracht des Kontexts kaum ein Zufall ist). Im Italienischen bezeichnet das Wort, wann immer es auf der letzten Silbe, *à la française*, betont wird, Offiziersmessen oder auch Vergnügungstätten, in denen dem relativ unschuldigen Geldspiel gefrönt wird (dieselben, auf die auch das deutsche *Kasino* in aller Regel verweist). Wird das italienische Wort jedoch auf der zweiten Silbe betont (worin ihm das deutsche, verwirrenderweise, ebenfalls gleicht), dann bezeichnet es ein Bordell.
- 55 Sein Nachnamen würde genauer noch eine geistliche Komposition von Mozart nahelegen.
- 56 Es sei daran erinnert, dass der erste Akt von *Tosca* in einer Kirche spielt. Doch geht es dabei weniger um die Inszenierung religiöser Gefühle, Tosca (ein Name übrigens, der sich nur wenig von »Tonka« unterscheidet) wird, als sie in die Kirche tritt, gewahr, dass ihr Geliebter, der dort an einem Bild der Maria Magdalena malt, dieser Heiligen das Gesicht einer Rivalin verpasst hat. Es kommt zu einer Eifersuchts- und Liebeszene (I. 5). Auch der zweite Akt enthält eine Szene (II. 4), die beim zeitgenössischen Publikum Ärgernis erregte, weil sie Erotisches in enge Nachbarschaft zu Religiösem



- bringt. Tosca zündet bei der Leiche des sadistischen Polizeichefs Scarpia, den sie erstochen hat, zwei Kerzen an und legt ihm ein Kreuz auf die Brust. Er hatte ihr einen unsittlichen Antrag gestellt, auf den sie einzugehen vorgegeben hatte. Weiterführendes zu *Tosca* bei Mosca Carner, *Giacomo Puccini: Tosca*, Cambridge 1985.
- 57 Musils idiosynkratischer Gebrauch des Wortes *Seele* ist schon von seinen ersten Lesern bemerkt und von der späteren Musikkritik oftmals befragt worden.
- 58 »Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa. Ein so unbestimmtes Unbeschäftigtsein, wie es sonst die Beschäftigung war.« (G, 244).
- 59 Und damit ist, wie noch genauer aufzuzeigen sein wird, Homos Crux benannt. Vgl. auch zu dieser Stelle Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution*, 74f.
- 60 Und zwar genauer aus dem Umstand, dass beide, Homo und der Erzähler, das (von Homo) Gefühlte in derselben Weise, als »Wollust«, bestimmen. Das Verb *fühlen* kommt übrigens in *Grigia* auffallend häufig vor.
- 61 Vgl. G, 244: »und der Major ließ Tosca spielen und sagte, während das Grammophon zum Loslegen ausholte, melancholisch: Ich habe einmal die Geraldine Farrar heiraten wollen.« Später erfahren wir, dass der Major »vielleicht« auch mit Grigia bekannt war (vgl. G, 246).
- 62 Zu beachten, dass das Verb *unterscheiden* in dem eben zitierten Passus reflexiv gebraucht erscheint. Es ist die Wollust selbst, von der gesagt wird, dass sie sich von »Totschlag«, »Eifersucht« etc. nicht unterscheiden könne. Folglich geht das defiziente Unterscheidungsvermögen mit der Wollust eng einher. Nun geht aber ein Mangel an Unterscheidungsvermögen auch mit Homos »[Gefühl]« einher (wie wir ebenfalls lesen konnten). Damit liegt es wenigstens nahe (obgleich es logisch nicht zwingend ist), dass Homos Gefühl, dem sich seine Bestimmung der Wollust ja *nota bene* verdankt (»Homo fühlte, es war nackt jene [...] Wollust«), zugleich seine Wollust selber ist. Wenn dem aber so ist, dann ist seine Bestimmung der Wollust zirkulär. Womit sich erneut gezeigt hätte, wie wenig Gefühle dazu taugen, Unterscheidungen zu treffen.
- 63 Homos Bestimmungen sind, wie sich gezeigt hat, prekär. Wenn dem aber so ist, dann sind notwendig auch die Zusammenhänge prekär, die Homo wahrzunehmen vermeint. Denn man muss ja, will man Zusammenhänge behaupten, erst einmal unterscheiden können; unterscheiden zumindest, welche Objekte von dem zu etablierenden Zusammenhang betroffen sind und welche nicht.
- 64 Vgl. G, 240: »Zwischen den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon [...]«.
- 65 Vgl. auch Henninger, *Der Text als Kompromiß*, der von einer »pseudo-religiösen Liebesmystik« spricht, in welche die Erzählung gegen ihren Schluss hin einmünde (ebd., 419).
- 66 Vgl. Henninger, *Der Text als Kompromiß*, 408.
- 67 Zwar wird nicht explizite gesagt, dass sich der Gefährte mit Organischer Chemie (also mit der Synthetisierung von Verbindungen) befasst. Es würde aber passen. Wir brauchen kaum daran zu erinnern, dass seit Goethes *Wahlverwandtschaften* die Chemie als Metapher für psychische Affinitäten topisch ist.
- 68 Wir dürfen wohl davon ausgehen, dass es dem Gefährten um synthetische Erkenntnis *a posteriori* zu tun ist.
- 69 Von einer »Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager« spricht Musil auch in seinen *Ansätzen/ zu neuer Ästhetik*, 1154. Allerdings ist dort die Brücke Metapher für den »unselbständigen Zustand« der Kunst, die, im Gegensatz zur Mystik, »den Anschluß an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert.«

- 70 Das Verhältnis des Protagonisten zu Hyazinth wäre genauer zu untersuchen; immerhin ist in Hyazinths Erzählungen oftmals von Liebe auf den ersten Blick die Rede, genau wie es dem Protagonisten mit Tonka geschehen ist: »Dort lam ›Ring‹, jener Hauptstraße mit den steinernen Laubeln hatte ihn plötzlich ihr Blick in die Augen getroffen [...]« (T, 272f.). Zu Hyazinth vgl. auch Eibl, *Robert Musil*, 150f.
- 71 Unsere Hervorhebungen.
- 72 Gerade das Denunziatorische der Rede lässt es vermuten. Die Unterstellung, dass es sich um erlebte Rede handle, tut dem Text hier wenigstens keine Gewalt an.
- 73 Das ist nun ein offenkundiger Verweis auf Tonka, die ja schon durch ihren traumhaften Familiennamen mit Gesang assoziiert ist (vgl. T, 279). Außerdem gilt Tonka ihrem Gefährten als eine Einfache: »Es war gar nicht so einfach, die Einfache zu lieben [...]« (T, 285).
- 74 Vgl. die letzten Zeilen unseres ersten Abschnitts.
- 75 Im Vorangegangenen war Tonka zwar nicht gleich mit einem Edelweiß, immerhin aber mit einer »mitten in einem Sommertag ganz allein niederfallende[n] Schneeflocke« verglichen worden (T, 281). Vor allem aber konnten wir lesen, wie die Wort- und Wehrlose durch ihren Gesichtsausdruck auf ihren rechnenden Gefährten wirkt. Nach der Entdeckung der Schwangerschaft steht »während der ganzen Zeit neben der Gewißheit seines Verstandes eine andere Unmittelbarkeit: Tonkas Gesicht« (T, 289).
- 76 Dass in *Tonka* zwei Arten von Erkenntnisgewinn verhandelt werden, hat die Kritik natürlich schon bemerkt und auch diskutiert. Es wurde aber bisher nicht an diesem Brief des Gefährten festgemacht.
- 77 Es ist dem Gefährten Tonkas also nicht gelungen, zur Sonne der Aufklärung zu werden, wie er es sich einst erträumte.
- 78 Vgl. T, 294: »Und die andere [Hälfte seines Lebens] war unerleuchtet.«
- 79 Vgl. Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, 379.
- 80 D.h. Nomen und Nominalgruppen, Verben und Verbalgruppen, Präpositionen und Präpositionalgruppen, manche Infinitivgruppen, Partizipialgruppen, Adjektivgruppen, Adverbien und Adverbialgruppen und auch ganze Sätze; vgl. ebd., 22–24.
- 81 Ebd., 206.
- 82 Und wird in der linguistischen Literatur oft als beispielhaft für Konjunktionen überhaupt behandelt. Vgl. Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, 381, und Bernd Wiese, *Grundprobleme der Koordination*, in: *Lingua* 51 (1980), 17–44.
- 83 Vgl. Ewald Lang, *Semantik der koordinativen Verknüpfung*, Berlin (Ost) 1977.
- 84 Vgl. ebd., 17.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd., 24.
- 87 Ebd.
- 88 Vgl. Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, 379–381.
- 89 Lang, *Semantik der koordinativen Verknüpfung*, 24.
- 90 Es handelt sich um das sogenannte »Erste Ehrenfels-Kriterium«. Vgl. W. Metzger, *Gestaltqualität*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.3, Basel 1974, 550.
- 91 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart 1982 (Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena 1934).
- 92 Vgl. Inka Mülder-Bach, *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*, in: Ulrich Johannes Beil (Hg.), *Medien, Technik, Wissenschaft*, 173–191, besonders 175f.

- 93 Vgl. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 256–258 und 315–320. Bühlers Polemik gilt dem Umstand, dass die Gestaltpsychologie der Meinong-Schule den so genannten »Und-Verbindungen« Gestaltqualität rundweg abspricht (vgl. ebd., 256). Schlimmer noch: Rudolf Ameseder, ein Mitglied jener Gemeinde, habe den Terminus der »Und-Verbindung« mit der genauen Absicht geprägt, Aggregathafes, also das Gegenteil von Gestalthaftem zu bezeichnen (vgl. Rudolf Ameseder, *Beiträge zur Grundlegung der Gegenstandstheorie*, in: Alexius Meinong (Hg.), *Abhandlungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig 1904, 51–120, besonders 116). Bühler redet einem subtileren Vorgehen das Wort; er unterscheidet (vgl. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 318) zwischen einem sachlich kolligierenden (»sachbündelnden«) und einem syntaktisch fügenden (»satzkettenden«) *Und*. Während sprachlichen Anhäufungen, die durch ein sachbündelndes *Und* zustande gekommen seien, Gestaltqualität in der Tat nicht zugeschrieben werden könne, eigne den durch ein satzkettendes *Und* geschaffenen »Kompositionen«, ebenso wie den echten Komposita, »Über-« oder »Untersummativität« (vgl. ebd., 356); und das impliziert (wir ergänzen) Gestaltqualität.
- 94 Vorweggenommen, heißt das, aus produktionsästhetischer Sicht.
- 95 Und in zweiter Linie auch die konzessiven Konjunktionen, die adversativen und konzessiven Subjunktionen und die Konjunkionaladverbien beiderlei Art.
- 96 Vgl. Margolin, *Narrator*, 354f.
- 97 Vgl. Eibl, *Robert Musil*, 157f.
- 98 Wir denken hier an Eco, *Lector in fabula*.
- 99 Zu vergleichen wären, auf der Ebene der Motive, wenigstens die optischen Effekte, die durch den Schaukelstuhl in *Grigia* (G, 235) und durch den schaukelnden Zug in *Tonka* (T, 297) bewirkt werden.
- 100 Insofern zeugen die Konjunktionen besonders an diesen, in mehrerer Hinsicht bedeutsamen Stellen von der Mehrfachcodierung der beiden Texte. Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*.
- 101 Wir vermuten selbstredend, dass der Text mit seinen unklaren *Und*-Anschlüssen dem Leser ähnliche Schwierigkeiten bereiten will, wie sie der Gefährte mit der Vermittlung von Rationalem und Irrationalem hat.
- 102 Die prekäre Verknüpfung der beiden Gliedsätze wird auch von ihr nicht kommentiert. Vgl. Huszai, *Ekel am Erzählen*, 42.
- 103 Im Text steht, wie wir soeben in dem zitierten Passus gelesen: »wollte [...] bemerkt haben«.
- 104 Infrage gestellt wird das Ergebnis der Berechnung auch dadurch, dass »die Empfangnis eigentlich unsere Hervorhebung in eine Zeit der Abwesenheit und Reisen fiel«. Übrigens liest an dieser Stelle auch Henninger nicht genau, wenn er in seinem *Résumé* der »leicht übersehbaren Fabel der Erzählung« (Henninger, *Der Text als Kompromiß*, 401) schreibt: »Anlässlich einer Reise trennen sie sich, und anschließend stellt sich heraus, daß das Mädchen schwanger ist und an einer Geschlechtskrankheit leidet« (ebd., 402). Dass Tonka ihre Schwangerschaft sogleich nach der Rückkehr ihres Gefährten bemerkt habe (mit anderen Worten, im Anschluss an seine Abwesenheit), steht nicht im Text. Vexierend ist ja gerade, dass wir nicht erfahren, wieviel Zeit verstreicht zwischen seiner Rückkunft und der Entdeckung der Schwangerschaft.
- 105 Vgl. T, 285: »[...] sie war Überlegungen nicht zugänglich. ›Bitte,‹ konnte er sagen, ›das ist ein Widerspruch, bitte, du mußt mir jetzt erklären, warum ...; es half nicht.«
- 106 Allerdings ist schon die Fügung »Hochzeitstage und Himmelfahrtstage« (die sich Homo vielleicht selber vorspricht) ambivalent. Denn die Himmelfahrt folgt ja, zumindest bei den Heiligen und Seligen des Christentums, dem Hinscheiden.

- 107 Unsere Hervorhebungen.
- 108 Das ist von der Musikkritik schon früher beobachtet worden; es ist aber nicht mit der sprachlichen Machart der Texte verknüpft worden, wie bei uns. Eibl, der das antithetische Verhältnis der beiden Erzählungen bereits behauptet (vgl. Eibl, *Robert Musil*, 157f.), ohne seine Behauptung indessen genauer als nur in allergrößten Zügen auszuweisen, verkennt, worin die Antithese im Prinzip besteht, wenn er schreibt: »Homo entscheidet sich für das »Andere«, sein Weg führt ihn immer weiter aus der Wirklichkeit hinaus und in letzter Konsequenz in den Tod.« (ebd., 157). Homo entscheidet sich gerade nicht! Entscheidungen sind ihm so fremd wie Unterscheidungen (ganz im Gegensatz zu dem Gefährten Tonkas), was der Text ja auch durch die Metapher der Strömung sinnfällig macht, in der sich Homo treiben lässt (vgl. *G*, 240).
- 109 Vgl. *G*, 240: »Er wurde es nicht mehr los, daß dieses Leben, welches heller und wüzig war als jedes Leben zuvor, gar nicht mehr Wirklichkeit, sondern ein in der Luft schwebendes Spiel sei.« Zum Motiv des Schwebens bei Musil, vor allem im *Mann ohne Eigenschaften*, vgl. Müller-Bach, *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*, besonders 184f. Im Gegensatz zu dem schwebenden Homo, Tonkas Gefährte: »Es hielt ihn heil und auf der Erde fest [...]« (*T*, 304).
- 110 Vgl. *G*, 244.
- 111 Bemerkenswert, dass der materielle Träger des Zeichens das irrationale Erlebnis auslöst. Ähnliches bewirkt in *Tonka* der Gesang. Der materielle Aspekt des Zeichens versagt sich der eindeutigen, rationalen Dechiffrierbarkeit.
- 112 Vgl. *G*, 240f.
- 113 Für einmal wird der Gefährte zur Abstraktion auch fähig, wo es um Tonkas Erscheinung geht.
- 114 Zur Thematik des Lösens und Verbindens bei Musil vgl. Müller-Bach, *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*, 179f.
- 115 Es handelt sich, genauer gesagt, um eine »horizontal metalepsis of the enunciate«; vgl. John Pier, *Metalepsis*, in: Peter Hühn, *Handbook of Narratology*, 190–203, besonders 199. Eingeführt in die Narratologie (bzw. aus der Rhetorik übernommen) wurde der Begriff *métalepse* von Gérard Genette, *Figures III*, 243–246. Zu den metaleptischen Spielarten, welche sich die Literatur (und auch der Film) mit der Thematisierung von Träumen geschaffen hat, vgl. ders., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004, 115–121.
- 116 Von seiner einstmals und, wie der Erzähler mit beinahe schon Zweifel erregendem Nachdruck versichert, immer noch »sehr geliebten« Frau (vgl. *G*, 234).
- 117 Vgl. die Ambivalenz in Beschreibung ihres Gesichts: »Und das Gesicht, das zu ihr gehörte, war ein ein wenig spöttelndes Gesicht, mit einer feinen, graziösen Gratlinie, wenn man es von der Seite ansah, und einem Mund, der ihm sehr auffiel. Dieser Mund war geschwungen wie Kupidos Bogen, aber außerdem war er geprefit, so wie wenn man Speichel schluckt, was ihm bei aller Feinheit eine entschlossene Rohheit, und dieser Roheit wieder einen kleinen Zug von Lustigkeit gab [...]« (*G*, 246, unsere Hervorhebungen).
- 118 Grigia wächst aus ihren Holzschuhen »wie aus wilden Wurzeln« heraus (*G*, 246), sie wird mit einem »giftigen Pilzchen« verglichen (*G*, 245), und es bleibt »immer etwas Grauen vor der Natur in dem Eindruck enthalten«, den sie Homo vermittelt (ebd.).
- 119 Vgl. *G*, 245.
- 120 Im Wechsel auch mit einem »Rauschen von Röcken«, dem »Klang und Fall einer

- anderlein Stimme«, der »fremdeste[n] und überraschendste[n] Bewegung« (vgl. *T*, 300).
- 121 Ein Umstand, der in der Musilforschung, soviel uns bekannt, keine Beachtung gefunden hat. Wir neigen zu folgender Lesart: Dass Tonka in den Träumen ihres Gefährten nur einen Namen hat, deutet auf eine Heilung der Problematik, die im wachen Leben durch die Unvereinbarkeit ihrer Namen bezeugt und auch erzeugt wird. Tonka erscheint im wachen Leben schon wegen ihrer verschiedenen Namen, von denen ihr keiner problemlos angehört, zerstückt; während in der anderen Erzählung die Beischläferin Homos durch ein metonymisches Appellativ (»Grigia«) problemlos mit einer Kuh und weiter mit der ganzen umliegenden Natur in Zusammenhang gebracht wird. So lässt sich das antithetische Verhältnis der beiden Erzählungen selbst in den Namen der beiden Frauen wiederfinden.
- 122 Vgl. *T*, 272: »Übrigens hieß sie nicht ganz mit Recht Tonka, sondern war deutsch getauft auf den Namen Antonie, während Tonka die Abkürzung der tschechischen Koseform Toninka bildet; man sprach in diesen Gassen ein seltsames Gemisch zweier Sprachen.«
- 123 Vgl. *T*, 279.
- 124 Ob es einen solchen, zweideutigen Familiennamen im Tschechischen gibt, entzieht sich unserer Kenntnis.
- 125 Huszai, *Ekel am Erzählen*, merkt zu den Namen Tonkas lediglich an: »In *Tonka* selbst heißt es über den Gebrauch des Eigennamens, dass er den illegitimen [?] Genuss einer »müheleichen Seligkeit des Vorbesitzes schon in dem Augenblick« bereite, wo dieser Genuss noch ganz »Spannung des Unerreichten« [...] sei.« (ebd., 26).
- 126 Vgl. *T*, 279.
- 127 Und zwar gleich, als Grigia eingeführt wird. Vom Klang ihrer bürgerlichen Namen ist ebenfalls sogleich die Rede: »Damals hatte er schon lange Grigia kennengelernt, und vielleicht kannte sie der Major auch. Sie hieß Lene Maria Lenzi, das klang wie Selvet und Gronleit oder Malga Mendana, nach Amethystkristallen und Blumen, er aber nannte sie noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchtem Dscha [...]« (*G*, 245).
- 128 Der Passus sei hier zum bequemeren Vergleich noch einmal zitiert: »Dann kam ihre Stimme aus dem Trichter in das Zimmer und stieg in einen Lift [...], und schon fuhr der Lift mir ihr wie rasend in die Höhe, kam an kein Ziel, senkte sich wieder, federte in der Luft. Ihre Röcke blähten sich vor Bewegung, dieses Auf und Nieder, dieses eine Weile lang angepreßt Stillliegen an einem Ton, und wieder sich Heben und Sinken, und bei alledem dieses Verströmen, und immer doch noch von einer neuen Zuckung Gefaßtwerden, und wieder Ausströmen: war Wollust.« (*G*, 244).
- 129 Welche Takte von Puccinis Oper im »Kasino« des Pfarrhofs ertönen, lässt sich nicht eindeutig ausmachen. Es sei aber daran erinnert, dass im Italienischen eine beträchtliche Zahl von Adjektiven auf *-igio* endet; in der weiblichen Form also auf *-igia*.
- 130 An dieser Stelle ließe sich unsere Studie ausweiten, auf eine Betrachtung der Rolle, welche die Konjunktionen im Werk von Robert Musil überhaupt und vor allem im *Mann ohne Eigenschaften* spielen. Das war ursprünglich auch vorgesehen. Zur Überleitung sollte ein Passus aus dem *Mann ohne Eigenschaften* herangezogen und analysiert werden, der das epische, poetische Vermögen des Journalisten Meseritscher beschreibt und zugleich, in hoch ironischer Weise, kommentiert (wir haben den Passus bereits in anderem Zusammenhang untersucht, in unserer Studie: *Zeitungslektüre im »Mann ohne Eigenschaften«*, München 2007, 209–220). In diesem

Passus wird, mit expliziten Worten, auf die Konjunktion *und* reflektiert. Ihr häufiger Gebrauch, dem Meseritscher seine überragende Stellung, nicht nur im Zeitungsweisen Kakaniens, sondern auch im zeitgenössischen Literaturbetrieb verdankt, wird dabei zurückgeführt auf einen »Geisteszustand, der durch keine weitspannenden Begriffe zusammengehalten, durch keine Scheidungen und Abstraktionen geläutert wird, ein[e]n Geisteszustand der niedersten Zusammenfügung, wie er sich am anschaulichsten eben in der Beschränkung auf das einfachste Binde-Wort, das hilflos aneinanderreihende ›Und‹ ausdrückt, das dem Geistesschwachen verwickeltere Beziehungen ersetzt« (Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 1015). Eine Diagnose, die auf den Protagonisten von *Grigia* gleichermaßen zutrifft. – Nun zitiert aber Mülder-Bach in einem neulich erschienenen Aufsatz (dies., *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*) genau denselben Passus und analysiert ihn unter demselben Aspekt. Sie hat uns den Wind aus den Segeln genommen. – Wir merken deshalb nur noch Eines an: in unserer Studie zur *Portugiesin* (Bernauer, *Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils »Portugiesin«*) hatten wir aufgedeckt, dass diese Erzählung, mit der Problematisierung deiktischer Ausdrücke, die Möglichkeit sprachlichen Weltbezugs hinterfragt. In der hier vorliegenden Studie zu *Grigia* und *Tonka* haben wir zu zeigen versucht, dass in den beiden Erzählungen, welche *Die Portugiesin* umrahmen, die Möglichkeit kohärenter Rede mit den Konjunktionen zugleich zum Problem wird. Grundbedingung für alle argumentative (und *a fortiori* für alle wissenschaftliche) Rede über die Welt ist aber, wir brauchen kaum daran zu erinnern, das Gelingen ihrer Referenz sowohl wie das Gelingen ihrer Kohärenz. – Und noch etwas: Auf Wunsch von Inka Mülder-Bach, der ich die vorliegende Studie kurz nach Abschluss des Manuskripts (am 28. Dezember 2011) zuschickte, sei nachgetragen, dass sie den Meseritscher-Passus nicht erst in ihrer oben zitierten Schrift erwähnt, sondern bereits, wenn auch bloß im Vorbeigehn, in: dies., *Am Anfang war der Fall. Ursprungsszenen der Moderne*, in: Inka Mülder-Bach, Eckhard Schumacher (Hg.), *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008, 107–129. Dieser frühere, an doch etwas entlegener Stelle veröffentlichte Beitrag war mir entgangen.