
Jiyoung Shin

Unterwegssein am Rande ›Europas‹

Robert Musils Prosa aus den 20er Jahren als Praktik des Spacing¹

»Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen.«² Mit dieser Aussage hat Michel Foucault bereits früh – in den späten 1960er Jahren – eine Wende von der Geschichte (oder Zeit) zum Raum diagnostiziert. Der *spatial turn*, die Wiederentdeckung des Raumes durch die Postmoderne,³ hat mittlerweile auch in die Literaturwissenschaften Einzug gehalten. Dort, wo man den »erzähl[en] Raum« [...] schon längst vor dem *spatial turn* behandelt⁴ hat, hat die neue Raumperspektive vor allem zu einer »Aufwertung realer Räume«⁵ geführt: Orte werden »nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte« untersucht; es geht also etwa um »Jane Austen's Britain« oder »Sherlock Holmes' London.«⁶ Was diese Art der Behandlung literarischer Werke im Zeichen der »räumlichen Wende« angeht, ist Robert Musil mit seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) denkbar ungeeignet. In seinem »auf dem Gedanken basierenden Roman«, wie Milan Kundera treffend feststellt,⁷ wird Wien, der Schauplatz des Romans, »kaum erwähnt, ja der Autor hält es nicht einmal nötig, Straßen, Plätze und Gärten visuell heraufzubeschwören.«⁸ Bei Musil ist Kakanien, so Kundera weiter, »nicht, wie Davos bei Thomas Mann, *Hintergrund* des Romans, es ist eines der *Themen* des Romans; es wird nicht beschrieben, es wird analysiert und gedacht.«⁹ Auch wenn sich bei Musil also keine topographische Beschreibung von Orten findet, so reflektiert Musil moderne Raumverhältnisse doch auch in seinem Hauptwerk auf bedenkenswerte Art und Weise. Vor allem aber Musils kleine Texten aus den 1920er Jahren, die in der Forschung bisher nur marginal behandelt worden sind, bieten interessante Ansatzpunkte für eine raumtheoretische Betrachtung. Und dies nicht nur, weil hier im Gegensatz zum *Mann ohne Eigenschaften* mehr »konkrete, geographisch identifizierbare Orte« und Topographien zu finden sind,¹⁰ sondern auch, da hier ein Raum präsentiert wird, mit dem derjenige Raumbegriff vorgezeichnet scheint, der die Postmoderne auszeichnet: »Raum« ist – im Gegensatz zum »Ort« – hier nichts Statisches, sondern »ein Ort, mit dem man etwas macht«,¹¹ so wie die Straße erst »durch die Gehenden in einen Raum verwandelt [wird]«. ¹² Die Texte

Musils zeigen entsprechend eine Art von Topographie, die mehr Produktion als Beschreibung von Raum ist. Durch das Unterwegssein werden hier Räume entdeckt und neue Konstellationen hergestellt. Die Texte Musils erscheinen als Praktik des Spacing *avant la lettre*.

Im Folgenden möchte ich zunächst Musils gedankliche Auseinandersetzung mit dem Raum der modernen Gesellschaft näher betrachten, bevor ich mich auf dieser Grundlage den Prosatexten aus den 20er Jahren zuwende.

»Die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa«

Musil negiert im *Mann ohne Eigenschaften* ausdrücklich die Bedeutsamkeit Wiens als des Ortes der Handlung: »Es soll also auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden.«¹³ So sucht man im Roman nicht nur vergebens nach Beschreibungen des Ortes, sondern auch das »sogenannte Wiener Lokal-kolorit«¹⁴ fehlt völlig. Es werden auch keine weiteren Ortsnamen genannt.¹⁵ Dem Handlungsort wird im Roman nur soweit Bedeutung beigemessen, als Wien »wie alle großen Städte« (M, 10) beschaffen ist. Aus der Perspektive der modernen Unbedeutsamkeit des Raumes wird die menschliche Bindung an den Ort, mit Musil gesprochen, zu einem Relikt »aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte« (M, 9). Dieses »Verschwinden« des Raumes im Roman kann im Zusammenhang mit der Auflösung räumlicher Verankerung der Vormoderne durch »Kapitalismus, Industrialismus und Bürokratisierung«¹⁶ gesehen werden. Insofern spiegelt die »Ortlosigkeit« des Romans die »Homogenität«¹⁷ der modernen Welt, die auf rationalen Systemen wie Geld, Wissenschaft und Technik beruht¹⁸ und deren gesellschaftliches Raumverhältnis in der »Gleichförmigkeit des Raumes«¹⁹ besteht.

Im Kapitel *Kakanien* findet man keine Beschreibung der »Reichshaupt- und Residenzstadt Wien« (M, 9), sondern die einer »Art überamerikanischen Stadt« (M, 31). Mit ihren »Luftzügen« und »Rohrpostmenschen-sendungen« (M, 31) trägt diese science-fictionhafte Züge. Mit der Beschreibung dieser Zukunftsvision liefert Musil zugleich eine »Analyse« der »räumlichen Praxis im Neokapitalismus«:²⁰

Jeder Mensch hat nur ganz bestimmte Aufgaben, die Berufe sind an bestimmten Orten in Gruppen zusammengezogen, man isst während der Bewegung, die Vergnügungen sind in andern Stadtteilen zusammengezogen, und wieder anderswo stehen die Türme, wo man Frau, Familie, Grammophon und Seele findet. Spannung und Abspannung, Tätigkeit und Liebe werden zeitlich genau getrennt und nach gründlicher Laboratoriumserfahrung ausgewogen. (M, 31)

Die menschlichen Aktivitäten sind hier mithilfe wissenschaftlicher Methoden zeitlich und räumlich rational organisiert, um die Produktivität zu maximieren. Aufgrund ihrer arbeitsteiligen Organisation und dadurch steigender »Gesamtleistung« ähnelt die moderne kapitalistische Gesellschaft, wie sie im *Mann ohne Eigenschaften* präsentiert wird, einem »Bienenstaat« (M, 359) und räumlich einem »Ameisenbau« (M, 31). Es handelt sich, mit Hannah Arendt, um eine »Arbeitsgesellschaft«,²¹ in der die Menschen »dieses lausige Gefühl von tierischer Arbeitsamkeit« (M, 39) nicht mehr loswerden und sich »in die Tiergattung« »Animal Laborans«²² verwandeln. In seinem automatisch ablaufenden Alltag – »Man [...] spricht hastig in den Intervallen dieses allgemeinen Rhythmus miteinander ein paar Worte, Fragen und Antworten klinken ineinander wie Maschinenglieder« (M, 31) – ist der Mensch zwar arbeitsam und in hektischer Betriebsamkeit, aber nicht mehr aktiv, sondern zu »der tödlichsten, sterilsten Passivität«²³ verdammt, wie Musil mit der Wendung »ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen« (M, 31) nahelegt.

Gegen die postmoderne Vorstellung, dass »Räume« aktiv »im Handeln geschaffen werden«,²⁴ ist sich Musil der normierenden und regulierenden Kraft des sozialen Raumes bewusst, wie etwa auch Henri Lefebvre: »Spatial practice regulates life – it does not create it.«²⁵ Insofern ist die von Musil so häufig verwendete »Topik des Hauses, der Wände (der ›Lebenswände‹)«²⁶ nicht nur metaphorisch zu verstehen, sondern durchaus auch im Sinne einer räumlichen Präjudizierung wörtlich zu nehmen. In der Erzählung *Die Amsel* (1928) schildert der Binnenerzähler Azwei diese normierende Wirkung des Raumes folgendermaßen:

Zu den sonderbarsten Orten der Welt [...] gehören jene Berliner Höfe, wo zwei, drei oder vier Häuser einander den Hintern zeigen, Köchinnen sitzen mitten in den Wänden, in viereckigen Löchern, und singen. [...] Da hinaus und hinab sehen nun die Küchen und die Schlafzimmer, nahe beieinander liegen sie, wie Liebe und Verdauung am menschlichen Körper. Etagenweise sind die Ehebetten übereinander geschichtet; denn alle Schlafzimmer haben im Haus die gleiche Lage, und Fensterwand, Badezimmerwand, Schrankwand bestimmen den Platz des Bettes fast auf den halben Meter genau. Ebenso etagenweise türmen sich die Speisezimmer übereinander, das Bad mit den weißen Kacheln und der Balkon mit dem roten Lampenschirm. Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Widersen, sorgenvolle und gesellige Nächte liegen in diesen Häusern übereinander wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüffet. Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht. Du [Aeins] wirst zugeben, daß die menschliche Freiheit hauptsächlich darin liegt, wo und wann man etwas tut, denn was die Menschen tun, ist fast immer das gleiche: da hat es eine verdamnte Bedeutung, wenn man auch noch den Grundriß von allem gleichmacht.²⁷

Durch dieses Gleichmachen von allem, diese Homogenisierung des Raumes wird auch die Seele in der Großstadt gleichförmig und massenweise produziert, quasi industriell hergestellt. So spricht Graf Leinsdorf im *Mann ohne Eigenschaften* davon, »bei der Erzeugung der Seele die Überlieferung des Handwerks durch die Intelligenz der Fabrik [zul] ersetzen« (M, 597). Und auch der Rekurs Azweis auf das »Schlachthaus in Chikago« (N, 550), das weltweit zum ersten Mal durch die Einführung des Fließbands die Viehschlachtung industrialisiert hat, veranschaulicht die tödlichen Folgen für die Seele. Der Satz aus Musils Novelle *Grigia* (1924): »Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa«²⁸ fasst dies zusammen, wobei »Europa« für die homogenisierende räumliche Praxis der modernen Welt über die territorialen Grenzen hinweg steht.

Unterwegssein am Rande ›Europas‹

Musils Prosa aus den 20er Jahren steht in einem deutlichen Kontrast zur ›Ortlosigkeit‹ im *Mann ohne Eigenschaften*: In *Grigia* und *Die Portugiesin* aus dem Novellenband *Drei Frauen* (1924) und in der Erzählung *Die Amsel* (1928) rücken Orte geradezu in den Vordergrund; und einige Feuilletonbeiträge Musils, die zumeist im gleichen Zeitraum verfasst sind und von denen viele später unter dem Titel *Bilder* in den *Nachlass zu Lebzeiten* (1936) eingegangen sind, tragen sogar ausdrücklich den Namen eines Ortes im Titel: *Römischer Sommer* | *Das Fliegenpapier* | *Die Maus auf Fodara Vedla* | *Die Maus* | *Begräbnis in A.* | *Slowenisches Dorfbegräbnis* | *Fischer auf Usedom* | *Fischer an der Ostsee* | *Die Sturmflut auf Sylt* | *Quer durch Charlottenburg*.²⁹ Wie ist diese ›räumliche Wende‹, vom *Mann ohne Eigenschaften* aus betrachtet, zu verstehen?

In seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) hat Georg Simmel die psychische Wirkung der Großstädte auf den Menschen, wie Nervosität, Blasiertheit, Reserviertheit und Aversion gegenüber Mitmenschen, beschrieben.³⁰ Das größte Problem des modernen Lebens sieht Simmel im »Widerstand des Subjekts«, das von der unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit homogenisierten Gesellschaft »nivelliert und verbraucht zu werden« droht. Der Anspruch des Individuums auf »Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins«³¹ bestimmt auch die Ausgangslage der Hauptfigur Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften*. Denn das eine Jahr »Urlaub vom Leben«, das er mit dem Rückzug aus dem Beruf nimmt, dient nichts anderem als der »Rettung der Eigenheit« (M, 47). Der Urlaub, mit dem eine Unterbrechung des Arbeitsalltags und in der Regel räumliche Veränderung einhergeht, bringt auch eine Bewusstseinsveränderung mit sich. Dies erläutert Ulrich seiner Schwester Agathe am Beispiel eines Kanzleirats, der Urlaub auf einer Alm macht, folgendermaßen:

»Stell dir vor, irgendein Kanzleirat in fabrikneuen Lederhosen sitzt dort, mit grünen Hosenträgern, auf die ›Grüß Gott‹ gestickt ist: er vertritt den realen Gehalt des Lebens, der sich auf Urlaub befindet. Dadurch ist das Bewußtsein, das er von seinem Dasein hat, natürlich für den Augenblick verändert. Wenn er die Rinderherde ansieht, so zählt er nicht, beziffert nicht, schätzt nicht das Lebendgewicht der vor ihm weidenden Tiere, verzeiht seinen Feinden und denkt milde von seiner Familie. Die Herde ist aus einem praktischen sozusagen ein moralischer Gegenstand für ihn geworden. Es kann natürlich auch sein, daß er doch ein wenig schätzt und beziffert und nicht ganz verzeiht, aber dann wird es wenigstens umspielt sein von Waldesrauschen, Bachesmurmeln und Sonnenschein. In einem Satz kann man das so sagen: Was sonst den Inhalt seines Lebens bildet, erscheint ihm ›fern‹ und ›eigentlich unwichtig‹.« (M, 767)

Die Bewusstseinsänderung im Urlaub besteht darin, dass die »praktische Orientierung«,³² die im Berufsleben vorherrscht, hier zumindest partiell eingestellt ist, einerseits durch das Wegfallen eines Zeitplans, andererseits durch den Ortswechsel, hier von der Stadt in die Natur, wobei auch die besonderen Qualitäten letzterer wie »Waldesrauschen, Bachesmurmeln und Sonnenschein« eine Rolle spielen.

Gebirge und Inseln sind die Gegenden, die Musils Prosa aus den 20er Jahren intensiv thematisiert. *Grigia* und *Die Portugiesin* spielen beide in Südtirol; die meisten Geschichten in *Bilder* sowie *Die Amsel*, die sich im *Nachlaß zu Lebzeiten* finden, spielen in Rom, Südtirol, Slowenien, an der Ostsee oder auf einer nicht näher spezifizierten Insel.³³ Musil kam als Urlauber oder Soldat selbst in diesen Gegenden. Er litt 1913 an Herzklopfen und Verdauungsproblemen, die, wie Karl Corino in seiner Biographie schreibt, mit Musils Unzufriedenheit über seine Arbeit als Bibliothekar, die er seit zwei Jahren ausübte, und einer Schaffenskrise auf Grund einer Arbeitshemmung zu tun hatten. Musil bekam Urlaub und fuhr zunächst nach Zermatt, dann nach Südtirol, Anzio, einem Badeort am Tyrrhenischen Meer, und schließlich nach Rom, wo er mehr als zwei Monate verbrachte.³⁴ Aus diesem Urlaub stammen sechs Geschichten in *Bilder*. Im Jahr 1914 in Berlin befand sich Musil in einer ähnlichen Situation wie 1913 in Wien. Diesmal arbeitete er als Redakteur bei der im S. Fischer Verlag erscheinenden Literaturzeitschrift *Neue Rundschau*. Die Folge war eine »- nach außen hin noch verdeckte - Depression«;³⁵ diesmal befreite ihn der Krieg vom Arbeitsalltag. *Grigia*, *Die Portugiesin*, *Die Amsel* und *Slowenisches Dorfbegräbnis* spielen in Südtirol und Slowenien, wo Musil als Soldat stationiert war.

Gemeinsames Thema dieser Texte ist das Unterwegssein: Homo in *Grigia* verlässt die Stadt und begibt sich in ein Gebirgstal in Südtirol, das Fersental;

Herr von Ketten kehrt verletzt von seinen Kriegszügen zu seinem Schloss zurück; unterwegs in Südtirol ist auch Azwei in *Die Amsel* als Soldat. Weiterhin sind die Orte durch ihre räumliche Entlegenheit fernab der menschlichen Zivilisation oder aber durch ihre Randlage innerhalb dieser zu charakterisieren. So spielt *Die Maus* »auf der ladinischen Alpe Fodara Vedla, tausend und mehr Meter über bewohnter Gegend und noch viel weiter abseits von ihr« (N, 488). Außerdem werden Hochgebirge und Insel, auf letzterer ereignet sich die *Hasenkatastrophe* in der Sammlung *Bilder*, gleichgesetzt, indem der Erzähler »das Gemeinsame« in der »unmenschlichen Verlassenheit« sieht (N, 487). Die Gemeinsamkeit von beiden besteht in einer Natur, der der Mensch »nicht seinen Zwang auferlegt« (D, 245). Es entsteht so eine Leere, die zugleich Implikat der Schöpfung ist: »das leere Licht [...] wie in den Schöpfungszeitaltern« (N, 489), und »die Leere der unvollendeten Schöpfung« (N, 487). *Kann ein Pferd lachen?*, *Sarkophagdeckel* und *Schafe, anders gesehen* aus *Bilder* spielen zwar in Rom, aber nicht inmitten der Großstadt, sondern an deren Rand. Der Erzähler befindet sich jeweils »an der Grenze zwischen den bescheidenen Ausläufern der Stadt und der beginnenden bäuerlichen Campagna«, auf einem Hügel in Rom (Pincio) oder »in der Heide bei Rom« (N, 484).

Des Weiteren ist der Schwellencharakter der Orte und der beschriebenen Situationen hervorzuheben. So wird in *Die Portugiesin* die Ansiedlung der Vorfahren von Kettens an einer geographischen »Schwelle« beschrieben. Die ambivalente Stellung der Familie zwischen zwei Kulturbereichen schlägt sich dabei auch in den zwei Versionen ihres Namens nieder: »Sie [die Burgherren] hießen in manchen Urkunden delle Catene und in andern Herren von Ketten; sie waren aus dem Norden gekommen und hatten vor der Schwelle des Südens halt gemacht; sie gebrauchten ihre deutsche oder welsche Zugehörigkeit, wie es der Vorteil gebot, und fühlten sich nirgends hingehören als zu sich.« (D, 252)

Die Schwelle kann aber auch eine zeitliche sein. So findet in *Der Erweckte* der Ich-Erzähler, der um sechs Uhr morgens erwacht, Nacht und Morgen gleichzeitig, jeweils an einem der beiden gegenüberliegenden Fenster seines Zimmers, vor (vgl. N, 483). An der Schwelle zum Wachsein greifen auch die Gewohnheiten und Disziplinen des Alltags noch nicht vollständig. Das erste Erlebnis Azweis in *Die Amsel* ereignet sich in einem ähnlichen Zustand, in dem er nicht mehr weiß, ob er »wachte oder schlief« (N, 551). Insgesamt kreisen diese Texten um Orte an der Peripherie des homogenen und homogenisierenden Raums, wo der räumliche Zwang außer Kraft gesetzt ist.

Orte, anders gesehen

Die unberührte Natur fungiert als »Gegenkategorie zur städtischen Zivilisation«;³⁶ der Aufenthalt in ihr kann auch der »Reproduktion der Arbeitskraft«³⁷ dienen. Aber Musils Hochgebirge und Inseln sind keine Erholungsorte oder Idyllen, denn hier ist die Natur »ja gar nicht gesund, sondern wahrhaft geisteskrank« oder »verstört, wie ein Pferd, das den Reiter abgeworfen hat« (N, 487). Das heißt, sie trägt nicht rekreativ zur Wiederherstellung der Produktivität bei; im Gegenteil: Sie wirkt der produktiven Gesellschaft gegenüber eher subversiv. Dies rührt daher, dass eine veränderte räumliche Praktik auch zu einer veränderten Sicht auf die Dinge führt. So klettert Azwei in seiner Stadtwohnung auf einen Schrank, »nur um die Vertikale auszunutzen«, und erfährt dabei, dass die Sache »von da ganz anders aussah« (N, 550). Ebenso erlaubt auch die Praktik des Unterwegsseins dem Reisenden eine andere Sicht der Dinge, was auch an einem Titel wie »Schafe, anders gesehen« (N, 484) zum Ausdruck kommt. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie der unvoreingenommene Blick des Reisenden »die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die wirklichen entdeckt« (N, 522), wodurch die Orte, an denen die Geschichten spielen, in »andere« Räume, und zwar der homogenen Gesellschaft gegenüber, verwandelt werden. Was ihre Funktion betrifft, steigert sich die Andersartigkeit dieser Orte sukzessiv von der Repräsentation über die Infragestellung der Gesellschaft bis hin zu ihrer Verkehrung ins Gegenteil.

In *Fischer an der Ostsee* geht der vermeintlichen Idylle am Schluss – »schönes Wetter«, »der dunkelblaue Himmel darüber« mit hoch über dem Land kreisenden Möwen (N, 480) – die folgende Darstellung voran:

Der eine Ider Fischerl nimmt einen fetten Regenwurm mit zwei Fingern, holt die gleichen zwei Finger der anderen Hand hinzu und reißt ihn in drei Stücke, so gemächlich und genau, wie ein Schuster das Papierband abknipst, nachdem er Maß genommen; der andere stülpt dann diese sich bäumenden Stücke sanft und achtsam über die Angel. Ist das den Würmern widerfahren, so werden sie mit Wasser gelabt und in der Lade mit dem weichen Sand in kleine, zierliche, nebeneinander liegende Betten gebracht, wo sie sterben können, ohne gleich ihre Frische zu verlieren. (N, 480)

Es geht hier nicht eigentlich um den Würmertod, sondern um »das menschliche Leben« (N, 474), woran Musil in der »Vorbemerkung« zu *Nachlaß zu Lebzeiten* erinnert. Worte wie »gelabt«, »Betten« und »sterben«, die üblicherweise im Zusammenhang mit Würmern nicht verwendet werden, stellen eine Analogie zwischen Tier und Mensch her und erweitern so die Tragweite deren

mechanischen Todes auf die menschliche Gesellschaft. Auf diese Weise wird eine Relation zwischen dieser sich an der Ostsee ereignenden Szene und der gegenwärtigen Gesellschaft hergestellt, die diesen Ort in einen Spiegelungsort der Gesellschaft verwandelt, in dem Sinne, dass der Leser hier das Eigene wiedererkennt. In *Das Fliegenpapier* ist das gleiche Verfahren zu beobachten. Hier wird das massenhafte Sterben von Fliegen beschrieben. Aber die Fliegen, die am Fliegenpapier klebend um ihr Leben kämpfen, werden durch zahlreiche Vergleiche (»wie Tabiker«, »wie klapprige alte Militärs« [N, 476] usw.) den Menschen angenähert. Der Schlusssatz: »Und nur an der Seite des Leibs [...] haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, [...] es sieht wie ein winziges Menschaugen aus« (N, 477), macht die Relation zwischen dem Fliegenpapier und der Gesellschaft, in der die Menschen wie die Fliegen seelisch sterben – »Menschaugen« verweist metonymisch auf »Seele« –,³⁸ sichtbar. In der Erzählung *Affeninsel*, in der das Sozialverhalten der Affen beobachtet wird, richtet der Peiniger am Ende des Textes nach seinen Gewalttaten den Blick auf »die große gelbe Stadt« (N, 480) unter seinen Füßen, wodurch der Zoo in einen Spiegelungsort der modernen Gesellschaft verwandelt wird.

Das hier exemplarisch vorgestellte Verfahren lässt sich auch in den anderen Geschichten der *Bilder*, besonders in denjenigen, in denen Tiere als Hauptakteure auftreten, beobachten. Anhand von Tieren werden neben Gewalt und Tod auch Sexualität und Abenteuersucht verhandelt. In *Mädchen und Helden* versucht ein Hund, der zwar in der Stadt »an der Leine« geführt wird, das Heldentum seiner Gattung dennoch auszuleben, indem er beharrlich »bei jedem Baum oder Lichtmast« (N, 493) seine Duftmarke hinterlässt, wie »in den Städten [...] Wollust [...] auf alle Dinge verteilt« (D, 244) ist. Hier wird der Hund mit Kriegerern und Studenten verglichen, und seine Artgenossen werden sogar als »Brüder« (N, 493) apostrophiert. Entsprechend wird der Hund in *Hasenkatastrophe* auf der Insel »riesengroß« und als »ein Held« (N, 486) bezeichnet, dieser setzt seinen Jagdtrieb kurzzeitig frei und tötet einen Hasen. Auch hier besteht eine Gemeinschaft zwischen Mensch und Tier: »Ich sah auf. Lachende, erhitzte Gesichter standen umher. Es war plötzlich wie vier Uhr morgens geworden nach durchtanzter Nacht. Der erste von uns, der aus dem Blutrausch erwachte, war der kleine Fox.« (N, 488) In diesen Spiegelungsorten werden Tod, Gewalt und Sexualität, die in der produktiven Gesellschaft unterschwellig vorhanden sind, hervorgekehrt.

In anderen Texten werden die Orte durch Verstöße gegen die rationale Ordnung in Gegenorte verwandelt. Der Erzähler in *Kann ein Pferd lachen?* berichtet sein Erlebnis, das dem Befund eines »angesehenen Psychologen«, dass Tiere nicht lachen können, widerspricht: »Und plötzlich begann es [das

Pferdchenl zu lachen« (N, 482). Der Bericht dieses Bacon'schen *strange fact*³⁹ verwandelt den Ort an der Grenze von Stadt (Rom) und Land in einen Gegenort der modernen Gesellschaft. In *Die Maus* scheinen sich sogar die Berge zu bewegen: »Aus dem Grollen der Luft tauchte eine ungeheure Stille auf. Die Menschenhand sank von der Lehne der Bank. Ein Auge, so klein und schwarz wie ein Spinnadelknopf richtete sich dahin. Und man hatte einen Augenblick lang so ein sonderbar verkehrtes Gefühl, daß man wirklich nicht mehr recht wußte, ob sich dieses kleine, lebendige, schwarze Auge [der Maus] drehe oder ob sich die ungeheure Unbeweglichkeit der Berge rühre.« (N, 489) Eigentlich Unmögliches erlebt auch Azwei in *Die Amsel* in seinem alten Kinderzimmer: »Ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde« (N, 561).

Über das In-Frage-Stellen wissenschaftlicher Erkenntnisse und Alltagserfahrungen hinaus verwandeln Tabubrüche oder das Antasten des Sakralen die Orte in Gegenorte. In *Der Erweckte* wird die mystische Vereinigung des Ich-Erzählers mit einer fremden Frau dargestellt: »Niemals werde ich mit einer Frau so vereint sein wie mit dieser unbekanntem, deren Schritte jetzt immer tiefer in meinem Ohr verschwinden« (N, 484). In *Slowenisches Dorfbegräbnis* und *Schafe, anders gesehen* werden religiöse Gefühle freigesetzt, die von der Institution der Kirche, die die Seele nur »in Zucht« (N, 484) nimmt, so nicht anerkannt werden. Es wird die Grenze zwischen Heiligem und Profanem in beide Richtungen überschritten, indem Schafe einerseits mit »Märtyrern« gleichgesetzt werden, andererseits »hohe Zustände« mit »Blödheit« (N, 484). In *Slowenisches Dorfbegräbnis* wird an den Geistlichen »nicht sowohl Heiliges, noch selbst Menschliches« wahrgenommen, sondern nur »die mechanische Seite ihrer Existenz« (N, 491 f.). Dies steigert sich in *Die Portugiesin* mit dem Satz: »Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden«, radikal zu einer »Gotteslästerung« (D, 270). Dass aber »kein Laut davon« (D, 270) aus den Mauern der Burg hinausdringt, verwandelt diesen Ort in einen Gegenort.

Schließlich verwandeln die Zeitbrüche, die die lineare Geschichtszeit unterbrechen, die Orte in Gegenorte. In vielen Geschichten ist Raum (als Ordnung des Nebeneinander) eine »synchrone Zeit«:⁴⁰ November und zugleich »wie im Sommer« (N, 483), wie es in *Der Erweckte* heißt. In *Grigia* fühlt sich Homo in ein »vorweltliches Pfahldorf« (D, 236) versetzt und in *Schafe, anders gesehen* evoziert die Landschaft gleich mehrere Zeiten: »Die Sonne glänzt schwer am Meer wie in einem Spiegel von Blei. Boote waren beim Fischfang wie zu Sankt Petri Zeiten. Das Kap schwang den Blick wie ein Laufbrett zum Himmel und brach lohgelb und weiß, wie zur Zeit des verirrtten Odysseus, ins Meer.« (N, 485) In *Die Maus* reicht diese zeitliche Regression gar bis zu »den Schöpfungszeitaltern« (N, 489). Und in *Sarkophagdeckel* geschieht die Kommunikation

über die Jahrhunderte hinweg zwischen Toten und Lebenden: Der Blick des nach dem Tod auf dem Sarkophagdeckel abgebildeten Ehepaars, »im alten Rom ausgesandt [...] kreuzt heute dein Auge« (N, 486).

Die Konsequenzen des Unterwegsseins am Rande ›Europas‹, die die Reisenden zu tragen haben, zeigen sich an den Schicksalen der Hauptfiguren von *Grigia*, *Die Portugiesin* und *Die Amsel*: Während Homo in *Grigia* in seinem Paradies stirbt, kehren Herr von Ketten und Azwei jeweils zu ihrem Alltagsleben zurück, aber jeweils als ein anderer Mensch, ein »guter Mensch« (N, 562), obgleich nicht näher beschrieben wird, was ein guter Mensch ist. So viel lässt sich aber sagen: Nach ihren Erfahrungen erlangen die Figuren das verlorengangene aktive Handeln in ihrem Leben zurück.

Nicht-Orte oder Heterotopien?

Einerseits schreitet das Verschwinden des Raumes, wie es die Moderne kennzeichnet, in der Postmoderne weiter fort, andererseits ist für diese aber auch eine »Wiederkehr des Raumes«⁴¹ charakteristisch. Denn die homogene Gesellschaft der Moderne zeigt Risse in ihrem Raumverhältnis. »Der Raum, in dem wir leben [...] ist seinerseits heterogen«,⁴² heißt es bei Foucault, der in diesem Sinne unser Jahrhundert als »Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten«⁴³ bezeichnet. Zu den neuen heterogenen Räumen zählen unter anderem Foucaults Heterotopien und Marc Augés Nicht-Orte. Im Folgenden möchte ich abschließend das Unterwegssein und die Spiegelungs- und Gegenorte bei Musil mit Blick auf diese beiden Raumkonzepte beleuchten.

Augés Konzept der Nicht-Orte ist besonders in Bezug auf das Unterwegssein fruchtbar, denn Nicht-Orte sind »der Raum des Reisenden«.⁴⁴ Im Gegensatz zu »anthropologischen Orten«, die durch »Identität, Relation und Geschichte« bestimmt sind, sind Nicht-Orte für Augé solche Orte, wo die Menschen »dem totalitären Zwang des Ortes entgangen [sind], [...] und etwas wiedergewinnen, das der Freiheit ähnelt«.⁴⁵ Auch Musils Orte sind durch die Leere, die die Bedingung der Möglichkeit von Schöpfung darstellt, gekennzeichnet. Weiterhin verlangen Nicht-Orte auch das Erlernen anderer Praktiken, ganz im Sinne von de Certeau: »Mit dem Raum umzugehen bedeutet [...], am Ort *anders* zu sein und *zum anderen überzugehen*«.⁴⁶

Musils Orte erinnern in ihrer Funktion an Foucaults Heterotopien, an reale Räume, »die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen«, deren Funktion Foucault darin sieht, dass die moderne Gesellschaft hier »repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt«⁴⁷

wird. Foucaults Heterotopien unterliegen dem zeitlichen und gesellschaftlichen Wandel und reichen vom Internat, dem Hotel auf der Hochzeitsreise über Sanatorien, Gefängnisse und Altersheime bis zu Eisenbahnen, Schiffen, Bibliotheken und Museen. Die »Krisen«- und »Abweichungsheterotopien«,⁴⁸ die mit Sexualität, Tod, Krankheit, Wahnsinn und Müßiggang zu tun haben, erinnern thematisch stark an das »Heterogene«⁴⁹ von Bataille. Batailles »Heterogenes« sind die »unnützlich Elementel«, die aus der »produktiven« Gesellschaft ausgeschlossen sind. Die heterogenen Elemente bilden bei ihm einerseits das »Sakrale«, andererseits erblickt er es in »unproduktiver Verausgabung«, zum Beispiel in Form von Neurosen, Gewalt, Maßlosigkeit, Delirium und Wahnsinn.⁵⁰ Insofern lassen sich auch auf der thematischen Ebene Gemeinsamkeiten zwischen Musils Orten und Foucaults Heterotopien erkennen. Zum anderen besitzen Heterotopien wie Theater und Garten »die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.«⁵¹ Wenn diese Akkumulation auf der Ebene der Zeit stattfindet oder periodisch auftretende Brüche der alltäglichen Ordnung sich ereignen, spricht Foucault von »Heterochronien«, etwa bei Museen und Bibliotheken oder Festen und Jahrmärkten.⁵² Man könnte dies auf die Texte Musils übertragen und ebenfalls von Heterotopien oder -chronien sprechen, wenn der Raum hier als »synchrone Zeit« fungiert.

Trotz dieser auffallenden Ähnlichkeiten zwischen Musils Orten auf der einen und Nicht-Orten und Heterotopien auf der anderen Seite sind die Differenzen dennoch nicht zu übersehen: Augés Nicht-Orte beziehen sich auf Flughäfen, Shoppingmalls, Freizeitsparks und Autobahnen, also die »Transit«-Zonen, die die moderne Gesellschaft hervorbringt,⁵³ und Foucaults Heterotopien sind meistens Institutionen wie Sanatorien, Altersheime, Museen, Friedhöfe oder ähnliches. Bei Musils Orten handelt es sich hingegen nicht um Institutionen (mit Ausnahme vielleicht von Zoo und Pension oder Hotel). Musil schildert eben nicht andere Räume, die als solche schon vorhanden sind. Seine Räume entstehen vielmehr erst durch das Beschreiben der Orte. Damit eröffnet sich eine Perspektive auf Literatur als Praktik des *spacing* im Sinne eines »Prozesses der Generierung, Entfaltung und Ausweitung von Räumen.«⁵⁴ Musil macht einen Ort durch seine literarischen Verfahren zu einem Spiegelungs- oder Gegenort der modernen Gesellschaft, wodurch zwischen beschriebenem Ort und Gesellschaft ein neuer Raum und damit eine neue Konstellation entsteht, in deren Entdeckung Musil nicht zuletzt die Aufgabe des Dichters erblickt.⁵⁵ Seine Prosa aus den 20er Jahren nimmt die Raumperspektive der Postmoderne vorweg und kann als frühes Beispiel der Praktik des Spacing in der Literatur gelten.

Anmerkungen

- 1 This Research was supported by Duksung Women's University Research Grants 2016. Der Beitrag basiert auf einem Gastvortrag, den ich auf dem Kolloquium *West-östliche Raumfigurationen. Wohnen - Unterwegssein* am 4. Oktober 2017 in Tokyo gehalten habe.
- 2 Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2006, 317–329, hier 317.
- 3 Vgl. Markus Schroer, »Bringing space back in«, *Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie*, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2009, 125–148, hier 129.
- 4 Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, 308.
- 5 Ebd., 310.
- 6 Sigrid Weigel, *Zum »topographical turn«: Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: *KulturPoetik*, 2 (2002), 151–165, hier 158.
- 7 Musil selbst bezeichnete seinen Roman angesichts dessen Mangel an Erzählen als »überhaupt kein/n Roman, sondern ein/nl Essay von ungeheuren Dimensionen, ein/nl Meisteressay usw.« (Robert Musil, *Die Krisis des Romans*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 1408–1412, hier 1410).
- 8 Milan Kundera, *Verratene Vermächtnisse*, München–Wien 1993, 157.
- 9 Ebd.
- 10 Den realen Orten, die in Musils Werken vorkommen, ist bereits Hayasaka nachgegangen (Nanao Hayasaka, *Robert Musil und der genius loci*, München 2001).
- 11 Michel de Certeau, *Praktiken im Raum*, in: Dünne, Günzel, *Raumtheorie*, 343–353, hier 345.
- 12 Ebd.
- 13 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1978 (= Robert Musil, *Gesammelte Werke I*, hg. von Adolf Frisé), 10. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle M und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 14 Walter Fanta, *Orte/Schauplätze*, in: Birgit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.), *Robert-Musil-Handbuch*, Berlin–Boston 2014, 48–52, hier 49.
- 15 Eine Ausnahme bildet Hayasaka zufolge hier allerdings die »Schwedenschanze«, die im zweiten Buch sogar in einer Kapitelüberschrift (»Weiterer Verlauf des Ausfluges auf die Schwedenschanze. Die Moral des nächsten Schrittes« [M, 733]) Erwähnung findet (vgl. Hayasaka, *genius loci*, 149). Jedoch handelt es sich auch hier um keine konkrete Ortsbezeichnung – sogenannte Schwedenschanzen finden sich an zahlreichen Orten in Mitteleuropa.
- 16 Benno Werlen, *Körper. Raum. mediale Repräsentation*, in: Döring, Thielmann, *Spatial Turn*, 365–392, hier 376.
- 17 George Bataille, *Die Psychologische Struktur des Faschismus*, in: ders.: *Die Psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, hg. von Elisabeth Lenk, München 1978, 7–44, hier 10.
- 18 Vgl. ebd.
- 19 Werlen, *Körper. Raum. mediale Repräsentation*, 376.
- 20 Henri Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, in: Dünne, Günzel, *Raumtheorie*,

- 330–342, hier 335. Vgl. ebd.: »Sie [die räumliche Praxis] verknüpft im wahrgenommenen Raum [...] die Alltagswirklichkeit (den Zeitplan) und die städtische Wirklichkeit (die Wegstrecken und die Verkehrsnetze, welche Arbeitsplätze, Orte des Privatlebens und die Freizeit miteinander verbinden) eng miteinander. Dies ist eine überraschende Verknüpfung, denn sie enthält in sich die allerschärfste Trennung zwischen den Orten, die sie miteinander verbindet.«
- 21 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München–Berlin–Zürich 2002, 410.
- 22 Ebd., 407, 411.
- 23 Ebd.
- 24 Martina Löw, *Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn*, in: *sozialraum.de*, 7(2015)1, <http://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> [letzter Zugriff 2.10.2017].
- 25 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Malden–Oxford–Carlton 1993, 358.
- 26 Heinz Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002, 523.
- 27 Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 473–562, hier 550. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle N und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 28 Robert Musil, *Drei Frauen*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 234–306, hier 244. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle D und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 29 In eckigen Klammern sind jeweils die geänderten Titel in *Nachlaß zu Lebzeiten* angegeben. Die letzten beiden Texte wurden nicht in *Nachlaß zu Lebzeiten* aufgenommen.
- 30 Vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1996, 116–131.
- 31 Ebd., 112.
- 32 Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 1137–1154, hier 1146.
- 33 *Nachlaß zu Lebzeiten* besteht aus vier Teilen: *Bilder, Unfreundliche Betrachtungen, Geschichten, die keine sind* und *Die Amsel*. Unter dem Titel *Bilder* sind 14 kleine Geschichten versammelt. Das sind: *Das Fliegenpapier* (Rom), *Die Affeninsel* (Rom), *Fischer an der Ostsee*, *Inflation*, *Kann ein Pferd lachen?* (Rom), *Der Erweckte* (Hotel), *Schafe, anders gesehen* (Rom), *Sarkophagdeckel* (Rom), *Hasenkatastrophe* (Insel), *Die Maus* (Südtirol), *Hellhörigkeit* (Hotel), *Slowenisches Dorfbegräbnis* (Pension), *Mädchen und Helden* und *Pension Nimmermehr* (Pension). (In Klammern sind jeweils die Orte angegeben, an denen die Texte spielen.)
- 34 Vgl. Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, Reinbek 2003, 438–445.
- 35 Ebd., 494.
- 36 Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, München 1995, 284.
- 37 Ebd., 285, Anm. 24.
- 38 Vgl. auch M, 131: »Es ist etwas mit ihnen [den meisten Menschen] umgegangen wie ein Fliegenpapier mit einer Fliege: es hat sie da an einem Härchen, dort in ihrer Bewegung festgehalten und hat sie allmählich eingewickelt, bis sie in einem dicken Überzug begraben liegen, der ihrer ursprünglichen Form nur ganz entfernt

- entspricht. Und sie denken dann nur noch unklar an die Jugend, wo etwas wie eine Gegenkraft in ihnen gewesen ist. Diese andere Kraft zerzt und schwirrt, sie will nirgends bleiben und löst einen Sturm von ziellosen Fluchtbewegungen aus.«
- 39 »Bacon's Tatsachen waren zunächst vor allem »strange facts«, er »hat Berichte über Wunder, Monstrositäten, außergewöhnliche Naturerscheinungen benutzt, um das aristotelische Wissenssystem auszuhebeln« (Martin Mulsow, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, 370 f).
- 40 Mike Crang, *Zeit. Raum*, in: Döring, Thielmann, *Spatial Turn*, 409–438, hier 411.
- 41 Schroer, »Bringing space back in«, 131.
- 42 Foucault, *Von anderen Räumen*, 319.
- 43 Ebd., 317.
- 44 Marc Augé, *Nicht-Orte*, München 2010, 90.
- 45 Ebd., 83, 117.
- 46 Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 208.
- 47 Foucault, *Von anderen Räumen*, 320.
- 48 Ebd., 321 f.
- 49 Bataille, *Die Psychologische Struktur des Faschismus*, 15.
- 50 Ebd., 10, 15–18.
- 51 Foucault, *Von anderen Räumen*, 324.
- 52 Vgl. ebd.
- 53 Augé, *Nicht-Orte*, 107.
- 54 Löw, *Space Oddity*, 6.
- 55 Vgl. Robert Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 1025–1030, hier 1029.