

**Paweł Walowski**  
*Poznań*

## **Adolf Muschgs Bericht von der Entfremdung. Fallstudie: „Fremdkörper“**

### **1. Zur Einführung**

Der im Jahre 1968 erschienene Erzählungsband *Fremdkörper*<sup>1</sup> markiert die Andeutung eines gewissen Durchbruchs im prosaischen Schaffen des Schweizer Autors. Muschgs erster Versuch einer Kurzprosa offenbart zugleich neue schriftstellerische Qualitäten, deren vorheriges Ausbleiben in den zwei ersten Romanen nahezu einstimmig bemängelt wurde.

Die Kritik begrüßte Muschgs scheinbar endgültige Abwendung von manieristischen Neigungen – sichtbar an seinem Stil, dem ausgiebigen Metapher-Gebrauch oder der Weitschweifigkeit – und lobte den neuen Erzähler, dessen Stärke wohl im Auslassen und Verschweigen lag.<sup>2</sup> Marcel Reich-Ranicki, um ein signifikantes Beispiel anzuführen, attestierte ihm die Entfaltung seines schriftstellerischen Bewusstseins und sprach sogar von der Anmut ohne Koketterie.<sup>3</sup> Die fünf im Erzählungsband enthaltenen Kurzgeschichten zeichnen sich durch eine auffallende Sparsamkeit des Ausdrucks aus, wobei die ab und zu kommentierenden Bemerkungen des Erzählers die vorherrschende sprachliche Ökonomie nicht zu zerstreuen vermögen. Der Titel *Fremdkörper*, nach Selbstzeugnis des Autors ein unbewusstes Plagiat<sup>4</sup>, erweist sich als ein Schlüssel zum Verständnis des Werkes. Die Erzählungen sind ein künstlerischer Bericht von der Entfremdung, von der Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation, von einer gestörten Welt, deren Missstände zu beleuchten gilt. Die Beleuchtung erfolgt einzig mit Hilfe des bloßen Zeigens, man sei versucht zu sagen – des Registrierens. Im Gespräch mit Georges Ammann schreibt Muschg seinen Büchern folgende Rolle zu: „(...) hier wurde Bestand aufgenommen.“<sup>5</sup> Dies trifft besonders auf seine kurzen Prosatexte zu. Die allgegenwärtige Deprivation in den Erzählungen ist zugleich ein Plädoyer für ein anderes, humaneres Leben. Die stille – im Ausdruck und schriftstellerischen Stil dezente aber in der Wirkung enthüllende und verstörende – Gesellschaftskritik scheint auf Rilkes Wort zurückzugehen: „Du sollst dein Leben ändern.“<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Muschg, Adolf: *Fremdkörper*, Zürich 1968.

<sup>2</sup> Der alte Romancier meldete sich jedoch in „Mitgespielt“, dem Roman aus dem Jahre 1969, wieder und taucht immer wieder mit variierender Intensität auf.

<sup>3</sup> Vgl.: Reich-Ranicki, Marcel: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Stuttgart 1979, S. 233.

<sup>4</sup> „Die Fremdkörper“ heißt ein Roman von Jean Cayrol. Vgl.: Ammann, Georges: *Gespräch mit Adolf Muschg*, Basel 1969/1970, S. 19. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Ammann: *Gespräch*.

<sup>5</sup> Ammann: *Gespräch*, S. 26.

<sup>6</sup> Muschg, Adolf: *Die Schweiz am Ende. Am Ende die Schweiz. Erinnerungen an mein Land vor 1991*, Frankfurt am Main 1991, S. 43.

Entweder leben Muschgs Protagonisten ein Scheinleben, geben sich selbst und ihren Mitmenschen den Anschein von einer Existenz, die als sinnvoll zu erscheinen hat – oder sie sind von Anfang an einer repressiven Welt ausgeliefert, die sie jedweder Möglichkeit der persönlichen Entwicklung sowie Verwirklichung beraubt und nicht einmal eine andere Daseinsform zu eröffnen weiß.

## 2. Kunst als Schaustellung. Zum Autobiographischen und Destruktiven

Auch wenn Adolf Muschg kein Autobiograph sein will<sup>7</sup>, ist sein Verpflichtetsein zu der literarischen Auseinandersetzung mit eigenem Leben nicht zu bestreiten. Den fiktiven Figuren sind zwar eine künstlerische Autonomie und eine nur aus sich selbst hervorgehende Existenzberechtigung inhärent, eine Autor-Bezogenheit muss jedoch ohne weiteres reflektiert werden. Dies erscheint umso legitimer, als man einem Protagonisten begegnet, der deutliche Züge seines Schöpfers trägt. Die Rede ist von Robert, der Hauptfigur in *Der Ring*<sup>8</sup>, der einleitenden Erzählung von *Fremdkörper*. Robert ist ein erfolgreicher Bühnenautor; anlässlich einer gelungenen Aufführung seines Stückes<sup>9</sup> gibt er eine Party für Freunde, die sich lediglich als Anlass zur Autopräsentation erweist. Mit der Frau als letzter angekommen, ist er dermaßen auf sich selbst und seinen Erfolg fixiert, dass er die kommunikative Kluft zwischen ihm und den Gästen, ja – den herrschenden Zwang, nicht wahrnimmt. Dem Freund Olaf nimmt er in der scherzhaft verschleierte Manier übel, dass er das Interview mit M.F.<sup>10</sup> der Aufführung seines Stücks vorzog. Er vermag zwar den Mangel an feierlicher Atmosphäre zu bemerken, aber er gibt sich keine Mühe, die Signale richtig zu interpretieren: „Dennoch fehlte Robert etwas; die Stimmung blieb auf dem Boden.“<sup>11</sup> Über den Erzähler, der einer der Gäste zu sein scheint, wird der Eindruck der Unpersönlichkeit des Party-Berichts vermittelt, was wiederum die soziale Deprivation noch deutlicher unterstreicht: „Man glänzte anekdotisch(...), man wick dem guten Ton haarscharf aus(...); man weitete seine Selbstironie(...)“<sup>12</sup> Die Gäste spielen ihre aufoktroyierte Gäste-Rolle und versuchen den eingebürgerten Konventionen und Roberts Erwartungen zu entsprechen. Der Automatismus, der dabei zwangsläufig entsteht, zeigt sich an ihren Handlungen: „Man naschte von flachen Holztellern, manipulierte übertriebene Pfeffermühlen und wurde heiterer.“<sup>13</sup> All das reicht nicht aus, um dem Künstler seine

---

<sup>7</sup> In einem Essay heißt es: „Ich bin kein Autobiograph.“ Vgl.: Muschg, Adolf: „Wie echt ist das Ich in der Literatur?“, in: Dierks, Manfred (Hg): Adolf Muschg, Frankfurt am Main 1989, S. 327. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Muschg: Das Ich in der Literatur.

<sup>8</sup> Muschg, Adolf: *Der Ring*, in: Muschg, Adolf: *Ausgewählte Erzählungen 1962-1982*, Frankfurt am Main 1983. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Muschg: *Der Ring*.

<sup>9</sup> Das Stück, um das es sich handelt, ist allem Anschein nach das Muschgsche *Rumpelstilz*. Vgl.: Reutimann, Hans: *Schreiben ist nicht so wichtig...*, in: Ricker-Abderhalden, Judith (Hg): *Über Adolf Muschg*, Frankfurt am Main 1979, S. 147-151.

<sup>10</sup> Es fällt nicht schwer, die Abkürzung zu entziffern. M. F. müsste Max Frisch sein, den Muschg zwar sehr schätzt, der aber nichtsdestoweniger eine Kapazität darstellt, an der sich beinahe alle Schweizer Schriftsteller zu messen haben.

<sup>11</sup> Muschg: *Der Ring*, S. 78.

<sup>12</sup> Muschg: *Der Ring*, S. 77.

<sup>13</sup> Muschg: *Der Ring*, S. 80.

defizitäre kommunikative Kompetenz, ja – menschliche Beschränktheit, plausibel zu machen. Die Kunst und das Geltungsbedürfnis verstellen ihm den Blick auf die Wirklichkeit. Roberts Pose, sich selbst durch Anspielungen auf den Tod zu verspotten, nimmt umso groteskere Züge ein, als er sich dabei dessen nicht bewusst werden kann, dass er ungewollt an der Wahrheit vorbeiredet.

Der Grund für die bedrückte Atmosphäre auf der Party ist der Selbstmord von Jan, Roberts Freund, von dem anscheinend nur er und seine Frau nicht wissen. Es ist nur ein Tag her, als Jan beerdigt wurde; die Freunde folgen jedoch trotzdem Roberts Einladung. Der Künstler schindet unbekümmert, vom Alkohol berauscht, den Eindruck und provoziert ein Gespräch, eine Art Flirt, mit Roswitha – Jans Frau, die sich die ganze Zeit zurückhält. Hier kann der Erzähler Muschg den spielerischen Gestus seiner Prosa zur vollen Entfaltung bringen.<sup>14</sup> Robert spielt mit den Gästen, mit Roswitha, letztlich mit eigener Künstlerexistenz; Roswitha spielt mit eigenen Gefühlen, mit Robert, indem sie ihm den Selbstmord ihres Mannes unterschlägt, um sich selbst den Schein der vergangenen Welt vorzuspielen. Der Schriftsteller führt Roswitha eine Szene aus *Rumpelstilz* an, eine Szene – mit Hilfe deren die hohe künstlerische Qualität des Werkes hervorgehoben werden soll. Da täuscht der Protagonist dem Publikum seine tödliche Krankheit, den Krebs vor. Weiter erfährt Roswitha:

Die Zuschauer wissen die ganze Zeit: wer den Krebs wirklich hat, wer es ganz für sich behält, um dem Mann seine Show nicht zu verderben, das ist seine Frau. (...) Er schluckt genussvoll, während sie krepieren, und er merkt nichts. Er merkt einfach nichts.<sup>15</sup>

Robert liefert unbewusst eine Auto-Parabel. Ähnlich dem Schauspieler Möller-Strozzi präsentiert er sich im Rampenlicht, lenkt die Aufmerksamkeit anderer auf eigene Kunst und Größe, stellt sich gewissermaßen zur Schau.<sup>16</sup> Dabei verschließt er sich den lebensnahen Angelegenheiten und büßt den Kontakt zur Wirklichkeit ein. Auf sich selbst und Feiern des Erfolgs konzentriert, wird er dermaßen von der Ichbezogenheit geblendet, dass ihm die wichtige Sache, der Tod des Freundes entgeht. Auch seine Frau sieht Roberts Entfremdung und erlaubt sich sogar einen leichten Spott über ihn: „Ich warte bloß, bis ich dich im Türrahmen sehe(...) Der Rahmen steht dir so gut.“<sup>17</sup>

Wohl am aufschlussreichsten erscheinen jedoch die letzten Szenen der Erzählung. Erst am nächsten Tag nach der Party, im Telefongespräch, erfährt Robert von Jans Selbstmord. Er erlebt einen Schock, seine Maske fällt. Im Moment der Erkenntnis, der Erfahrung des wirklichen Lebens sieht er: „Dass ein Kirschlorbeer so **deutlich** [Her-

---

<sup>14</sup> Das Spielerische und Spielmöglichkeiten machen einen wesentlichen Bestandteil der Poetik von Muschg aus. Im Roman „Mitgespielt“ finden zahlreiche Spielvariationen eine deutliche künstlerische Anwendung. In einem Essay bemerkt er: „Meine Ich-Figuren dagegen sind immer das reine Spiel mit der Identität.“ Vgl.: Muschg: Das Ich in der Literatur, S. 328.

<sup>15</sup> Muschg: Der Ring, S. 83.

<sup>16</sup> In einem Vorwort zur DDR-Ausgabe der Erzählungen bezeichnet Muschg sein frühes Werk als ein Mittel zur Schaustellung. Vgl.: Muschg, Adolf: Der blaue Mann, Berlin 1974, S.1.

<sup>17</sup> Muschg: Der Ring, S. 86.

vorhebung – P.W.] sein kann. Die Fotografie eines Kirschlorbeers.“<sup>18</sup> Der Kirschlorbeer, assoziierbar mit dem Lorbeer – dem Ehrenzeichen und Sinnbild des Ruhmes – ist gleichzeitig eine giftige Pflanze. Das symbolische Bild stehe für den wahren Charakter der Kunst. Sie gewährleistet Ansehen, sichert eine gesonderte Stellung und verkörpert etwas Einmaliges, Erhabenes. Auf der anderen Seite ist sie jedoch tödlich, lebensfremd und sie lässt die zwischenmenschlichen Beziehungen verarmen oder gar ausbleiben. Robert sieht den Kirschlorbeer deutlich, weil ihm dessen Wirkung auf sein Leben einleuchtet. Wie verhält es sich aber mit der Kunst, wenn man sie nicht so ernst nimmt? Auch diese Frage findet ihr künstlerisches Pendant. Als Robert von Roswitha nach Hause kommt, stellt er unverschleiert das Niveau und die Brauchbarkeit eigener schriftstellerischer Arbeit in Frage und äußert den Zweifel an dem Sinn und der Legitimation seiner Tätigkeit als Bühnenautor. Seine Frau weiß ihm darauf zu erwidern: „Schreiben ist doch nicht wichtig.“ Da sieht er nochmals das Bild: „Er blickte weiter zum Fenster hinaus. Der Kirschlorbeer vor seinen Augen wurde zusehends **unschärf**. [Hervorhebung – P.W.]“<sup>19</sup> Die Erkenntnis entkräftet die Stärke des Kirschlorbeers. Wenn das Schreiben, beziehungsweise die Kunst, nicht wichtig ist, so ist es folgerichtig weder rühmlich, noch giftig. Die Wirkung der Kunst sei nicht zu überschätzen, geschweige denn a priori festzusetzen. Der Protagonist Robert wäre als eine künstlerische Projektion der inneren Zerrissenheit des Autors, der mit seiner Hilfe eigene Lebensfragen zu erörtern versucht, auszulegen.<sup>20</sup>

### 3. Die Liebe, die es nicht gibt oder vom Versäumen der (letzten) Chance

Dem Gefühl der Liebe oder eher ihres Defizits kommt in Muschgschen Texten eine signifikante Rolle zu. Zwar konstatiert Siegfried Kienzle triftig, „(...) Muschgs Liebende dürfen auf kein Happy-end hoffen.“<sup>21</sup> – eine noch radikalere Erkenntnis schiene jedoch zumindest auf *Fremdkörper* zuzutreffen. Das erwünschte Gefühl bildet ein unerreichbares Ziel, auf das einerseits bewusst oder unbewusst hingesteuert wird, das sich aber andererseits notorisch der menschlichen Erfahrung entzieht. Mit anderen Worten: Liebe existiert in den Parabeln eigentlich nicht, höchstens in der Form einer suggerierten Möglichkeit, die nicht wahrgenommen wird oder eventuell in der Form einer pathologischen Entartung, mit der man nicht zurechtkommen kann.

Die siamesischen, an der Leber zusammengewachsenen Brüder – Hauptfiguren von *Schluss mit der Tierquälerei*<sup>22</sup> – führen ein Un-Leben im Krankenhaus. Ihre Existenzlage – wohl eine groteske Zuspitzung der Stachelschweine-Parabel von Schopenhauer

<sup>18</sup> Muschg: Der Ring, S. 89.

<sup>19</sup> Muschg: Der Ring, S. 91.

<sup>20</sup> Zu Erwartungen von eigenen Figuren bemerkt Muschg im Gespräch mit Manfred Dierks folgendes: „Ich muss bei ihnen auch viel loswerden: Zorn, Scham, Angst – dafür müssen sie mir herhalten, aber nicht bis zur Karikatur, sonst können sie mir diesen Dienst nicht mehr leisten.“ Vgl.: Muschg, Adolf: Die Oberfläche als Ort der Kunst, in: Dierks, Manfred (Hg): Adolf Muschg, Frankfurt am Main 1989, S. 336.

<sup>21</sup> Kienzle, Siegfried: Adolf Muschg, in: Ricker-Abderhalden, Judith (Hg): Über Adolf Muschg, Frankfurt am Main 1979, S. 60.

<sup>22</sup> Muschg, Adolf: *Fremdkörper*, Zürich 1968. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Muschg: *Schluss mit der Tierquälerei*.

und eine grausame Parodie der menschlichen Nähe – ist eine permanente Deprivation. Von den Eltern ausgesetzt, werden sie zu Versuchskaninchen der Ärzte, denen ihre Betreuung obliegt. Da die Brüder völlig unterschiedliche Charaktere sind, stellt der Ich-Erzähler fest, „(...) dass wir uns auseinander lebten, ohne praktisch dazu in der Lage zu sein.“<sup>23</sup> So machen sie sich das ohnehin unerträgliche Leben zur Hölle, indem sie sich jegliche Wünsche abschlagen. Ihr durch inhumane Lebensbedingungen nahezu vorprogrammierter Hass aufeinander gipfelt in Unterstellungen und gegenseitigem Abblocken, mit Hilfe deren ein lastender Stillstand sowie Lähmung erreicht werden. Der Bericht des 17jährigen Ich-Erzählers wird somit zu einem Bericht vom Leben, das nicht stattfindet. Der ungeheure Einfall der Ärzte, dem zugrunde höchstwahrscheinlich ein medizinisches Experiment liegt, erweist sich für die Zwillinge als die letzte Chance, den Sinn ihres Lebens herzustellen: „Schließlich verfielen sie [die Ärzte – P.W.] auf ein Lockerungsmittel, das sie für unwiderstehlich hielten: sie suchten uns eine Frau.“<sup>24</sup> Die Liebe, auch wenn sie im Geschlechtstakt beziehungsweise Gefühl für „ein wild lebendes Mädchen“<sup>25</sup> ausgedrückt und erfahren werden soll, verkörpert ein reales Dasein, das sie bisher entbehrt haben.

Das Verpassen der Chance auf eine würdige, menschlichere Existenz markiert einen Wendepunkt im Leben der siamesischen Brüder. Die Schilderung des Versuchs einer kaum vorstellbaren Annäherung wird dem Leser ausgespart, was im Zusammenhang mit den vorherigen eher detaillierten Ausführungen des Ich-Erzählers umso grausamer anmutet. „Ich sage nur so viel: das vielleicht gut gemeinte Experiment schlug fehl.“<sup>26</sup> Die Unfähigkeit zur Liebe wird folgerichtig mit der Unfähigkeit zum Leben gleichgesetzt. Als erster sieht das Jakob ein und als Konsequenz der Erkenntnis „ (...) kündigte er sein Teil an unserem Leben auf.“<sup>27</sup> Jakobs Entscheidung für den Tod<sup>28</sup> zeigt sich zuerst im kontinuierlichen Schweigen. Der Prozess des Sterbens, ausgedrückt im Jakobs Schweigen zum Tode, ist ein Protest gegen die bestehenden Missstände – ein stummer Schrei nach Liebe, nach gesellschaftlichen Veränderungen. Das geteilte Organ – die Leber – wird dem unmittelbaren Einfluss Jakobs endgültigen Unmuts preisgegeben. So wird auch der Ich-Erzähler in den fortschreitenden Verfall mit eingezogen. Er bemerkt: „Wir zählten noch keine siebzehn Lenze damals; damals begannen wir, von seiner Seite her, einzugehen.“<sup>29</sup> Am sprachlichen Kontrast – dichterischer Ausdruck *Lenze*, gegenübergestellt der Bezeichnung für Sterben der Tiere *ein-*

---

<sup>23</sup> Muschg: Schluss mit der Tierquälerei, S. 61. Der Ich-Erzähler ist an der Außenwelt interessiert, versucht den für ihn verfügbaren Lebensgenuss zu kosten, der Bruder Jakob dagegen ist eher sein kontemplativer, nachdenklicher Gegenpol.

<sup>24</sup> Muschg: Schluss mit der Tierquälerei, S. 62.

<sup>25</sup> Muschg: Schluss mit der Tierquälerei, S. 62.

<sup>26</sup> Muschg: Schluss mit der Tierquälerei, S. 62.

<sup>27</sup> Muschg: Schluss mit der Tierquälerei, S. 63.

<sup>28</sup> Im Vorwort zum Roman *Mars* von Fritz Zorn skizziert Muschg eine Deutung der tödlichen Krankheit für das Individuum und die Gesellschaft. Sie werde durch das Zuviel des Nicht-Menschlichen, durch den Mangel am wirklichen, vollständigen Leben hervorgerufen. Sie sei zugleich ein vernichtendes Urteil über die Gesellschaft, über ihre Gefühllosigkeit. Vgl.: Muschg, Adolf: Geschichte eines Manuskripts, in: Zorn, Fritz: *Mars*, München 1977, S. 7-28.

<sup>29</sup> Muschg: Schluss mit der Tierquälerei, S. 63f.

*gehen* – wird das Verhältnis der siamesischen Brüder zur menschlichen Existenz sichtbar. Ihnen war nicht einmal beschieden, den Respekt vor eigenem Leben schätzen zu lernen.

Auch eine greifbare Liebe, die nicht verweigert wird, kann ähnlich der vorenthaltenen Schlimmes anrichten, falls sie eine ungeeignete Person trifft. Der Selbstmörder Jan aus *Der Ring*, für den sich Robert kein Leben mit einer Frau vorstellen konnte – „(...) niemand hatte ihm eine Ehe zugetraut.“<sup>30</sup> – wagt ungeachtet dessen den Schritt, obwohl dies nach Roberts Ansicht seine Lebensangst und Ideologie in Frage stellen wird.<sup>31</sup> Auch wenn dem Leser nichts Näheres über Jan mitgeteilt wird, ließe sich dem Gesagten entnehmen, dass es sich hier um eine labile Gestalt handelt, bei der möglicherweise psychische Störungen oder zumindest Unberechenbarkeit zu konstatieren sind. In einem Gespräch mit Robert behauptet er:

Was ich für sie [Roswitha- P.W.] empfinde, hat keine Reserve mehr. Ich habe Angst, sie kommt unter ein Auto, oder sie fällt von einem Felsen. (...) Das gibt es doch nicht, Robert, ich habe Angst, weil es so stimmt.<sup>32</sup>

Jans Lebensangst wird auf ihre Ehe projiziert und findet ihren Bezugspunkt in der Person seiner Frau. Dies wiederum scheint seine Liebe zu Roswitha derart zu potenzieren, dass ihm dadurch eigenes Leben unmöglich wird. In diesem Falle erweist sich die Liebe als tödlich.

Hugo, der zurückgebliebene Außenseiter aus der Erzählung *Keine Mädchen*<sup>33</sup> erlebt eine defizitäre Erziehung. Der hemmende Einfluss der Geistlichen, die schwierige materielle Lage der Flüchtlingsfamilie und gestörte familiäre Verhältnisse<sup>34</sup> determinieren sein Aufwachsen und tragen wesentlich zu seiner Sozialisation bei. Nach dem bestandenen (so behauptet zumindest der Vater) Abitur soll er zur Untermiete bei der Frau Zinnemann – einer spießigen Witwe vom Herrn Dekan – wohnen, um dem Jura-Studium nachzugehen.<sup>35</sup>

In der Wohnung kapselt er sich von der Welt ab und führt ein Außenseiterleben, ohne jeglichen Kontakt zu den Mitmenschen zu unterhalten. Frau Zinnemann bemerkt sein ständiges Frösteln und konstatiert sogar, „(...) dass er sich in dieses Frösteln flüchtete und sozusagen einwickelte, dass er sich nur in seinem Zimmer zu existieren getraute (...)“<sup>36</sup>

Dies kann symbolisch sein soziales Ungeignetsein, sein Defizit an der Fähigkeit zur zwischenmenschlichen Kommunikation unterstreichen. Das Einzige, was sein

---

<sup>30</sup> Muschg: *Der Ring*, S. 80.

<sup>31</sup> Vgl.: Muschg: *Der Ring*, S. 84.

<sup>32</sup> Muschg: *Der Ring*, S. 85.

<sup>33</sup> Muschg, Adolf: *Keine Mädchen*, in: Muschg, Adolf: *Ausgewählte Erzählungen 1962-1982*, Frankfurt am Main 1983. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Muschg: *Keine Mädchen*.

<sup>34</sup> Der Vater scheint zu der am Gehirn beschädigten Tochter eine inzestuöse Beziehung zu haben.

<sup>35</sup> In der Wirklichkeit kann er nicht einmal lesen und die Idee des Vaters sollte ein Schein sein, mit Hilfe dessen er die Last – seinen Sohn – loswerden will.

<sup>36</sup> Muschg: *Keine Mädchen*, S. 105.

Interesse, wenn auch rein theoretisches, zu wecken vermag, ist das andere Geschlecht. Die Liebe – beziehungsweise Nähe – zu dem Menschen erscheint nicht das erste Mal bei Muschg als eine Chance auf Wiederherstellung der lebensnahen Verhältnisse und steht symptomatisch für die normale, ungestörte und komplette Existenz.<sup>37</sup> Als die Atmosphäre zu Hause immer unerträglicher wird und infolge eines Besuchs die schillernde Beziehung des Vaters zu eigener Tochter ans Tageslicht tritt, entdeckt die Putzfrau Wolter eine weibliche Porzellanfigur in Hugos Zimmer. Dem Fremdkörper im Hause der Witwe wohnt eine verstörende Kraft inne, die sowohl Frau Zinnemann, als auch Frau Wolter um ihr seelisches Gleichgewicht bringt. Die Situation spitzt sich weiter zu; die Figur wird zum Stein des Anstoßes. „Das merkwürdige Porzellan“<sup>38</sup> bildet dagegen für Hugo eine Art Substitut für die menschliche Nähe und Wärme – ein groteskes Liebesobjekt – das Hugos deformierten Lebensvorstellungen zu entsprechen scheint. Als Frau Wolter den Störfaktor zerbricht, wird Hugo seines letzten Haltes, des Inbegriffs der Hoffnung, beraubt. Die einzige Antwort, die ihm dazu einfällt, ist Selbstmord – Ausdruck der äußersten Verzweiflung und des Protestes zugleich.

Im letzten Prosastück des Erzählungsbandes – *Besuch in der Schweiz*<sup>39</sup> – versuchen zwei Protagonisten füreinander Gefühle zu entwickeln. Vergebens, denn die Verständigungsbasis fehlt. Die Krankenschwester aus Deutschland und der Medizinstudent aus der Schweiz gehören zwei verschiedenen Welten an. Franziska, im alltäglichen Leben verankert und mit Sinn für das Realitätsnahe ausgestattet, kann und will gar nicht die Schweizer Sonderart, in der Gestalt ihres Friends Heinz und seiner Mutter satirisch verkörpert, nachvollziehen. Heinz – eingeschüchtert und kontaktscheu – hängt zu sehr an seiner Mutter, als das er zu einer anderen, nicht platonischen Liebe fähig wäre. So wird Franziskas Besuch in der Schweiz – dem eine von ihr kaum wahrgenommene und nur beiläufig erwähnte Verlobung vorausgeht – zu einem Urlaub, in dem sie nahezu alles zur Hand haben kann, außer ihrem Verlobten. Heinz verschwindet nach ein paar Tagen und versteckt sich vor Franziska. Desillusionierung pur – keine Liebe, keine Annäherung, keine Verständigung wird möglich.

#### 4. Bericht von der fremden Welt

Die Fremdheit, Entfremdung und der Gestus der Unzugänglichkeit sind eklatante Motive in *Fremdkörper*, worauf schon der Titel des Erzählungsbandes selbst hindeuten mag. Die Muschgschen Protagonisten verirren sich in der Welt, verlieren die Übersicht oder fühlen sich gezwungen, ein Leben am Rande der Gesellschaft oder gar abseits hinzunehmen. Das Fremdsein müsste dabei zweierlei verstanden werden. Auf der einen Seite werden die Gestalten von ihrer Umgebung als verstörend und lästig stigmatisiert, auf der anderen Seite empfinden sie selbst ihr Milieu als etwas Fremdes, sehr oft

---

<sup>37</sup> Muschg nennt Liebesgeschichte eine kitschige und triviale Lösung, aber alle „echten“ Lösungen seien seines Erachtens trivial. Die Liebe stelle zugleich eine Verkürzung der Wirklichkeit dar. Vgl.: Muschg, Adolf: Die Oberfläche als Ort der Kunst, in: Dierks, Manfred (Hg): Adolf Muschg, Frankfurt am Main 1989, S. 344.

<sup>38</sup> Muschg: Keine Mädchen, S. 112.

<sup>39</sup> Muschg, Adolf: Besuch in der Schweiz, in: Muschg, Adolf: Ausgewählte Erzählungen 1962-1982, Frankfurt am Main 1983. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Muschg: Besuch in der Schweiz.

Undurchschaubares, worauf sie sich einzulassen haben. In diesem Zusammenhang erscheint eine gegenseitige Annäherung als ein Unterfangen, dessen Erfolg von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

Bitz, die Figur aus *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*<sup>40</sup>, ist ein Tourist in einem fremden Land – in Indien. Mit Hilfe des Mediums – des inkonsequenten Erzählers<sup>41</sup> – wird ein Bericht von den Eindrücken, Erfahrungen und Ängsten, die man sich in der Fremde zukommen lassen muss, geliefert. Bitz nimmt die Farbenpracht, Exotik und Andersartigkeit Indiens nahezu unreflektiert wahr, lässt die Bilder über sich ergehen. Er steigt in einen „mieseesten Bus“<sup>42</sup> ein und wird nach Chandigarh, zum Ziel seiner Reise, gefahren.

Im Bus wird er von einem pickeligen Mann belästigt, der ihm ausschließlich in Form des entstellten Gesichts zu begegnen scheint. Während der Fahrt sieht er aus dem Fenster „eine trübe Aura“, „einen ewigen Duft von Staub“ und „eine Sonne aus giftigem Silber.“<sup>43</sup> Die fremde Region erscheint ihm als etwas Bedrückendes, Abstoßendes. Bei einem Halt wird er von bettelnden Kindern behelligt, die in ihm einen Ausländer erkennend, sofort die Chance zu nutzen wissen. Das Ereignis, um mit Dürrenmatt zu sprechen, nimmt eine immer ungünstigere, beinahe schlimmstmögliche Wendung, denn: „(...) es waren immer mehr erfolglose als andere, die erfolglosen vermehrten sich mit jeder Minute, die erfolgreichen hatten nicht genug (...)“<sup>44</sup> Bitz empfindet das fremde Milieu als eine Zumutung, es ist für ihn gewissermaßen eine auferlegte Bürde, mit der er nicht zurechtkommt. Die anstrengende Reise, die Bettler und der Pickelige – bezeichnend für das Befremdende des Landes – erschöpfen ihn dermaßen, dass er im Schlaf „(...) sich gegen Indien das totale Alibi zu sichern (...)“<sup>45</sup> versucht. Im Hotel in Chandigarh angekommen<sup>46</sup>, wird er von einem Kellner bedient, dessen Gesichtsausdruck „(...) aus lauernder Drohung, Unterwürfigkeit und Absenz merkwürdig gemischt war (...)“<sup>47</sup> Dann macht er sich auf den Weg, mit der Absicht, *die bedeutende Architektur* aus der Nähe zu betrachten. Unterwegs erlebt Bitz wohl zum ersten Mal in Indien das Gefühl der Entspannung und Ruhe – des inneren

---

<sup>40</sup> Muschg, Adolf: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*, in: Muschg, Adolf: *Fremdkörper*, Zürich 1968. Im folgenden Beitrag angemerkt als: Muschg: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*.

<sup>41</sup> Die Erzählung ist in zwei Kapitel geteilt. Am Anfang jeweiligen Abschnitts lässt sich der Erzähler als ein Bekannter von Bitz erkennen und versucht mit Hilfe der Vermutungen über Bitzs Absichten und Erlebnisse dem Leser einen Einstieg in die Geschichte zu erleichtern. Im Laufe des Berichts wird er jedoch schnell zum allwissenden Erzähler, der sogar einen Eingang in die Gefühle und Gedanken seiner Figur hat. Diese spielerische Inkonsequenz sei wahrscheinlich eine absichtlich von Muschg getroffene Maßnahme.

<sup>42</sup> Muschg: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*, S. 79.

<sup>43</sup> Muschg: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*, S. 80.

<sup>44</sup> Muschg: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*, S. 83.

<sup>45</sup> Muschg: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*, S. 84f.

<sup>46</sup> Ab und zu meldet sich der Romancier und Essayist Muschg wieder, indem er z. B. Überlegungen zur Koexistenz von Herrlichkeit und Armut in Chandigarh anstellt.

<sup>47</sup> Muschg: *Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur*, S. 93f.

Gleichgewichts. Von Hunden begleitet und „von nichts gestört“<sup>48</sup>, genießt er den abendlichen Spaziergang in der Stadt. Als man schon annehmen könnte, eine symbolische Verträglichkeit oder gar Versöhnung mit dem Fremden sei herbeigeführt, da nehmen die Geschehnisse doch einen der Dürrenmattschen Manier ähnlichen Verlauf. Bitz wird unerwartet von einem bösen Hund angegriffen und verfolgt. Die Fremdheit, das Belästigende und Unvereinbare an Indien wenden sich jetzt symbolisch – in der Gestalt des bösen, entfesselten Hundes verkörpert – potenziert gegen ihn. Das Geschöpf terrorisiert Bitz und setzt dabei seinen Habitus quasi außer Kraft. Im Moment des nahenden Zusammenbruchs wird er von einem vorbeifahrenden Rikschafahrer gerettet, der ihn, ohne Bitzs Worte verstanden zu haben, zum Chandigarh-Bahnhof fährt, als möchte er ihm seine Abfahrt nahe legen. An dieser Stelle drängt sich die Frage nach dem Zusammenhang der aufeinander folgenden Ereignisse auf. Es handle sich möglicherweise um eine Art unbewusster (?) Verschwörung des Fremden gegen Bitz – den Fremdkörper in der Welt Indiens. Demzufolge gilt es, ihn auszustoßen.<sup>49</sup>

In *Schluss mit der Tierquälerei* werden die siamesischen Brüder einer unmenschlichen, für sie fremden Welt, ausgesetzt, auf die sie selber nicht eingreifend einzuwirken vermögen. Von der „Wissenschaft selbst“<sup>50</sup> erzogen, werden sie nur als Objekte der medizinischen Experimente behandelt. Sie existieren „in doppelter Ausfertigung“<sup>51</sup> und werden aufgrund ihrer Einzigartigkeit auf wissenschaftlichen Kongressen vorgeführt oder in Illustrierten beschrieben. Ihre Entwicklung beziehungsweise Krankheiten werden „sorgfältig registriert“ und „durch die Tröstungen immer neuer Chemikalien geschlichtet“<sup>52</sup>. Die Sprache des auf Band aufgenommenen Berichts suggeriert einen Automatismus und Mechanismus im Umgang mit den Zwillingen. Als Jakob den Tod für sie wählt, gibt es für die sterbenden Brüder außer Medikamenten „(...) nichts Grünes mehr.“<sup>53</sup> Der ironisch-symbolischen Aufgabe der Hoffnung wohnt ein enormes gesellschaftskritisches Potenzial inne. Im Angesichts des Todes<sup>54</sup> bewahren sie innere Autonomie und schaffen eine wahrnehmbare Distanz zu der fremden Außenwelt der Missstände. Das wird an der symbolischen Szene sichtbar:

Ich aber werde vorher das Mikrophon fallen lassen; sie sollen dich [Jakob -P.W.] nur von weitem stöhnen hören, wenn sie unsern Tod abspielen. Aber ich werde nicht mitfallen; ich bleibe jetzt auf der Kante liegen, bei dir.<sup>55</sup>

Der bildliche Ausdruck der brüderlichen Verbundenheit markiert zugleich die Hinwendung zum Tode, der intim sein soll.

---

<sup>48</sup> Muschg: Von der Unzugänglichkeit bedeutender Architektur, S. 95.

<sup>49</sup> Auffällig ist, dass die Polizei, kein natürlicher Vertreter der Gesellschaft und eher selbst ein Fremdkörper, sich als Bitzs Verbündeter herausstellt.

<sup>50</sup> Muschg: *Schluss mit der Tierquälerei*, S. 52f.

<sup>51</sup> Muschg: *Schluss mit der Tierquälerei*, S. 51.

<sup>52</sup> Muschg: *Schluss mit der Tierquälerei*, S. 55.

<sup>53</sup> Muschg: *Schluss mit der Tierquälerei*, S. 67.

<sup>54</sup> Die Todesnähe kann nach Muschg zugleich eine erstaunliche Nähe zum Leben gewährleisten. Vgl.: Muschg, Adolf: *Geschichte eines Manuskripts*, in: Zorn, Fritz: *Mars*, München 1977, S. 22.

<sup>55</sup> Muschg: *Schluss mit der Tierquälerei*, S. 70.

Durch alle Erzählungen in *Fremdkörper* zieht sich wie ein roter Faden der Gestus der Fremdheit und Entfremdung hindurch. Ob Künstler gegen Philister, ob Behinderte gegen Mächtige, ob Bekanntes gegen Fremdes, ob Deutschland gegen die Schweiz – alle Variationen der menschlichen Deprivation und Unmöglichkeit gegenseitigen aufeinander Zukommens sind ein Bericht von der (noch) inhumanen Welt. Die Verkrampftheit der Beziehungen findet in Muschgschen Protagonisten ihre Konstatierung. Die in verschiedenen Formen unternommenen Versuche der Überwindung der verkrusteten gesellschaftlichen Strukturen führen ins Leere, denn das Verhaftetsein der unwahren, vorgetäuschten Existenz und Denkweise verhindert wirksam die Entwicklung. Mit Hilfe der Darstellung des Fremden soll symptomatisch aufgezeigt werden, was dem Menschen noch zum vollständigen Dasein fehlt.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Vgl.: Ricker-Abderhalden, Judith: Das Motiv des Fremdkörpers im Werk Adolf Muschgs, in: Ricker-Abderhalden, Judith (Hg): Über Adolf Muschg, Frankfurt am Main 1979, S. 72-97.