AESTHETIC EXPERIENCE IN ROBERT MUSIL

by
Johannes Schade

A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Baltimore, Maryland
May, 2015

© 2015 Johannes Schade
All Rights Reserved

Abstract

My dissertation *Aesthetic Experience in Robert Musil* analyzes the second volume and unpublished chapters of Musil's unfinished novel *Mann ohne Eigenschaften*, as well as other writings from the perspective of aesthetic theory. Musil's life-long exploration of the relationship between reason and emotion finds its ultimate expression in the chapters devoted to the quasi-mystical, quasi-erotic experiences of the novel's protagonist Ulrich and his sister Agathe. I argue that Musil's concept of "der andere Zustand," introduced in the first volume of the novel, emerges as an aesthetic problem in Volume II and it enables Ulrich to overcome the moral and epistemic impasses he faces in various aspects of his life. Using hermeneutic and phenomenological approaches, but juxtaposing them with the empirical psychological methods of Musil's generation, I demonstrate that for Musil aesthetic experience mediates between the physical and the intelligible world, or what could be called *Form* and *Sinn*. The artwork as the paradigmatic object of aesthetic experience brings the interplay of *Form* and *Sinn* to the foreground, thereby enabling the subject to transcend its form and produce meaning that hinges on, but is simultaneously irreducible to re-presentation.

In the first chapter I establish my conceptual framework with a close reading of Musil's novella *Die Amsel* against the backdrop of early twentieth-century debates about the relationship of form and life. The second chapter establishes Agathe as a character who embodies aesthetic experience in *Mann ohne Eigenschaften*. Chapter three discusses Musil's literary responses to experiences in the visual arts, which is an aspect of his works that has gone largely unaddressed in the secondary literature. The final chapter concludes with the formulation of Musil's theory of "gestaute Bedeutung" as the

paradigm of aesthetic experience. While being drawn to it, the aesthetic observer remains at a peculiar distance to the artwork, which hinders any attempt to fully grasp it. I argue that the aesthetic experience is grounded in the material world and hence unfolds within the categories of science, but that this experience ultimately transcends these very categories by way of self-reflective modes of representation. In addition to showing the importance of aesthetic thought in Musil's later career, my thesis contributes to the current debates about the place and scope of aesthetics as a discipline.

This dissertation was advised by Rochelle Tobias and Elisabeth Strowick.

Inhaltsverzeichnis

Abstract ii

Inhaltsverzeichnis iv

Einleitung 1

1. Ästhetische Erfahrung als Problem 1
2. Vorgehen der Untersuchung 20

Kapitel 1: Literarische Form, literarischer Sinn: Musils „Die Amsel“ 25

1. Erlebnis und Dichtung 25
2. „Die Amsel“ als Novelle 31
3. Erzählen als Ereignis 35
4. Zeichen/Körper 42
5. Das Erlebnis der Novelle 52

Kapitel 2: Agathe als „Mitte der Dichtung“ 61

1. „Die vergessene Schwester“ 61
2. „Je ne sais quoi“ 72
3. Präsenz und Performanz 77
4. Agathe als „schöner Schein“ 87
5. Agathes Selbstmord 91
6. Exkurs: Agathe und Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften* nach Walter Benjamin 101

Kapitel 3: Ästhetische Bilderfahrung 106

1. Bildlichkeit als ästhetische Kategorie 106

2. Der Dichter im Atelier 111

3. Bildgespräche 121

4. Das „Glück der Begrenzung“ 131

5. Stillleben 141

Kapitel 4: „Erlebnisse gestauter Bedeutung“ - Zur Psychophysik ästhetischer Erfahrung 152

1. Gefühlsfragen 152

2. Agathes „Bildwerdung“ 157

3. „Erlebnis der gestauten Bedeutung“ 163

4. Ästhetische Kraft 172

5. Musils Körperbilder 184

Konklusion 190

Literaturverzeichnis 196

1. Texte Robert Musils 196

2. Erweitertes Literaturverzeichnis 196

Curriculum Vitae 211

Einleitung

1. Ästhetische Erfahrung als Problem

„Alle Kunst“, schreibt Robert Musil in einem Brief aus Anlass der Fertigstellung seines Romans *Die Verwirrungen des Zögling Törleß*, fängt dort an, „wo wir vor einem Bilde fühlen, daß wir das nicht ausdrücken u[nd] nicht denken können, was wir empfinden“ und fährt fort:

> Ich weiß, daß ich jetzt als der einzige Mensch in diesem Saale das Bild erfasse und ich weiß nicht wie und womit. Ich kann meinen Eindruck nur mit ganz uneigentlichen Worten mitteilen. Und doch ist die Sicherheit des Erfassens ganz unbeschreiblich stark. [...] [E]s ist, als ob ein Mensch in mir wäre, mit dem dieses Bild spricht, den es augenblicklich in seine Kreise zieht [...] (B 1, 14).[1]

In Musils Kunstgleichnis wird zunächst ein Ungenügen der begrifflichen Sprache an der Mitteilbarkeit der Kunsterfahrung behauptet. Es lässt sich weder „ausdrücken“ noch „denken“, was in einem solchen Moment geschieht, und auch eine Erkundung der Erkenntnis*funktionen* – des „[W]ie und [W]omit“ des „Erfassens“ – wird als ein Scheitern beschrieben. Und doch deutet sich in der Formulierung, Musil könne seinen „Eindruck nur mit ganz *uneigentlichen* Worten mitteilen“, eine *andere* Form der sprachlichen Darstellung an. Die für die vorige Jahrhundertwende so beliebte Formel von

[1] Die von Adolf Frisé herausgegeben Werke und Briefe Robert Musils werden in dieser Arbeit unter der Angabe folgender Siglen direkt im Fließtext ausgewiesen: *Briefe 1901-1942*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981. 2 Bände (B 1 und B 2); *Der Mann ohne Eigenschaften*: *Erstes und Zweites Buch*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978 (MoE, bis S. 1044); *Der Mann ohne Eigenschaften*: *Aus dem Nachlaß*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978 (MoE, ab S. 1045); *Prosa und Stücke: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Reinbek bei Hamburg 2000 (PS); *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976. 2 Bände (Tb 1 und Tb 2); Auf alle weiteren Quellen von Musil, einschließlich der Zitate aus der sog. Klagenfurter DVD-Ausgabe, wird in einer Fußnote hingewiesen.

der ‚Sprach- und Rationalitätskrise', die sich in den Künsten der Zeit zum Ausdruck bringt, stimmt bei Musil – auch in den frühesten Texten schon – nur bedingt. Ästhetische Erfahrung aktiviert neben den sinnlichen auch kognitive Prozesse, die in einer – wenn auch speziellen Weise – begrifflich strukturiert sind. Rüdiger Bubner hat das Aufeinanderverwiesensein von Anschauung und Begriff in der ästhetischen Erfahrung auf die Formel gebracht, dass dort „eine Spannung [entsteht], die sich zwischen der sinnlichen Bedürftigkeit und der begrifflichen Unbedürftigkeit bewegt"[2]. Schon für Baumgarten beschreibt die Ästhetik die Vollzugsformen einer „sinnlichen *Erkenntnis*"[3], mithin einer Prozessualität, die sich den Anforderungen des Denkens nicht vollends entzieht.

Musils Kunstgleichnis betont außerdem mit dem Austausch von Kunstgegenstand und erfahrendem Subjekt eine *kommunikative* Dimension von Kunst. „Alle Kunst" beginnt durch das Ausgesetztsein eines zunächst isolierten „Ich". Zwar ist das Bild als Gegenstand „im Saale" für jeden zugänglich (genau das macht seinen Status als Kunstwerk aus), jedoch betrifft der Moment – das „[J]etzt" – der Kunsterfahrung den „einzige[n] Mensch[en]", mit dem *das Bild spricht*, indem es ihn „in seine Kreise zieht". Dieser kommunikative Austausch zwischen (Kunst)gegenstand und „Subjekt" wird in vorliegender Arbeit unter dem Begriff der ästhetischen Erfahrung diskutiert.

Im Folgenden sollen anhand einer skizzenhaften Lektüre von Musils erstem Roman drei Thesen zur Funktionsweise ästhetischer Erfahrung vorgestellt werden. Sie geben gleichsam einen Grundriss des methodischen Vorgehens der Untersuchung. Im

[2] Rüdiger Bubner, „Zur Analyse ästhetischer Erfahrung", in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 52-69, hier S. 62.
[3] Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik* [1750], übersetzt aus dem Lateinischen und hrsg. von Dagmar Mirbach, Band 1, Hamburg 2007, S. 11. Hervorh. von mir; J.S.

Törleß geht es in wichtigen und prägnanten Stellen um die sinnlich-sinnhaften Erfahrungen des Helden, die sich rationaler Erklärbarkeit partiell entziehen. Die Internatserzählung schildert die Jugenderlebnisse eines Mannes „von sehr feinem und empfindsamem Geiste", der sich später, wie es der Erzähler andeutet, zu einer „ästhetisch-intellektuellen Natur[...]" entwickelt (PS 111). Solche ästhetischen Naturen sind „einzig auf das Wachstum der Seele, des Geistes" aus, auf Erlebnisse, die in den „Worten eines Buches oder vor den verschlossenen Lippen eines Bildes" oder in „eigenwillige[n] Melodien" (ebd.) verborgen sind. Diese Beispiele sind Beispiele von *Kunst*-Erfahrung in Literatur, bildender Kunst und Musik, die sich kategorial von solchen Zuständen unterscheiden, in denen wir uns befinden, „wenn wir Akten schreiben, Maschinen bauen, in den Zirkus gehen oder den hundert anderen ähnlichen Beschäftigungen folgen" (PS 111f.). Die „Verwirrungen" des jungen Törleß betreffen, so kann man den Roman durchaus lesen, seine Reaktionen auf die ersten Zugänge zur ästhetischen Erfahrung. Ästhetische Erfahrungen *sind* „Verwirrungen", weil sie den Menschen aus der Konventionalität herkömmlicher Erfahrung lösen und ihm aufregende und unbekannte Blicke auf seine Außen- und Innenwelt ermöglichen. [4] Törleß, so heißt es

[4] Eine der gegenwärtig zentralen Frage in der (deutschsprachigen) Diskussion um die Ästhetik ist die nach ihrer Reichweite. Wie weit soll der Erfahrungsbereich gefasst werden, der von der Ästhetik beschrieben wird? Eine Gruppe von Philosophen und Kritikern plädiert dafür, einer ‚Ästhetisierung der Lebenswelt' und ‚Entgrenzung der Künste' entgegenzukommen und den Begriff der Ästhetik weit zu fassen. Ästhetik wird hier ihrer ursprünglichen Wortbedeutung (*aisthesis*) nach als Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung verstanden. Kunsterfahrung im engeren Sinn ist eine ihrer Untersuchungsgegenstände, aber ebenso beschreibt die weit konzipierte ästhetische Theorie Naturerfahrung sowie die Erfahrung in einer zunehmend von „Atmosphären", Werbung und Design durchwirkten medialen Welt. Diese Sichtweise folgt nicht nur der anti-elitären Überzeugung, dass eine Beschränkung der Ästhetik auf „klassische" (und damit immer auch kulturell bedingte) Kunstwerke einem zunehmend globalisierten und enthierarchisierten Gesellschaftsbegriff zuwiderläuft. Gleichzeit behauptet die weite Auffassung von Ästhetik, dass keine *systematische* Unterscheidung der Form von Erfahrung möglich ist, wenn wir einerseits eine Mahlersche Symphonie hören und anderseits das Rauschen eines Flusses, wenn wir einerseits ein Cézanne-Gemälde in einer Gemäldegalerie betrachten und andererseits das ungeübte, seiner eigenen Form gegenüber naive Gekritzel eines Kleinkinds. (Zu dieser Gruppe gehören Gernot Böhme, *Aisthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001; ders., *Atmosphäre – Essays zur neueren*

einmal, „war ganz durch das Bestreben gefesselt, jenen Punkt in ihm wieder aufzufinden, wo plötzlich jener Wechsel in der innerlichen Perspektive stattgefunden hatte“ (PS 105).

Zusammenspiel von Ich- und Welterfahrung

Was geschieht in solchen Momenten und wie sind sie zu erklären? Folgt man den Reflexionen Törleß’ während der Romanhandlung, so ist zunächst auf Seiten des Subjekts eine bestimmte Empfänglichkeit hervorzuheben, die mal als „Kraft“, mal als „rätselhafte Eigenschaft seiner Seele“ (PS 91) beschrieben wird. In aller Deutlichkeit fragt Törleß: „Was ist das für eine besondere Eigenschaft, die ich besitze?“ (ebd.) Wie zur Antwort auf seine Frage erinnert er sich an eine Episode aus der frühen Kindheit, als er während einer Italienreise aus einem nahe gelegenen Theater die Klänge einer Opernaufführung vernimmt. Obwohl des Italienischen nicht mächtig und obwohl er an der Aufführung nicht leibhaftig teilnimmt, ist Törleß „ergriffen“ von der „Leidenschaft der Melodien“ (PS 92). Grundlage der Oper war vielleicht, so Törleß rückblickend, nichts als „ein fader, sentimentaler Liebesroman“, und doch wurde er damals „unter den Tönen zu etwas anderem“ (ebd.). Der Entzug einer Reihe traditioneller Kunstinstanzen –

Ästhetik, Frankfurt a. M. 2013; Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990. Auch die von Karlheinz Barck verantwortete Handbuchreihe *Ästhetische Grundbegriffe* (Stuttgart und Weimar 2000ff.) tendiert zur Infragestellung von Ästhetik als eine auf Kunsterfahrung beschränkte Disziplin.) Die Gegner dieser weiten Fassung von Ästhetik verweisen auf den für ästhetische Erfahrung irreduziblen *Form*charakter des Kunstwerks, welcher dessen „ästhetische Rationalität” (Karlheinz Stierle) bedingt. Kritiker wie Stierle, Martin Seel und vor allem Karl-Heinz Bohrer betonen, mit freilich unterschiedlichen Nuancen, die *modellbildende* Funktion von Kunsterfahrung für die Ästhetik, weil Kunsterfahrung aufgrund der dort zur Anschauung kommenden ‚ästhetischen Differenz’ in der Lage sei, die *eigene* Form zu reflektieren und damit die Form von Erfahrung überhaupt. Das Kunstwerk verweist nicht nur auf die Welt, sondern auch auf sich selbst. Kunstwerke sind dann „Darbietungsereignisse“ (Seel), die also über ihren Weltverweis hinaus auch immer auf sich selbst als strukturierte Ganzheit, auf ihre Form, ihre Materialität verweisen. Für einen Überblick zur Diskussion um die Reichweite der Ästhetik siehe Hans Adler, „Aesthetics and Aisthetics: The Iota Question“, in: ders. (Hrsg.), *Aesthetics and Aisthesis: New Perspectives and (Re)Discoveries*, Bern et al. 2003, S. 9-26.) Im Verlauf dieser Arbeit werden wir auf verschiedene Positionen dieser Debatte zurückgreifen, erlauben uns jedoch zum Zweck einer möglichst neutralen Bestandsaufnahme der Texte von Musil zunächst eine methodische Enthaltung.

‚Inhalt', Autorschaft, Institution –, betont das Faktum sinnlicher Wahrnehmung als Grundlage ästhetischer Erfahrung. Es ist die Erfahrung, angesichts eines sinnlichen Erlebnisses zu „etwas anderem" zu werden, was die „Verwirrungen" des jungen Törleß bedingt. Der folgende Gedanke erscheint ihm nun als wichtige „Entdeckung":

> Ist es ein allgemeines Gesetz, daß etwas in uns ist, das stärker, größer, schöner, leidenschaftlicher, dunkler ist als wir? Worüber wir so wenig Macht haben, daß wir nur ziellos tausend Samenkörner streuen können, bis aus einem plötzlich eine Saat wie eine dunkle Flamme schießt, die weit über uns hinauswächst? . . . Und in jedem Nerv seines Körpers bebte ein ungeduldiges Ja als Antwort. (ebd.)

Das unbestimmbare „[E]twas", von dem Törleß spricht, zeugt von Musils Interesse für die Ideen des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckhart.[5] In seiner Predigt „Von der Armut am Geiste" erklärt Eckhart, dass es zur *unio mystica*, der „Einheit von Gott und menschlicher Seele"[6] dann komme, wenn sich der Gläubige aller „Liebe" (und das heißt hier soviel wie Begehren) sowie allen „Erkennens" enthalte. Seligkeit, so Eckhart (in Büttners Übersetzung) „beruht weder auf dem Erkennen noch auf der Liebe: *sondern ein Etwas ist in der Seele*, aus dem entspringt Erkennen und Liebe. Das erkennt selber nicht, noch liebt es [...]. Es ist: ewig Dasselbe, das nur sich selber liebt – wie

[5] Dass es sich bei Törleß' „[E]twas in uns" um ein direktes Eckart-Zitat handelt, soll damit nicht behauptet werden. Wie Niklaus Largier mitteilt, war jedoch 1903 eine Neu-Übersetzung von Herrmann Büttner erschienen, die bei den den Intellektuellen der Zeit auf großes Interesse stieß. (Niklaus Largier, „A ‚Sense of Possibility': Robert Musil, Meister Eckhart, and the ‚Culture of Film'", in: Hent de Vries (Hrsg.), *Religion: Beyond a Concept*, New York 2008, S. 739-749, hier S. 739.) Unwahrscheinlich ist Musils frühe Kenntnis also nicht. Fest steht, dass Meister Eckhart und andere Mystiker von Musil in späteren Jahren intensiv rezipiert wurden. Nicht zuletzt der Titel seines großen Romans geht auf ein Wort des Mystikers („ohne Eigenschaften") zurück. (Vgl. dazu Brigitte Spreitzer, „Meister Musil: Eckhart deutsche Predigten als zentrale Quelle des „Mann ohne Eigenschaften"", *Zeitschrift für deutsche Philologie 119* (2000), S. 564-588.) Vor allem Martin Bubers erschienene Sammlung mystischer Schriften, *Ekstatische Konfessionen* (Jena 1909), las Musil mit großer Aufmerksamkeit. Vgl. dazu Dieter Goltschnigg, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils – Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen" im „Mann ohne Eigenschaften"*, Heidelberg 1994.

[6] Martina Wagner-Engelhaaf, „Musil und die Mystik der Moderne", in: Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. II: um 1900, Paderborn u.a. 1998, S. 195–215, hier S. 199.

Gott!“[7] Eckharts „Etwas in der Seele“ suspendiert die Begehrens- und Erkenntniskräfte des Gläubigen und suspendiert damit überhaupt die Unterscheidbarkeit zwischen Ich und Welt. Diese Aufhebung der Unterscheidung von Ich und Außenwelt ist für die mystische Einheitserfahrung grundlegend. Wie Niklaus Largier für spätere Texte Musils, und mit besonderem Bezug auf dessen Begriff des „Möglichkeitssinns“ (vgl. z.B. MoE 16-18), gezeigt hat, liegt dieser Interpretation Eckharts jedoch eine spezifische Lesart zugrunde, welche die *unio mystica* mit einer besonderen *Zuwendung zur Welt* korreliert. Musils Interesse an Eckhart frage nach „the intricate connection between the liberation of reason that emerges when it sees itself as a realm of possibility and *attention to the presence of a world of things and images*“[8]. Gerade wenn das Ich sich von einer rationalen Beherrschung der Welt lossagt, so die paradoxe Figur, kommt diese Welt in ihrer Eigengesetzlichkeit zum Erscheinen. Für Largier markiert diese Aufmerksamkeit für das Erscheinen der Dinge eine Wende zur ethischen Gesinnung.[9] In vorliegender Untersuchung wird das Wechselverhältnis von inneren Begehrens- und Erkenntniskräften und äußerer Welt jedoch dezidiert als ästhetische Kategorie verstanden.[10] In der ästhetischen Erfahrung ist das Ich auf eine besondere Weise mit der Außenwelt – und

[7] Meister Eckart, „Von der Armut am Geiste“, in: *Meister Eckeharts Schriften und Predigten*, aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt und herausgegeben von Herrmann Büttner, Erster Band, Leipzig 1903, S. 169-177, hier S. 173.
[8] Niklaus Largier, „A ‚Sense of Possibility‘“, S. 744. Meine Hervorh.; J.S.
[9] ebd., S. 744ff.
[10] Monika Meisters Überlegungen gehen in eine ähnliche Richtung, wenn sie hervorhebt, dass für das Verständnis des „anderen Zustands“ die Bestimmung des „Kunstwerks von wesentlicher Bedeutung [ist], insofern als erst im Bewußtseinsfeld eines autonom gefaßten Kunstbegriffes solche Erlebnisqualitäten, wie sie dem „anderen Zustand“ eigen sind, möglich werden. Nur wenn Kunst begriffen wird als zweite gestaltete Wirklichkeit, die, obschon zur ersten vermittelt, so doch sich von ihr abhebt, kann das Erfahren von Kunst in jene Richtung des „anderen Zustands“ weisen.“ (Monika Meister, „’Anderer Zustand’ und ästhetische Erfahrung“, in: Uwe Baur und Elisabeth Castex (Hrsg.), *Robert Musil: Untersuchungen*, Königstein im Traunstein 1980, S. 152-161, hier S. 154.) Meister betont außerdem, dass die kunstästhetische Perspektive auf den „anderen Zustand“ eine „Spannung zwischen Realität und Negation der Realität“ hervorbringt, die schlussendlich „wesentliche Innovationsmöglichkeiten“ (ebd., S. 160) freisetzt. Meisters kurzer Text enthält einige der im folgenden im Detail zu entwickelnden Beobachtungen über den Zusammenhang von „anderem Zustand“ und ästhetischer Erfahrung.

damit zugleich mit dem „Wirklichkeitssinn“ – verbunden, besonders deshalb, weil die Außenwelt dort *nicht* von den Erkenntnis- und Begehrenskräften kontrolliert wird.[11]

Deutlich wird die Bedeutung der „wirklichen“ Außenwelt, wenn Törleß neben den besonderen „Eigenschaften seiner Seele“ auch nach den für die ästhetische Erfahrung charakteristischen *Eigenschaften der Dinge* fragt: „Welche Dinge sind es, die mich befremden? Die unscheinbaren. Meistens leblose Sachen. Was befremdet mich an ihnen? Ein Etwas, das ich nicht kenne.“ (PS 89) Hier wird Eckarts Idee eines rätselhaften ‚Etwas in mir’ durch ein ebenso rätselhaftes ‚Etwas außer mir’ erweitert. Später, beim Verhör durch die Schulkommission verdeutlicht Törleß, warum gerade die leblosen Dinge zu einer *Befremdung* – und das heißt hier einer ästhetischen Erfahrung[12] – führen. In seinem Bericht über die Verwirrungen und das „Wunderliche“, die ihm im Zusammenhang mit Basini in der Dachkammer des Internats, aber auch während der viel zitierten Entgrenzungserfahrung vor einer Mauer des Anstaltsgartens widerfahren, erläutert er: „Vielleicht kann man es so sagen: Es gibt gewisse Sachen, die bestimmt sind, gewissermaßen in doppelter Form in unser Leben einzugreifen. Ich fand als solche

[11] Dass es sich bei Törleß’ Suche nach einem „Etwas“ auch um eine Beschreibung *künstlerischer* Erfahrung handelt, macht der Fortgang seines Gedankens deutlich: „[E]r kam sich unter all dem wie ein Auserwählter vor. Wie ein Heiliger, der himmlische Gesichte hat; - denn von der Intuition großer Künstler wußte er nichts.“ (PS 92) Später, in der Dachkammer, mit der „zum Händefalten“ schönen Erscheinung von Basinis nacktem Körper konfrontiert, erläutert der Erzähler, dass Törleß von „Schönheit“ bis dahin noch nichts wusste. „Denn was war ihm in seinem Alter Kunst, was kannte er schließlich davon?!? Ist sie doch bis zu einem gewissen Alter jedem in freier Luft aufgewachsenen Menschen unverständlich und langweilig!“ (PS 89)

[12] Für die Literaturtheorie liegt hier eine Nähe zum Verfremdungsbegriff der russischen Formalisten auf der Hand. Viktor Šklovskijs Begriff der „Verfremdung“ beschreibt ein als zentrales Verfahren der künstlerischen Darstellung, durch das Zeigen des Ungewohnten das Gewohnte zur Erfahrung zu bringen: „Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung’ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden [...].“ (Viktor Šklovskijs , „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, S. 3-35, hier S. 15.

Personen, Ereignisse, dunkle, verstaubte Winkel, eine hohe, kalte, schweigende, plötzlich lebendig werdende Mauer...“ (PS 134). In „doppelter Form“ heißt, dass ihnen zusätzlich zu ihrer gegenständlichen, *leblosen* Vorhandenheit eine andere Dimension zuzurechnen ist, die sie *lebendig* werden lässt. Die Dinge „leben“ in diesem Zustand „unter einem anderen Lichte auf“ (PS 137). Es handelt sich bei all dem um ein „zweite[s], geheime[s], unbeachtete[s] Leben der Dinge“ (ebd.). Das Lebendigwerden toter Dinge, das zu einer neuen Form der Zuwendung und Anerkennung führt, ist ein durchaus typischer Zug im ästhetischen und poetologischen Denken der Moderne.[13] Bei Musil dient die Dialektik der Lebendigkeit zudem der in seiner Poetik oft zu beobachtenden Tendenz zur Inversion polarer Gegensätze. Törleß ist vom „schweigende[n] Leben“ (PS 137) der Dinge deshalb fasziniert, weil sie das starre Oppositionsgefüge von Tod und Leben ebenso wie das von Subjekt und Objekt, Wahrnehmendem und Wahrgenommenen, Ich und Welt in Bewegung bringen, *ohne* jedoch diese Unterscheidungen gänzlich zu negieren. Törleß’ Verwirrungen angesichts des schweigenden Lebens, so lässt sich mit Dorothee Kimmich sagen, markieren die „Grenzziehung zwischen Lebendigem und Leblosem *und* die Verletzung dieser Grenze zugleich“[14]. Das „Etwas“, die sonderbare Eigenschaft in Törleß’ Seele, von der oben die Rede war, ist jenes Vermögen, den die Welt beherrschenden Standpunkt des Subjekts zeitweilig aufzugeben und in ein dynamisches Verhältnis zur Welt – ein Verhältnis im Zeichen des „Möglichkeitssinns“ – zu treten: „So wie ich fühle, daß ein Gedanke in mir Leben bekommt, so fühle ich auch, daß etwas in mir beim Anblicke der Dinge lebt, wenn die Gedanken schweigen.“[15] (PS 137)

[13] Vgl. hierzu Dorothee Kimmich, *Leblose Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011.
[14] Ebda, S. 13; meine Hervorh., JS.
[15] Musils Zeitgenossen diskutierten dieses Vorgehen unter dem Begriff der „Einfühlung“. Siehe z.B. Theodor Lipps, „Einfühlung und ästhetischer Genuß“: Im Gegensatz zum Begriffsakt kommt es bei der

In struktureller Verwandtschaft zur mystischen Kontemplation, in der die Unterscheidbarkeit von Ich und Welt außer Kraft tritt, kommt es auch in der ästhetischen Erfahrung zu einer Aufhebung der subjektzentristischen Position und damit zu einer Aufhebung der alltäglichen Erkenntnis- und Begehrenslogik. Im Gegensatz zur mystischen Kontemplation jedoch wird in der ästhetischen Erfahrung das *Zusammenspiel* der Pole von Ich und Welt zur Erfahrung. Ästhetische Erfahrung beschreibt eine „spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt" und damit eine bestimmte „Weise, sich in der Welt zu orientieren"[16]. Eine kunsttheoretische Folge davon ist die Zusammenführung von Werk- und Wirkungsästhetik, insofern die Theorie ästhetischer Erfahrung versucht, die „Aktivitäten des rezipierenden Subjekts mit Beschreibungsweisen, die sich auf deren Gegenstände beziehen"[17] zu verbinden.

Erste These: Ästhetische Erfahrung rekonfiguriert das Verhältnis von Ich- und Welterfahrung. Sie bezieht sich auf Gegenstände in der Außenwelt, ohne diese jedoch durch gewöhnliche Erkenntnis- und Begehrensmechanismen zu beherrschen. Als Folge dieser Aufhebung kommen die Dinge der Außenwelt in der ihr eigenen Form zur Erfahrung.

Ästhetische Wahrnehmung

Einfühlung zu einer Steigerung des Selbstgefühls. „Die Form [des ästhetischen Gegenstands] ist immer das Geformtsein durch mich oder ist meine Thätigkeit" (S. 158) Das, was ich einfühle, „ist ganz allgemein Leben. [...] Und Leben ist Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen" (S. 152) Zu einer umfangreichen historischen Darstellung der Einfühlungstheorie im Kontext ästhetischen Denkens, vgl. Christian G. Allesch, *Geschichte der Psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen 1987, S. 325-396.

[16] Joachim Küpper und Christoph Menke, „Einleitung", in: dies. (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 7-15, hier S. 11.

[17] Ebd., S. 12.

Es ist wiederholt bemerkt worden, dass die „Abenteuer der Wahrnehmung“[18] im *Törleß* ein zentrale Rolle spielen. Pfohlmann spricht von „irritierenden[n] Wahrnehmungsphänomenen“[19], die für Törleß charakteristisch sind und die auch in die Sprachgestalt des Romans eingehen. Diese Ereignisse erscheinen „körperlich“ und „visionär“ zugleich, beobachtete schon Alfred Kerr in seiner wegweisenden Rezension und wies darauf hin, dass Törleß diesen Gegensatz in seiner „Art zu sehen“ festmacht.[20] Die ästhetische Wahrnehmung erscheint auf einer ersten Ebene als ein psycho-physiologisches, nicht als metaphysisches Problem. Daher betont der Erzähler, dass es bei Törleß, anders als beim Esoteriker Beineberg, als Sinnhorizont für seine Erlebnisse keinerlei „Hinterwelt” bedarf. Törleß vergleicht den ästhetischen Augenblick des plötzlichen „Wechsel[s] in der innerlichen Perspektive“ mit „den kaum merkbaren Muskelempfindungen [...], die das Einstellen des Blicks begleiten“ (PS 106). Solche Überblendungen der physiologischen und psychologischen Funktionen der Wahrnehmung werden in der Musil-Forschung unter dem Stichwort des ‚psycho-physischen Parallelismus’ diskutiert, die biographisch erklärbar sind durch Musils Berliner Studienzeit am Psychologischen Institut von Carl Stumpf. Wichtig ist dabei jedoch, dass schon im *Törleß* die „Abenteuer der Wahrnehmung“ das Erklärungspotenzial wissenschaftlich messbarer Größen übersteigen.[21] In den Augen, so Törleß gegenüber Beineberg, ist eine „Kraft, die in keinem Physikunterricht Platz hat“

[18] Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat,* S. 64.
[19] Oliver Pfohlmann, *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Berlin 2013, S. 240.
[20] zit. n. Renate Schröder-Werle, *Robert Musil – Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (Erläuterungen und Dokumente), Stuttgart 2001, S. 84.
[21] Christian Allesch vermutet, dass das schnelle Ablaufen der experimentellen Ästhetik nach ihren stürmischen Anfängen in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts darauf zurückzuführen ist, dass die „methodische Perfektion der Experimentalpsychologie“, welche die „Kontrolle aller beteiligten Variablen“ erforderte, der Komplexität ästhetischer Erfahrung nicht gerecht wird. (Christian Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien 2006, S. 16f.)

(PS 71) und die auch nicht durch Experimente am Tachistoskop oder die Inversionsspiele der Gestalttheoretiker erklärbar wird. Wenn die Experimente im Berliner Institut, wie Christoph Hoffmann gezeigt hat, reihenweise Versuchspersonen hinterlassen, „denen reziprok zur Schärfe ihrer Wahrnehmungen das Verständnis für das Gesehene schwindet“[22], dann besteht kein Grund, diese medientechnisch hervorgerufenen Wahrnehmungen systematisch von ästhetischen Wahrnehmungen zu unterscheiden. Doch geht es dem wissenschaftlichen Experiment vornehmlich um begriffliche Erkenntnis und nicht um diese Wahrnehmungen selbst.[23] Wichtig ist vor allem – und im Ausblenden dieser Tatsache liegt das Defizit mancher wissenschafts- und technikhistorischer Erklärungsversuche der „Verwirrungen“ im *Törleß* und in Musils Werk im Allgemeinen[24] –, dass im Roman eine fundamentale Unvereinbarkeit von

[22] Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat*, S. 70.

[23] Diese Orientierung an einer Erkenntnis außerhalb der Erfahrung beschreibt Martin Seel mit Bezug auf das Experiment eines Gestaltpsychologen: „Ihm geht es (allein oder außerdem) um eine bleibende *Erkenntnis* dieser Formen [der Wahrnehmung] und so*mit* um etwas, das (vorläufig) außerhalb der gegebenen Situation liegt; auch geht es ihm nicht primär um das im Vollzug dieser Wahrnehmung *Erscheinende*, wie das im Zuge dezidiert ästhetischer Anschauung der Fall ist.“ (Martin Seel, „Ästhetik und Aisthetik – Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmungen“, in: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hrsg.), *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 17-38, hier S. 32.)

[24] Eine diesbezüglich exemplarische Positionen findet sich in der Einleitung des Bandes *Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, in dem allzu oft das ästhetische Potenzial, der Kunstcharakter der Texte zugunsten diskursanalytischer Zielsetzungen und „technokratischer Anschlussfähigkeiten” (Karl-Heinz Bohrer) in den Hintergrund rückt: „Mit der [in diesem Band] spezifischen mediologischen Fokussierung des ‚Literarischen’ im Zeichen von ‚Wissensübertragung’, bei der dichterische Texte nicht primär und allein als ästhetisches Artefakt, sondern gleichberechtigt auch als wissenschaftsgeschichtliches Ereignis begriffen werden, geraten Aspekte der Literatur in den Blick, die einer rein philologischen beziehungsweise literaturästhetischen Perspektive verborgen bleiben müssen.” Das gehe freilich nur „auf Grund der besonderen rhetorischen, narrativen und fiktionalen Qualitäten literarischer Texte” (Michael Gamper, „Einleitung“, in: Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper, Karl Wagner (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft – Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 7-14, hier S. 12.) Dieser einschränkende Satz soll wohl die Philologen und Ästhetiker besänftigen. Doch implizit ist in solcher Argumentation oft die Überzeugung, dass Literatur ihre diskursive Anschlussfähigkeit unter Beweis stellen muss. Es folgt daraus, dass Dichtung primär „als Text” verstanden wird, der in einem netzwerkartigen Verweisungszusammenhang mit anderen Texten und Diskursen steht. Die besonderen Rezeptions- und Wirkungsweisen ästhetischer Gebilde werden oft ausgeblendet. Musil ist aufgrund seiner ausufernden Bildung, seiner naturwissenschaftlichen Kompetenz und nicht zuletzt der für ihn typischen ironischen Brechung von affirmativen Setzungen, immer wieder als Kronzeuge kulturwissenschaftlicher, techno-historischer Analyse behandelt worden. Musils Roman wird dann zur

wissenschaftlicher Begrifflichkeit und individueller Erfahrung postuliert wird.[25] Beim Nachdenken über die mathematische Denknotwendigkeit der Unendlichkeit „kam es wie eine Tollheit über Törleß, Dinge, Vorgänge und Menschen als etwas Doppelsinniges zu empfinden. Als etwas, das durch die Kraft irgendwelcher Erfinder an ein harmloses, erklärendes Wort gefesselt war, und als etwas ganz Fremdes, das jeden Augenblick sich davon loszureißen drohte." (PS 64)

„technischen Schrift", deren „Programmierung" man zu dechiffrieren versucht (Albert Kümmel, *Das MoE-Programm: Eine Studie über geistige Organisation*, München 2001); er wird programmatisch aus der Perspektive eines am naturwissenschaftlichen Experiment interessierten Literaturbegriffs gedeutet, der primär „als Teil und Produkt eines kulturellen Kontexts" zu erschließen sei (Andrea Pelmter, *„Experimentierfeld des Seinkönnens" - Dichtung als „Versuchsstätte": Zur Rolle des Experiments im Literarischen Werk Robert Musils*, Würzburg 2008). Aus der Fülle kulturwissenschaftlicher Arbeiten seien außerdem erwähnt Christian Kassung: *EntropieGeschichten. Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften" im Diskurs der modernen Physik*, München 2001; Gerhard Meisel, *Liebe im Zeitalter der Wissenschaften vom Menschen: das Prosawerk Robert Musils*, Opladen 1991; Florian Kappeler, *Situiertes Geschlecht: Organisation, Psychiatrie und Anthropologie in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, München 2012; Silvia Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung: Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern 1998; Herrmann Bernauer, *Zeitungslektüre im Mann ohne Eigenschaften*, München 2007. Siehe auch den Sammelband: Hans-Georg Pott (Hrsg.), *Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler,* München 1993. Für eine bündige Überblicksdarstellung zum Thema Wissenschaft und Dichtung bei Musil siehe Thomas Sebastian, *The Intersection of Science and Literature in Musil's The Man without Qualities*, Rochester 2005.

[25] Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Peter D. Smith, „The Scientist as Spectator: Musil's *Törleß* and the Challenge to Mach's Neo-Positivism", in: *New Germanic Review* 75 (2000), Heft 1, 2000, S. 37-51 und in ders. „Musil: Beyond the *Logos* of Science", in: ders. *Metaphor and Materiality. German Literature and the World-View of Science 1780-1955*, Oxford 2000, S. 201-264. Smith zeigt überzeugend, dass das Unvermögen Törleß', sich über seine Rolle in der ausgeübten Gewalt am Opfer Basini wirklich klar zu werden, durch die rationalitätskritische Dimension des Romans erklärbar wird. Smith weist auch auf die Bedeutung ästhetischer Erfahrung hin: „[B]y highlighting the aesthetic modality as a paradigm for a unified sense of being in the world, *Törleß* does not seek to undermine the *logos* of science but rather to supplement it with a holistic model that includes both subject and object in a dynamic relationship, one in keeping with the complex world-view beginning to be formulated in the new physics." (ebd.) Zur Irreduzibilität einer spezifisch literarischen Konstruktion von Erfahrung vgl. auch Burton Pike, „Robert Musil: Literature as Experience", *Studies in Twentieth Century Literature (STCL)*, Vol. 18., No. 2 (Summer, 1994), S. 221-238. Vgl. auch Jürgen Söring, „Musils poetischer Brückenschlag: Vom Wesens-Vollzug der Dichtung", in: Josef Strutz und Johann Strutz (Hrsg.), *Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie,* München 1984, S. 22-43. Siehe speziell zum *Mann ohne Eigenschaften* auch Kordula Glander, *‚Leben, wie man liest' – Strukturen der Erfahrung erzählter Wirklichkeit in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften"*, St. Ingbert 2005. Zu erwähnen sind außerdem die folgenden Publikationen, die auf die eine oder andere Weise genuin ästhetische Fragestellungen an Musil Werk herantragen, auf die aber im Folgenden nicht im Detail eingegangen wird: Alice Bolterauer, *Rahmen und Riss: Robert Musil und die Moderne*, Wien 1999; Richard David Precht, *Die gleitende Logik der Seele: Ästhetische Selbstreflexivität in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften",* Stuttgart 1996; Genese Grill, *The World as Metaphor in Robert Musils „The Man without Qualities": Possibility as Reality,* New York 2012; Thomas Pekar, *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*, München 1989. Auf weitere relevante Sekundärliteratur wird im Verlauf der Arbeit im Fußnotenapparat verwiesen.

Die Bedeutung sinnlicher Wahrnehmung für die „Verwirrungen“ des Törleß, soweit sie ihm eine andere Dimension des Weltbezugs eröffnen als den des rationalen Erfassens durch den Verstand, kann man nicht hoch genug bewerten. Jedoch führt nicht automatisch sinnliche Wahrnehmung, deren wir uns ja unablässig bedienen, zu einer *ästhetischen* Wahrnehmung.

> Sinnliche Erfahrung im engeren Sinne einer „ästhetischen Erfahrung“ thematisiert die wahrgenommene Wirklichkeit nicht nur unter dem Aspekt des „Was ist das?“, sondern unter dem Aspekt einer Betroffenheit, in der vielleicht die Ursachen dieser Betroffenheit gar nicht erkenntlich oder verbalisierbar sind und in einer nicht weiter artikulierbaren Bedeutsamkeit erfahren werden.[26]

‚Gewöhnliche’ sinnliche Wahrnehmungen bewirken ein „Registrieren und Identifizieren“ der Wirklichkeit; ästhetische Wahrnehmung hingegen bezieht sich auf das „Widerfahren von Wirklichkeit, die uns verstört und beunruhigt oder beglückt und birgt“[27]. Hinzuzufügen ist diesen Worten von Christian Allesch, dass es zu der verstörenden Wahrnehmungserfahrung wahrscheinlich dort am stärksten kommt, wo der Wahrnehmungsmodus des „Registrierens und Identifizierens“ nicht ganz suspendiert ist. Nicht ohne Grund machen sich in Törleß’ Erinnerung an die „eigenwilligen Melodien“ der Opernaufführung eine ganze Reihe von konventionellen Deutungsmustern bemerkbar. Das Besondere der ästhetischen Wahrnehmung besteht in einer Störung von bekannten Deutungsmustern, was jedoch nichts anderes heißt, als dass das schon Bekannte in der neuen Erfahrung mitschwingt. Dies betrifft sowohl die Funktionsweise des sinnlichen Erfassens – deshalb ist das dichterische Streben nach psycho-physischer

[26] Christian Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, S. 19.
[27] Ebd.

Genauigkeit für Musils Poetik so bedeutsam – als auch das Problem des Weltbezugs der ästhetischen Darstellung. Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung verweisen auf gemachte Erfahrungen und fordern uns auf, diese ins Netz des schon Erfahrenen zu integrieren. Beim Versuch, sich über die Bedeutung Basinis klarzuwerden, denkt Törleß an „eine[] greifbare[] Ähnlichkeit, die sich doch an nichts anknüpfen ließ. […] Es waren Ähnlichkeiten und unüberbrückbare Unähnlichkeiten zugleich. Und dieses Spiel, diese geheime, ganz persönliche Perspektive hatte ihn erregt“ (PS 60f.).

Gerade Kunstwerke sind durch dieses „Spiel“ zwischen Ähnlichkeit und Nicht-Ähnlichkeit mit dem, was sie darstellen, ausgezeichnet. Die meisten haben ja abbildende, mimetische, repräsentative Anteile.[28] Zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden sie aber erst dann, wenn sie sich einem konfliktfreien Weltverweis verweigern. Martin Seel unterscheidet systematisch zwischen ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung, wobei die ästhetische Erfahrung eine „Steigerungsform“ der ästhetischen Wahrnehmung ist. Das bedeutet unter anderem, dass ästhetische Wahrnehmung notwendige Bedingung für ästhetische Erfahrung ist, dass aber nicht jede ästhetische Wahrnehmung automatisch zur ästhetischen Erfahrung wird. Ästhetische Wahrnehmung „besteht [...] in einer *Aufmerksamkeit für das Erscheinen von Erscheinendem*“[29]. Ästhetische Erfahrung hingegen ist „ästhetische Wahrnehmung mit Ereignischarakter“[30]. Ereignischarakter heißt hier, dass im Wahrnehmungsvorgang das Erscheinen von Erscheinendem selbst thematisch wird. Das Kunstwerk (als Paradigma des ästhetischen

[28] Dass auch im Fall von nicht-gegenständlicher Kunst wie der abstrakten Malerei ein Weltbezug impliziert bleibt, hat schon Dewey (John Dewey, *Art as Experience* [1934], New York 2005, S. 97), mit Bezug auf Albert C. Barnes, bemerkt, als er darauf hinwies, dass im abstrakten Gemälde zwar keine sichtbaren Gegenstände abgebildet werden, aber dafür die *Grundlegung* alles Sichtbaren, die Bedingungen der Erfahrung von Wirklichkeit, überhaupt zum Gegenstand des Gemäldes wird: Farbe, Ausdehnung, Festigkeit, Bewegung, Rhythmus, usf. Ähnliches ließe sich über die sinfonische Musik sagen.
[29] Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2007, S. 57.
[30] Ebda., S. 58.

Gegenstandes) verweist nicht nur auf die Welt, sondern auch auf sich selbst als Darstellung. Kunstwerke sind „Darbietungsereignisse“, die also über ihren Weltverweis hinaus auch immer auf sich selbst als strukturierte Ganzheit, auf ihre Form, ihre Materialität verweisen.[31]

Zweite These: Ästhetische Erfahrungen beruhen auf sinnlichen Wahrnehmungen, in denen sowohl das Wahrgenommene als auch der Vorgang der Wahrnehmung selbst thematisch werden.

Sinnlichkeit und Sinn

Im Zentrum des *Törleß*-Romans stehen bekanntlich die sadistischen Vergeltungsspiele der Zöglinge Beineberg, Reiting und Törleß an ihrem Kommilitonen Basini, der des Diebstahls überführt wird. Am Anfang ist Törleß eher Beobachter denn treibende Kraft, doch verübt er später selbst sexuelle Übergriffe auf Basini. Mit der am Romananfang stehenden Episode eines Besuchs bei der Dorfprostituierten Božena ist das Motiv der Sinnlichkeit als etwas „Geschlechtliche[s]“ (PS 21) von Beginn an präsent. Beides, die Verwicklungen um Verbrechen und Strafe sowie das sexuelle Begehren, blendet der Roman ineinander. Als Reiting seinen Kameraden in der Bodenkammer davon berichtet, wie er Basini auf die Schliche kam, stoßen Törleß’ „Gedanken wild und ungeordnet in die Höhe wie Blasen in siedendem Wasser. Man sagt, daß es dem so ergehe, der zum ersten Male das Weib sehe, welches bestimmt ist, ihn in eine vernichtende Leidenschaft zu verwickeln“ (PS 45). Die Bodenkammer, in der sich die

[31] Die Ereignis-Kategorie ist eine der am häufigsten in Stellung gebrachte Besonderheit von Kunsterfahrung. Besonders Dieter Mersch hat sich hier hervorgetan, indem er „Materialität, Präsenz und Ereignis“ als Elemente von Darstellung beschreibt, die nicht auf etwas zeigen, sondern das Zeigen selbst thematisch machen und damit aus der „Struktur des Symbolischen“ herausfallen. Siehe Dieter Mersch, *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

Sinnlichkeit des Verbrechens, der Sexualität und der Brutalität kreuzen, wird für Törleß „ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden“ Welt (PS 46).

Nach Auskunft des Erzählers hatte Törleß aber im Vergleich zu seinen Freunden eine „besondere[] Art der sinnlichen Veranlagung, welche verborgener, mächtiger und dunkler gefärbt war [...] und sich schwerer äußerte“ (PS 17). Der Umgang mit Basini ist für Törleß nicht bloß sinnliches, sondern sinnlich-*ästhetisches* Urerlebnis. Es entzündet ein Begehren, das über den sinnlich gegebenen Anlass hinauswächst oder sich sogar gegen diesen wendet. „Wirkliches Begehren“, so der Erzähler, erregte Basini nicht. „Denn wenn sich Törleß auch mit ihm [Basini] gemein machte, sein Begehren sättigte sich niemals an ihm, sondern wuchs zu einem neuen, ziellosen Hunger über Basini hinaus.“ (PS 109) Als solches ist es anders als das rein Geschlechtliche, das „[Ü]brige des Begehrens“, welches der Ökonomie der Aneignung untersteht[32] und von der Prostituierten Božena verkörpert wird.

In einer früheren Passage versucht Törleß ebenfalls, die „reizvollen Qualen“ zu beschreiben, deren Wirkung von Basini ausgeht. Dieser Erinnerungsprozess erscheint Törleß „wie eine wahnsinnig kreiselnde Bewegung, die augenblicklich das Bild Basinis zu den unglaublichsten Verrenkungen zusammenbog, dann wieder in nie gesehenen Verzerrungen auseinanderriß“ (PS 90). Er kann das Bild Basinis nicht fixieren oder „festhalten“; es ist, als sei jede Erscheinung des Jungen nur die „Vision einer Vision“, also eine doppelt gesteigerte Illusion. Diese phantasmatische Steigerung lässt sich als

[32] „[D]enn körperlicher Besitz ist eine mammonistische Erfindung und wirkt nur trennend und entsinnend“ (MoE 483).

Entstehung eines *Sinns* verstehen, der nicht in eindeutiger Bedeutung aufgeht: Das an Basini entzündete Begehren

> riß ihm [Törleß] mit einem Schlage ein Tor zum Leben auf, und in dem entstehenden Zwielicht mengte sich alles, Wünsche und Wirklichkeit, ausschweifende Phantasien und Eindrücke, die noch die warmen Spuren des Lebens trugen, Empfindungen, die von außen einfielen und Flammen, die ihnen von innen entgegenloderten und sie bis zur Unkenntlichkeit einhüllten. (PS 110)

Diese Passage beschreibt eine Logik ästhetischen Begehrens. Sie verabschiedet das Kantische[33] „interesselose Wohlgefallen" am ästhetischen Gegenstand, indem sie den „Wünschen", „Phantasien" und „Empfindungen" zu ihrem Recht verhilft. Der ästhetische Gegenstand *wird* begehrt, doch liegt die Besonderheit dieses Begehrens darin, dass es unstillbar bleibt, weil es sich der Aneignung, dem „Verzehr", entzieht. Das versagte Begehren lässt sich dann aber auch als Metapher für andere verhinderte Prozesse der Aneignung verstehen: Der ästhetische Gegenstand versagt sich nicht nur, buchstäblich *besessen* zu werden – so wie etwa der künstlerische *Wert* eines Kunstwerk sich auf einer zentralen Ebene der Ökonomisierung durch Verkauf entzieht –, sondern ebenso verstanden, beherrscht und instrumentalisiert.

[33] Die Ästhetik Immanuel Kants wird in vorliegender Untersuchung nicht im Detail berücksichtigt. Patricia McBride hat ausführlich dargelegt, dass Musil an Kants Transzendentalismus eben so wenig interessiert war wie an dessen systematischer Aufteilung der Philosophie. McBride zufolge fand Musil bei Kant vor allem ein „reservoir of tropes and images" (Patricia McBride, *The Void of Ethics: Robert Musil and the experience of modernity*, Evanston 2006, S. 97) die es ihm erlaubten, eine Ästhetik zu denken, deren sinnliche und emotionale Seite auf die Kontrollmechanismen des Verstandes angewiesen bleibt. „While conceding that art partakes of a peculiar emotional modality, Musil drew on Kant to underscore the intellect was not an antagonist of feeling but rather its indispensable ally in aesthetic experience." (ebd., S. 98) Bei der Frage des faktischen Einflusses Kants auf das Denken des Dichters bleibt auch McBride vorsichtig. Die sparsamen Notizen über das Werk des Philosophen erlauben keine eindeutige Evaluation. Für die vorliegende Arbeit ist aber Kant aus einem einfachen Grund zu vernachlässigen: Kant hat über Kunstwerke im engeren Sinn wenig zu sagen. Seine Ästhetik ist in erster Linie Wirkungsästhetik, orientiert am Wechselspiel zwischen der Einbildungs- und Urteilskraft des Subjekts. Die „Form" des Kunstwerks, wie sie für unsere Untersuchung wichtig ist, seine spezifischen Gesetzlichkeiten, spielen bei Kant – anders als etwa bei seinem Vorläufer Lessing und seinem Nachfolger Hegel – aber eine nur geringe Rolle.

> Ich bin in der Aufregung eines Menschen, der einem Gelähmten die Worte von den Verzerrungen des Mundes ablesen soll und es nicht zuwege bringt. So, als ob ich einen Sinn mehr hätte als die anderen, aber einen nicht fertig entwickelten, einen Sinn, der da ist, sich bemerkbar macht, aber nicht funktioniert. (PS 89)

Der spezifische ästhetische „Sinn", von dem Törleß hier spricht, zeigt sich gerade in seinem Nicht-Funktionieren, und zwar hier auch ganz allgemein im Nicht-Funktionieren von Kommunikation, wie das Scheitern seines Versuchs belegt, das Gesprochene von den „Verzerrungen des Mundes" abzulesen. Ein Sinn macht sich „bemerkbar", jedoch verbleibt seine Zielrichtung und Zweckhaftigkeit fragwürdig. Ein solcher Sinnbegriff verabschiedet die Idee des vollkommenen Durchdringens des ästhetischen Gegenstands.[34] Roland Barthes hat diese Idee am Beispiel der Fotogramme, die Sergej Eisenstein in einem Heft der *Cahiers du Cinéma* kommentierte, mit dem Begriff des „stumpfen Sinns" erläutert: Ein Fotogramm (d.h. hier: Filmfoto) enthält zunächst eine „informative Ebene" oder Ebene der „Kommunikation". Hier herrscht eine Übereinstimmung zwischen Signifikant und Signifikat. Daneben gibt es eine symbolische Ebene, eine Ebene der „Bedeutung", in der das Dargestellte durch Verweis auf variable Kontexte (historische, psychoanalytische, ökonomische etc.) eine zusätzliche Sinndimension offenbart, die sich – mit dem Wissen dieser Kontexte – erschließen lässt. Die dritte Ebene beschreibt einen „stumpfen Sinn", der sich rationaler Entschlüsselung entzieht und dadurch „eine totale, das heißt endlose Öffnung des Sinnfeldes"[35] bewirkt.

---

[34] Gegenüber Beineberg und Reiting sagt Törleß einmal im Zusammenhang der Quälereien an Basini: „Ihr ekelt mich an! Eure Gemeinheit ist ohne Sinn!" (PS 127) Hier kommt der ästhetische Sinnbegriff *ex negativo* zum Ausdruck. Im Gegensatz zu Törleß verknüpfen seine Kameraden mit ihren sadistischen Spielen ja eindeutige Zwecke, eindeutigen Sinn: Formelhaft gesagt sind das mystische Entgrenzung in Beinebergs, Machterhaltung im sozialen Gefüge des Internats in Reitings Fall.

[35] Roland Barthes, „Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins", in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übersetzt aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 47-66, hier S. 50.

Barthes bezeichnet diesen nicht-entschlüsselbaren Rest des Signifikanten als „Luxus“[36], als „Skandal, Zusatz oder Abdriften“[37], auch als „Betonung“ und „Falte [...], die sich auf dem schweren Tuch der Informationen und Bedeutungen“[38] abzeichnen. Das Element des stumpfen Sinns wendet sich gegen das Fortschreiten einer Geschichte (der Filme), gegen narrative, politische und ideologische Sinnzusammenhänge, die von jenem gestiftet werden. Der stumpfe Sinn zwingt zu einer „vertikalen Lektüre“ der Geschichte und entlastet vom Zwang einer synchronen Gliederung. Der stumpfe Sinn ist demzufolge die „Gegenerzählung schlechthin“[39].

Insofern der stumpfe Sinn nicht von der Sprache beherrscht ist, d.h. sich nicht durch die Erschließung und Entschlüsselung des Signifikanten herleitet, kommt es in diesem auch nicht zu einer „Entleerung“ während des semiotischen Vorgangs: Auf der Ebene des stumpfen Sinns „mündet das Begehren nicht in jene Zuckung des Signifikats, die gewöhnlich das Subjekt lustvoll in den Frieden der Benennungen zurückfallen läßt“[40]. Dies hat zur Folge, dass der stumpfe Sinn nur prozessual und im Vollzug wirksam ist, weil er sich nicht im Einlösen des verstehenden Begehrens erschöpft.[41]

Der stumpfe Sinn lässt sich jedoch von den beiden anderen Sinnschichten nicht ablösen, da er ja im Bild ebenso ‚vorhanden’ ist wie diese. Durch die Verschränkung der Ebenen kommt es zu einer „Schichtung von Sinn, die den vorhergehenden Sinn immer bestehen läßt, wie in einer geologischen Konstruktion“[42]. Dieser Gedanke ist wichtig,

---

[36] ebd., S. 61.
[37] ebd., S. 53.
[38] ebd., S. 61.
[39] ebd., S. 61.
[40] ebd.
[41] Im *Mann ohne Eigenschaften* spricht Ulrich manchmal vom Wesen der „anderen Zustands“ als einem „Sinnen“ (MoE 1307). In der verbalisierten Form kommt das Prozessuale zum Ausdruck, die Tatsache von dauernder *Sinnentstehung*, die für den ästhetischen Sinnbegriff zentral ist.
[42] Roland Barthes, „Der dritte Sinn“, S. 54.

weil er erklärt, weshalb die Ebene des stumpfen Sinnes als Abweichung und Gegen-Erzählung oder Gegen-Stimme in jeder Darstellung mit dem noch so Konventionellen und Informativen koexistieren kann.[43]

Dritte These: Die ästhetische Erfahrung aktiviert ein spezifisches Begehren des Subjekts, das in sinnlicher Erfahrung wurzelt, diese aber transzendiert, weil es konstitutiv unstillbar ist. Die überschüssigen Begehrenskräfte transformieren sich in Sinnbildungsprozesse, die aber stets auf das sinnlich Gegebene zurückverweisen.[44] Das in der ästhetischen Erfahrung aktivierte Begehren lässt sich unter dieser Perspektive nicht nur als sinnliches Begehren, sondern auch als Begehren zur Sinndurchdringung oder Sinnerschließung verstehen. Was dann auf dem Spiel steht, ist nichts anderes als die Möglichkeit und Unmöglichkeit *gelingenden* Verstehens.[45]

2. Vorgehen der Untersuchung

Seit spätestens der Jahrtausendwende lässt sich in den Literatur- und Medienwissenschaften ein verstärktes Interesse an der Ästhetik und mit ihr ein Wiederaufleben von lange unter Verdacht stehender Begriffe (wie z.B. Form, Stil,

[43] In *Die Helle Kammer* hat Barthes nur noch zwei Sinnzugänge zum fotografischen Bild unterschieden („studium" und „punctum"), wobei auch hier das Koexistieren beider der springende Punkt ist. (Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985.)

[44] Wolfgang Welschs Unterscheidung von „Sinneswahrnehmung" und „Sinnwahrnehmung" funktioniert strukturell ähnlich. In vier Schritten skizziert Welsch den Übergang: „Stets stellt eine schlichte Beobachtung den Ausgangspunkt und die Inspirationsquelle alles Folgenden dar. Von ihr aus bildet sich dann zweitens – imaginativ – eine generalisierte, wahrnehmungshafte Sinnvermutung. Diese wird anschließend reflexiv ausgelotet und geprüft. Daraus resultiert schließlich eine Gesamtsicht des betreffenden Phänomenenbereichs, die durch ästhetische Grundierung mit reflexivem Durchschuß gekennzeichnet ist." (Wolfgang Welsch, „Zur Aktualität ästhetischen Denkens", in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2010, S. 41-78, hier S. 49.)

[45] Vgl. hierzu Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1988, S. 102-120.

Autorschaft, Kunstwerk) beobachten.[46] Beim Begriff der Form etwa, der die äußere, sinnlich erfahrbare Gestalt des Kunstwerks meint, hat sich gezeigt, dass er so einfach nicht durch post-strukturalistische Konzepte wie Offenheit, Struktur, Netzwerk etc. zu ersetzen ist, weil diese für den sinnlich erfahrbaren Aspekt des Kunstwerks blind sind.[47] Es muss indes nicht heißen, hinter die Erkenntnisse von Kritischer Theorie und Dekonstruktion, von Semiotik und Systemtheorie[48] zurückzufallen, wenn man sich wieder stärker der Frage nach der Beschreibbarkeit von Form zuwendet, die zu beantworten sucht, was die Bedingungen dafür sind, dass ein Text, ein Bild, ein Musikstück zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden können. Ein Leitmotiv in der Kritik am Formbegriff war die ideologiekritische Distanzierung gegenüber dem vermeintlichen Ästhetizismus der Form, die nicht in der Lage sei, gesellschaftlichen Wandel zu spiegeln. Form wurde als statisch, geschlossen, die bestehenden Verhältnisse bloß konservierend und reproduzierend verstanden. Die meisten jüngeren Auseinandersetzungen mit dem Formbegriff zeigen jedoch, dass es gar kein Problem ist, Form dynamisch zu konzipieren, dass es gerade in den Diskussionen der klassischen

[46] Wie Wolfgang Iser erinnert, stand die Ästhetik gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in nicht allzu gutem Ruf und wurde nicht selten als „Realitätsflucht [...], Illusionsbefangenheit [...], selbtstzufriedener Quietismus [...], narzißtischer Hedonismus [...], fatale Selbtgenüßlichkeit und als dandyhaftes Gebaren denunziert". (Wolfgang Iser, „Von der Gegenwart des Ästhetischen", in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 176-202, hier S. 176.)

[47] Zum ästhetischen Formbegriff vgl. Armen Avanessian u.a. (Hrsg), *Form zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zürich und Berlin 2009; Dieter Burdorf, *Poetik der Form: eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart 2001. Zum „New Formalism" in der anglo-sächsischen Tradition vgl. Marjorie Levinson, „What is New Formalism?", *PMLA*, Vol. 122, No. 2 (März 2007), S. 558-569; Jonathan Loesberg, *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism*, Stanford 2005.

[48] Zum Argument, warum auch Luhmanns Formtheorie letztlich der Spezifik des ästhetischen Gegenstands nicht gerecht wird, vgl. Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff,* München 1997, S. 14f. Stierle schreibt, Luhmanns Theorie der Selbstreferenz der Form „hilft im Einzelfall wenig, weil sie sich immer wieder nur global selbst affirmiert: das System ist das System ist das System". Er sieht hier eine „Überwältigung des Ästhetischen durch das System und damit die [...] Abtötung dessen, was dem Ästhetischen als Ästhetischem eigen ist". Stierle fordert, die „Spannung", die das Kunstwerk kraft seiner Form zum Ausdruck bringt, intakt zu halten, wofür der Luhmannsche ‚unbeteiligte Beobachter' unbrauchbar sei. Ingo Meyer stimmt dieser Diagnose implizit zu. (Ingo Meyer, „Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik", *Merkur 67*, Heft 3 (März 2013), S. 191-204, hier S. 198.)

Moderne im frühen 20. Jahrhundert gang und gäbe war, Form als Funktion und Prozess zu bestimmen (und eben nicht als Essenz oder unwandelbare Substanz).[49]

In Musils Schriften kommt ein solches dynamisches Formverständnis wiederholt zum Ausdruck, etwa wenn er in seinem wichtigen Essay „Ansätze zu neuer Ästhetik" betont, dass Form und Sinn voneinander nicht zu trennen sind.[50] Form trägt, ästhetisch verstanden, die Möglichkeit zur Sinnerfahrung immer schon in sich. Dass es sich um verschiedene „Sinn"-Erlebnisse handeln kann, die eine spezifische Form generiert, spricht weniger gegen, als für die Erhaltung dieser Kategorie. Gerade das macht ja die ästhetische Form aus**,** dass sie das mit sich selbst Identische transzendiert und zum Mehr einer Erfahrung bringt, die sich irreduzibel zu allem bisher Gekannten und Erlebten verhält. Musils „Ansätze" zeigen, dass ästhetische Erfahrung in einem Austausch zwischen empirisch fassbarem Kunstgegenstand, wenn man so will, seiner „Form", und dem Akt seiner hermeneutischen Bearbeitung – seinem „Sinn" – entsteht. Erst wo es zu diesem Austausch kommt, so könnte man formelhaft sagen, wird aus einem Kunstgegenstand ein Kunst*werk*, wird aus einer sinnlichen Erfahrung eine ästhetische Erfahrung.

Im *Mann ohne Eigenschaften* bemerkt Ulrich einmal zu seiner Schwester Agathe: „[A]n dieser Grenze zwischen dem, was in uns vorgeht, und dem, was außen vorgeht,

---

[49] Vgl. dazu Eva Geulen, „Gesetze der Form: Benn 1933", in: Uwe Hebekus und Ingo Stöckmann (Hrsg.), *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, München 2008, S. 19-42. Judith Butlers „Einleitung" zur Neuherausgabe von Lukákcs' früher Essaysammlung *Die Seele und die Formen*, Bielefeld 2011, S. 1-20, verortet dessen Formtheorie nicht nur historisch, sondern auch im Umkreis heutiger Debatten. Weder als „Medium" noch als „Botschaft", sondern als ein „Drittes" deutet auch Konrad Paul Liessmann den ästhetischen Formbegriff von Hegel bis Adorno in „Verkehrte Welt – Über das Nichtformale an der ästhetischen Form", in: *MLN* 113:3 (1998), S. 588-611.

[50] „[D]ie formale Seite, in der man so oft das Wesentliche der Kunst, das eigentliche Objekt der Ästhetik gesehen hat, [existiert] niemals selbständig. Was von einem Gedicht nach Abzug der logischen Bedeutung übrigbleibt, ist bekanntlich ebenso ein Trümmerhaufen wie das, was von seinem Sinn übrig bleibt, wenn man den Vokalismus und Rhythmus mit einem alltäglichen vertauscht; ähnliches gilt in allen Künsten." (PS 1140) Vgl. dazu auch den frühen Entwurf „Form und Inhalt", PS 1299-1303.

fehlt heute irgendeine Vermittlung" (MoE 742). Als eine solche, schwer festzuhaltende, weil sich der Bestimmung entziehende Vermittlung zwischen Innen und Außen, Ich und Welt, Sinn und Form wird die vorliegende Untersuchung die ästhetische Erfahrung diskutieren. Mit Rüdiger Bubner verstehe ich ästhetische Erfahrung als „Thema mit Variationen"[51], was nicht zuletzt bedeutet, dass eine geschlossene, definitorische Darstellung nicht angestrebt wird. Als Thema mit Variation durchzieht die ästhetische Erfahrung nicht nur die Lektüre verschiedener Texte Musils, sondern auch verschiedene Kunstformen, namentlich literarische Form und visuelle Bildlichkeit.

Das erste Kapitel präsentiert eine Lektüre von Musils Novelle „Die Amsel". Der Text handelt von einer Erzählerfigur, die einem Zuhörer von drei lebenserschütternden „Ereignissen" und „Erlebnissen" berichtet, offenbar mit der Absicht, sich über deren „Sinn" Klarheit zu verschaffen. Meine Lektüre bringt diese Sinnsuche in Zusammenhang mit der *Form* des Textes – sowohl unter gattungstheoretischen als auch erzähltheoretischen Gesichtspunkten. Eine zentrale Fragestellung ist die Phänomenologie des „Erlebnisses", in dem sich Form und Sinn in einer reflexiven Einheit zusammenschließen.

Das zweite Kapitel beginnt die Untersuchung von Musils monumentalem Werk *Der Mann ohne Eigenschaften*. Meine zentrale These zu diesem lautet, dass das Problem der ästhetischen Erfahrung zu Beginn der Agathe-Handlung des Romans in den Vordergrund rückt. Agathe wird als Personifikation der ästhetischen Erfahrung beschrieben. Dies geschieht in diesem Kapitel durch die Analyse ihrer Funktion im Umgang mit Ulrich sowie ihrer Körperlichkeit und Sprachlichkeit, die manche Charakteristika ästhetischer Erfahrung exemplifiziert. Agathe ist eine hoch-ambivalente

[51] Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, S. 7.

Figur, die Merkmale eines ästhetisch-autonomen Kunstbegriffs evoziert, was hier unter dem „schönen Schein“ diskutiert wird. Gleichzeitig zeigt eine Lektüre der Kapitel um Agathes Selbstmord-Phantasien die immanente Selbstkritik der Kunst als Schein.

Das dritte und vierte Kapitel hängen eng miteinander zusammen. Beide sind an Musils literarischer Beschreibung von Bilderfahrung interessiert. Textgrundlage bleibt der zweite Teil des Romans, einschließlich der nachgelassenen Schriften und Notizen. Und auch hier bleibt das Geschwisterexperiment um Ulrich und Agathe der analytische Schwerpunkt. Das dritte Kapitel versteht sich neben dem Erläutern der Bedeutung von visueller Erfahrung im *Mann ohne Eigenschaften* auch als Beitrag zu einer allgemeinen Bildtheorie. Wie erfahren wir Bilder? Wie kommt es zur Erfahrung einer Sinnfülle angesichts eines streng begrenzten, umrahmten Artefakts? Mit „Stillleben“ und „Lebendigkeit“ werden zwei Motive bildtheoretisch diskutiert, die dem Leser in Musils Texten wiederholt begegnen.

Im abschließenden Kapitel werden die Ergebnisse aus dem vorangegangenen Kapitel mit Bezug auf eine Passage aus einem nachgelassenen Kapitelentwurf aus dem Jahr 1938 konkretisiert. Es handelt sich um eine „Bildwerdung“ Agathes, die sich vor den Augen Ulrichs vollzieht. Dieser Vollzug wird als Paradigma einer ästhetischen Erfahrung gedeutet, in der es zur Entfaltung einer „Kraft“ kommt, die sich dem psycho-physischen Kontext wissenschaftlicher Beschreibbarkeit entzieht und die oben angesprochene Begehrenslogik ästhetischer Erfahrung zur Anschauung bringt.

Kapitel 1: Literarische Form, literarischer Sinn: Musils „Die Amsel“

1. Erlebnis und Dichtung

Im 22. Kapitel des ersten Buchs des *Mann ohne Eigenschaften* sind Ulrichs Gedanken ganz bei der „Sache der Literatur“, als er in der Auslage eines Buchladens die Werke eines „großen Dichters“ (MoE 867) erblickt, an dessen literarischer Qualität Ulrich allerdings stark zweifelt. Zufällig trifft er auf eine Kollegin, die Mathematikerin Dr. Strastil, die Ulrich insgeheim für ihre mangelnde seelische Sensibilität verachtet. Bei Strastil mache sich eine „außerordentliche Entwicklung des begrifflichen Denkens mit auffälligem Schwachsinn des Seelenverstandes“ (MoE 867) bemerkbar, was sich z.B. in Dr. Strastils naivem Naturbegriff (MoE 868) manifestiere, aber auch darin, dass sie das Ideal der „Schönen Literatur“ darin sieht, uns „so lebendig fühlen“ zu lassen (MoE 867). Ganz von der Hand zu weisen sei dieser Gedanke ja nicht, denkt Ulrich. Wenn „die verständige Dr. Strastil fühlen gemacht werden wollte, so kam es auf das hinaus, was alle wollen, daß die Kunst den Menschen bewege, erschüttere, unterhalte, überrasche, ihn an edlen Gedanken schnuppern lasse oder, mit einem Wort, ihn eben wirklich etwas ‚erleben’ mache und selbst ‚lebendig’ oder ein ‚Erlebnis’ sei“ (MoE 867). Dichtung wird hier mit der Kategorie des Erlebnisses in Verbindung gebracht, eine zu Musils Zeiten durchaus gängige Assoziation.[52] Popularisiert wurde der Begriff durch Wilhelm Dilthey, der das Erlebnis zu einem Hauptbegriff in seiner Begründung der Geisteswissenschaften machte. Dilthey verband als Erster den Begriff des Erlebnisses auch mit dem

[52] Art. „Erlebnis“, in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 2, Darmstadt 1972, Sp. 702-711.

Gegenstandsbereich der Kunst, wie in dem programmatischen Titel des Goethe-Buches *Erlebnis und Dichtung* von 1906. Im Gefolge von einerseits experimenteller Psychologie wie etwa bei Theodor Lipps und Wilhelm Wundt und andererseits den Lebensphilosophien von Georg Simmel und Ludwig Klages entwickelte sich das Erlebnis und seine semantischen Ableger zu einem Zentralbegriff des frühen 20. Jahrhunderts. Bei allen – zum Teil beträchtlichen – Unterschieden ist für die verschiedenen Erlebnisbegriffe eine Erfahrung von Unmittelbarkeit charakteristisch: Erlebnis entzieht sich dem Zwang begrifflicher Synthesis und betont den Vollzugscharakter eines auf Begriffssprache irreduziblen sinnlich-sinnhaften Ereignisses. Im Erlebnis wird zudem— aufgrund der semantischen Teilhabe am Universalbegriff „Leben"— Totalität erfahrbar.[53] Oft wurde eine Verbindung zwischen Erlebnisbegriff und Kunst hergestellt. Hans-Georg Gadamer behauptet in *Wahrheit und Methode,* das Erlebnis gewinne „einen neuen Seinsstand im Ausdruck der Kunst"[54], ja, das ästhetische Erlebnis repräsentiere „die Wesensart von Erlebnis überhaupt"[55]. Das ästhetische Erlebnis sei von alltäglicher Erfahrung gereinigt. Gerade dadurch erlaube es gemäß der Dialektik des Lebens Teilhabe am Ganzen des Lebens. Die „Macht" des Kunstwerks zur Erzeugung von „Bedeutungsfülle" liege in dessen Vermögen, „mit einem Schlage" den Erlebenden aus dem gewöhnlichen Leben „herauszureißen" und ihn doch „zugleich auf das Ganze seines

[53] „Indem es selbst im Lebensganzen darin ist, ist auch in ihm das Ganze gegenwärtig" (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Gesammelte Werke Bd. 1, Tübingen 1990, S. 75). Über den Begriff des Lebens schreibt Dilthey, es sei „die Grundtatsache, die den Ausgang der Philosophie bilden muß. Es ist das von innen Bekannte; es ist dasjenige, hinter welches nicht zurückgegangen werden kann. Leben kann nicht vor den Richterstuhl der Vernunft gebracht werden" (Wilhelm Dilthey, zit. n. Art. „Leben", in: Karlheinz Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart 2000, S. 483). Zum Verhältnis von Lebensphilosophie und Ästhetik um 1900 siehe Wolfdietrich Rasch, „Aspekte der deutschen Literatur um 1900", in: ders., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*: *Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1967, S. 1-48.
[54] Gadamer, Wahrheit und Methode, S. 57.
[55] Ebd., S. 75.

Daseins zurückzubeziehen“[56]. Gadamer betont neben der systematischen Bedeutung der Erlebniskategorie für die Kunst gleichzeitig eine vermeintlich negative Kehrseite, nämlich einen durch die Überbetonung der Vorgänge im Erlebenden hervorgerufenen Entzug der *formalen* Ansprüche an das Kunstwerk. Der an Ulrichs Kritik an Dr. Strastil erinnernde, auch von Gadamer pejorativ benutzte Terminus „Erlebniskunst“ verenge die Sphäre der Kunst auf externe Faktoren wie „Inspiration“ oder „Genie“, oder auf Seiten des Rezipienten auf bloßes Genießen und Vergnügen. Für Gadamer versperrt daher der Erlebnisbegriff potenziell den Blick auf die formalen Aspekte des Kunstwerks, die „kunstvolle Fügung fester Formen und Sagweisen“[57]. Gadamers philosophische Kritik am Erlebnisbegriff ist durchaus kein Einzelfall. Auch Theodor Adorno behauptet von diesem „charakteristisch altmodischen Ausdruck“, dass in ihm die Vermittlung zwischen „Erlebnisgehalt“ (welches im Kunstwerk seinen Niederschlag gefunden hat) und dem nachvollziehenden Vorgang in der Rezeption letztlich auf einem gewalttätigen „Überredetwerden“[58] beruht. Ganz im Sinne Gadamers behauptet auch Adorno, „Erlebniskunst“ ignoriere das „Wechselspiel des konstruktiven und des mimetisch expressiven Elements in der Kunst“[59] und perpetuiere stattdessen einen subjektivistischen, theoretisch naiven und letztlich unterbestimmten Kunstbegriff perpetuiere.

Im Folgenden werde ich die Frage nach dem Ort des Erlebnisses innerhalb der Theorie ästhetischer Erfahrung erneut stellen, indem ich auf den produktiven Gehalt dessen verweise, was ich den *immanenten Reflexionsvollzug des Erlebnisses* nennen

[56] ebd.
[57] ebd., S. 77.
[58] Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1998, S. 364.
[59] ebda., S. 363.

möchte. Ästhetisches Erlebnis beschreibt dann weniger den inneren Bewusstseinszustand eines Subjekts als vielmehr die dynamisch-reflektierende Anverwandlung des Gegenstandes *im Akt des Erlebens*. Die Innerlichkeit des Subjekts und die Eigenschaften der Gegenstände äußerer Erfahrung stellen im ästhetischen Erleben eine Einheit dar, die durch eine spezifische Reflexionstätigkeit entsteht. Das Potenzial dieser Reflexion, so mein Argument, ist jedoch im ästhetischen Gegenstand, insbesondere in seiner *Form* angelegt.

Wie schon in der Einleitung angesprochen, unterliegt der Formbegriff im ästhetischen Denken der Moderne einem Wandel. Bis zur Autonomisierung der Kunst im 18. Jahrhundert wurde Form ausschließlich unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten diskutiert. Es ging darum, Regelwerke aufzustellen, die ein angemessenes, „deckendes" Verhältnis zwischen „Stoff" und Form des Kunstwerks gewährten. Die formalen Elemente eines Kunstwerks dienten allein der „Wirkung des Texts bei einer inhaltsorientierten Rezeption [...]".[60] Eine „Aufwertung der Form"[61] beginnt erst im Zuge eines einheitlichen und emphatischen Begriffs von Kunst. Die vielfältigen und hochkomplizierten historischen Entwicklungen des ästhetischen Formbegriffs können hier nicht im Einzelnen diskutiert werden.[62] Wichtig ist jedoch, dass im späten 19. Jahrhundert, durch maßgeblichen Einfluss vor allem der aufkommenden Formtheorie in den bildenden Künsten, „Form" zunehmend als

[60] Gottfried Willems, Art. „Form/Struktur/Gattung", in: Ulfert Ricklefs, *Das Fischer Lexikon. Literatur*, Band 1, Frankfurt a. M. 2002, S. 680-703, hier 681.
[61] Ebd.
[62] Einen hervorragenden begriffsgeschichtlichen Versuch bietet Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics,* Warschau 1980, S. 220-243. Eine gute Einführung in das literarische Formproblem der europäischen Moderne bietet auch das Buch von Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M. 1988. Dieter Burdorfs großangelegte *Poetik der Form: eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart 2001, untersucht den Formbegriff im deutschen Sprachraum vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhundert.

Universalbegriff verstanden wurde, der die Besonderheit *künstlerischen* Ausdrucks beschreibt. Dies hängt eng mit den Ästhetisierungsbewegungen zusammen, die das autonome Reich des „schönen Scheins" beschwören und die insistieren, dass das Kunstwerk ein eigenständiges und selbstgesetzgebendes Gebilde ist. Willems weist in seinem Artikel auf den für uns sehr wichtigen Aspekt hin, dass die Autonomisierung des Kunstwerks in Spannung zum ungefähr zeitgleich entwickelten Lebensbegriff von Vitalismus und Lebensphilosophie steht.[63]

> Daß die Formen von Kunst und Literatur in der jüngeren und jüngsten Moderne wesentlich mit *Bezug auf das „Leben"* oder die aus dem Lebensbegriff entwickelten Konzepte des „Daseins", der „Existenz" oder des „Seins" geschaffen und wahrgenommen werden, führt [...] zu einer [...] Intensivierung des Formbewußtseins und zu einer durchgreifenden *Problematisierung des Formbegriffs*: Wie soll das Definitive der Form mit dem Transitorischen des Lebens zusammengehen?[64]

Zur Lösung genau dieses Problems, wie man das Definitive der Form mit dem Transitorischen des Lebens zusammenzubringen vermag, bedarf es eines dialektischen Erlebnisbegriffs. Im Erlebnis sind einander sonst ausschließende Gegensätze vermittelt: (dynamisches) Leben und (starre) Form, Innen und Außen, Augenblick und Dauer, Gefühl und Reflexion. Schon für Dilthey, so Martin Jay in seiner Auseinandersetzung mit dem Erlebnisbegriff in der Ästhetik, war dieser im Kern dialektisch: „Even if at times he [Dilthey] seemed to be endorsing the view that immediate, inner knowing was prior to its objectified reflection, he always insisted that experience [Erlebnis] meant an encounter

[63] Vgl. aber auch Ernst Cassirer, der die „Form der künstlerischen Gestaltung" von einer „Belebung" abhängig macht, die „individuelle Gebilde erstehen [lässt], denen die schaffende Phantasie, aus der sie entstammen, den Atem des Lebens einhaucht, und die sie mit der ganzen Frische und Unmittelbarkeit des Lebens begabt". (Ernst Cassirer, „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 485-500, hier S. 493.)
[64] Gottfried Willems, Art. „Form/Struktur/Gattung", S. 685f.

with something beyond the interiority of the self"[65]. Jay gibt dafür einige Gründe. Diltheys Erlebnis betont zum einen eine (von Gadamer und Adorno bestrittene) immanente Reflexionstätigkeit, weil in ihm die gegebene Realität nicht bloß vorgefunden, sondern prozessual angeeignet wird. Jay verweist auf folgende Stelle in Diltheys Nachlass:

> Erleben ist eine unterschieden [sic] charakterisierte Art, in welcher Realität für mich da ist. Das Erlebnis tritt mir nämlich nicht gegenüber als ein Wahrgenommenes oder Vorgestelltes; es ist uns nicht gegeben, sondern die Realität Erlebnis ist für uns dadurch da, daß wir ihrer innewerden, daß ich sie als zu mir in irgendeinem Sinn zugehörig unmittelbar habe. Erst im Denken wird es gegenständlich.[66]

Eine zweiter Grund für die Transzendierung der sinnlichen Unmittelbarkeit des Erlebens liegt in der in ihm angelegten Produktion von *Sinn*. Singulärer Moment und Gesamtheit des Lebens stehen beim Erlebnis in einem sinnvollen Zusammenhang, wobei bei Dilthey das finale Ereignis des Lebens – der Tod – als der Moment einsteht, in dem die Frage nach dem Sinn ihre letzte und eigentliche Bestimmungsmöglichkeit erhält.[67] Fragt man also nach dem Zusammenhang von Finalität und Sinnentstehung, so kann man dieses vom Problem der Verstehensmöglichkeiten von Geschichte (Diltheys eigentlichem Interesse) auf die Frage nach dem ästhetischen Gegenstand übertragen und dann fragen: Wie ist im ästhetischen Erlebnis die Produktion von Sinn auf die Gesamtgestalt des ästhetischen Gegenstands bezogen? Wie ist die je spezifische, begrenzte, materielle *Form* (eines Textes, Bildes oder Musikwerks) mit dem potenziell unendlichen Sinngeschehen verbunden, das sich an ihr entzündet? Warum, in anderen Worten, lässt sich ein

[65] Martin Jay, Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme, Berkeley 2005, S. 227.
[66] Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Band 6, Göttingen 1958, S. 313.
[67] ebd.

Kunstwerk immer wieder von neuem (und insbesondere auch immer wieder anders) erschließen? Vor allem der schon angesprochene Zusammenhang von „Reflexivität", „Innesein" (Gadamer), „Innewerden" (Dilthey) und Form ist wichtig, wenn Sinn nicht als mimetischer Referenzialitätsbegriff, sondern als *Sinngebung* verstanden wird.

2. „Die Amsel" als Novelle

Robert Musils „Die Amsel" handelt von drei „Geschichten" über besonders intensiv erfahrene Erlebnisse, von denen ein eingebetteter Erzähler, „Azwei", seinem Jugendfreund, „Aeins" berichtet. Am Ende des Textes kommt es zu einer Diskussion über den „Sinn" des Erzählten und einer Andeutung darüber, dass dieser Sinn sich im Akt oder Ereignis des Erzählens konstituiert. Aeins fragt zunächst „listig": „Aber du deutest doch an, [...] daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat? Du lieber Himmel, – widersprach Azwei – es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen." (PS 562)

In der ersten Geschichte lebt Azwei mit seiner Ehefrau ein geordnetes Leben in einem Berliner Mietshaus. Eines Nachts wird er „durch etwas Näherkommendes erweckt" (PS 551), von einer Nachtigall, die vor seinem Fenster singt. Azwei begreift noch, dass es sich eigentlich um eine Amsel handelt, die eine Nachtigall imitiert, worauf er in einen „zauberhaften Zustand" (PS 552) gerät, aus dem heraus er beschließt, noch in dieser Nacht seine schlafende Frau für immer zu verlassen. In der zweiten Geschichte befindet sich Azwei auf einem Schlachtfeld im Ersten Weltkrieg, auf das ein feindliches Flugzeug eines Tages ein tödliches Geschoss, einen „Fliegerpfeil" (PS 555) abwirft. Im

vollen Bewusstsein der Gefahr, in der er sich befindet, wird Azwei von einem „leisen Klingen“ ergriffen, das sich zu „einem feinen Gesang“ verstärkt, bis schließlich, begleitet von einem „irdischen Ton“ (PS 556), der Pfeil so knapp neben Azwei auf den Boden fällt, dass nur eine unbewusst vollzogene Ausweichbewegung des Körpers ihn vom Erschlagenwerden rettet. In der dritten Geschichte wohnt Azwei nach dem Tod der Eltern im Haus seiner Kindheit. Eines Nachts weckt ihn der „wunderbare[...], herrliche[...] Gesang“ (PS 561) eines Vogels. Wie in der ersten Geschichte ist es eine Amsel, die sich auf dem Fensterbrett niedersetzt und zu Azwei die wundersamen Worte sagt: „Ich bin deine Mutter.“ (Ebd.)

Bei seiner Erstveröffentlichung 1928 in der Berliner *Neuen Rundschau* trug der Text noch den Untertitel „Eine Erzählung“[68]. Später, beim Wiederabdruck des Textes im Band *Nachlaß zu Lebzeiten* hat Musil diese Gattungsbezeichnung entfernt. In der Forschung wird „Die Amsel“ zumeist der Novellengattung zugerechnet[69], und tatsächlich zeigt ein gattungstheoretischer Blick, dass Musil mit der Form einer Gattung experimentiert, die wie keine andere mit der Darstellung von Ereignishaftigkeit als Sinnvermittlung assoziiert ist.[70]

---

[68] Robert Musil, „Die Amsel“, *Neue Rundschau*, Heft 1, Januar 1928, S. 36-50, hier S. 36.

[69] Allerdings verzichten auch die von Adolf Frisé herausgegebenen *Gesammelten Werke* auf jedwede Gattungsbezeichnung, was wohl der Grund dafür ist, dass „Die Amsel“ in vielen Beiträgen zum Novellenbegriff Musils übersehen wird, etwa bei Florentine Biere (*Das andere Erzählen: Zur Poetik der Novelle 1800/1900,* Würzburg 2012) oder Nanda Fischer („„Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung...“: Zum Novellenbegriff Robert Musils“, in: *Monatshefte* 65 (3) 1972, S. 224-240.). Der von Walter Busch und Ingo Breuer herausgegebene Band *Robert Musils Die Amsel - Kritische Lektüren aus dem Nachlaß* (Bozen und Innsbruck 2000) hingegen bezeichnet Musils Text unumwunden als „Novelle“.

[70] Bei Georg Lukács erscheint dieser Befund in einer für ihn charakteristisch negativistischen Tönung, insofern Sinnvermittlung für Lukáks unter den Bedingungen der Moderne mit Sinnlosigkeit konvergiert. Für ihn ist die Novelle die „Form der isolierten Merkwürdigkeit und Fragwürdigkeit des Lebens“, aber auch die „am reinsten artistische Form“. Die moderne Erfahrung von Sinnlosigkeit wird hier „in unverschleierter, nichts beschönigender Nacktheit erblickt“. Sinnlosigkeit erhält in der Novelle die „Weihe der Form: die Sinnlosigkeit wird, als Sinnlosigkeit, zur Gestalt: sie ist ewig geworden, von der Form bejaht,

Ein für die Gattung Novelle charakteristisches formales Merkmal ist der Rahmen – und das in mehrfacher Hinsicht. Zunächst ist da das formale Mittel der Einfassung einzelner Erzählteile in einen umspannenden Erzählrahmen. So sind in einem Urtypus der Gattung, Boccaccios *Decamerone*, eine Reihe von in sich geschlossenen Narrativen – eben Novellen – von einer weiteren narrativen Form umspannt, so wie später auch in deutschen Novellensammlungen, etwa denen von Goethe oder später Paul Heyse. Typisch für die Rahmenhandlung ist eine „gesellschaftliche[] Erzählsituation“[71]. „Geselligkeit“ gilt, ebenso wie „Mündlichkeit“, als repräsentativer Erzählmodus für die Rahmenhandlung der Novelle, insofern „die situativen Bedingungen des Gesprächs zu ihren Voraussetzungen gehören“[72]. Wichtig ist, dass im (Erzähl-)Rahmen der Prozess des Erzählens selbst thematisch wird. „Das Erzählen formiert sich zum Ereignis, das – im dialektischen Umschlag – dem Erzähler selbst widerfährt.“[73] Damit einher geht die Beobachtung, dass mit dem Erzähler der Novelle oft eine spezifische Erzähl*absicht* verknüpft ist.[74] Zwischen (gesellschaftlicher) Rahmenstruktur und der konstitutiven Ereignishaftigkeit der erzählten Begebenheiten besteht nicht selten ein Spannungsverhältnis. Das Ereignishafte deutet darauf hin, dass das in der Novelle Verhandelte *widerfährt*, dass man dieser Begebenheit passiv ausgesetzt ist. „[G]erade Geschehnisse, die nicht als selbstverantwortet erscheinen, sondern ‚begegnen’, stellen das Substrat eines Lebenssinns dar, in dem Zufall und Schicksal, Einbruch und Wende, Bestimmung und Notwendigkeit ihren charakteristischen Ort einnehmen.“[75] In diesem

---

aufgehoben und erlöst“. (Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*: *Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Bielefeld 2009, S. 39.)

[71] Josef Kunz, *Novelle*, Darmstadt 1998, S. 2.

[72] Hugo Aust, *Novelle*, Stuttgart 1990, S. 2.

[73] ebd., S. 3.

[74] ebd., S. 4.

[75] Josef Kunz, *Novelle*, S. 10.

Sinn deutet Kunz die „gesellschaftliche Rahm[ung]“ als „Gegenposition zu dem, was in den Novellen selbst erzählt wird“.[76] Das Plötzliche, Unvorhergesehene und Unbeherrschbare der erzählten Ereignisse erwächst auf dem Nährboden einer als stabil vorgestellten Gesellschaft. Ihren geistesgeschichtlichen Ort hat die Novelle also in einer Zeit, in der normierte Ordnungsstrukturen zumindest punktuell vom Einfall des Nichtbeherrschbaren bedroht sind. Ihre spezifische Dialektik erhält die Gattung durch ein prekäres Verhältnis zwischen Form (Rahmen) und Ereignis (Begebenheit) – oder, in den Worten Goethes: Die Novelle ist „Konflikt des Gesetzlichen und des Ungebändigten“[77].

Strukturell folgt „Die Amsel“ den hier gesammelten novellistischen Bauformen, angefangen bei der mündlichen Gesprächssituation über das komplexe Spiel mit verschiedenen Erzählabsichten bis hin zur entscheidenden *Ereignishaftigkeit* der erzählten Begebenheiten. Auch mit Bezug auf die Rahmenstruktur scheint Musil mit der Novellengattung zu experimentieren. „Die Amsel“ beginnt mit der Stimme eines Rahmenerzählers, der nach einem starken, selbstbewussten, „ich“-haltigen Auftakt im Verlauf des Textes nur noch gelegentlich das Wort ergreift und nach dem Schluss der Erzählungen von Azwei nicht mehr zu Wort kommt. Genau besehen handelt es sich also um einen Halbrahmen, der die drei Geschichten am Anfang durch die Einführung des Binnenerzählers und –zuhörers einleitet, ohne sie jedoch zu beschließen.[78] Der halboffene Rahmen des Textes ruft einerseits die Novellen-Tradition durch die Geschlossenheit der Erzählsituation auf, zeigt aber durch den fehlenden Schlussrahmen bereits, dass das

[76] ebd., S. 6.
[77] zit. nach Josef Kunz, ebd., S. 14.
[78] Vgl. hierzu Uwe Baur, „Musils Novelle ‚Die Amsel’. Figurierung der Persönlichkeitsspaltung eines Rahmenerzählers“, in: ders. und Dietmar Goltschnigg (Hrsg.), *Vom ‚Törleß’ zum ‚Mann ohne Eigenschaften’*, München und Salzburg 1973; Gerhard Pickerodt, „Robert Musils *Die Amsel* als Narratives Modell“, in: Walter Busch und Ingo Breuer (Hrsg.), *Robert Musils ‚Die Amsel’. Kritische Lektüren aus dem Nachlaß*, Bozen und Innsbruck 2000, S. 61-75.

Ereignis den anfangs suggerierten Rahmen, und damit Geschlossenheit überhaupt, transzendiert.

Kunstgegenstände sind durch die Spannung zwischen ihrer faktischen Abgeschlossenheit, der Notwendigkeit, einen Anfang und ein Ende zu haben und ihrer stetigen symbolischen Überschreitung dieser Abgeschlossenheit gekennzeichnet. „Damit man Zugang zu einem Text gewinnen kann, muß dieser einen Rand haben“[79], sagt Jacques Derrida, und auch in Jurij Lotmans literarischer Raum-Semiotik liegt der Grund für die potenziell unendliche Bedeutung eines Textes in dessen äußerer Grenze. „Das Kunstwerk, das selbst begrenzt ist, stellt ein Modell der unbegrenzten Welt dar.“[80] An der Stelle aber, wo der Rahmen das Kunstwerk beschließt, wird nicht auch die Welt, die unbegrenzt ist, beschlossen. Im Kunstwerk ist die Welt auf eine solche Weise eingeschlossen, dass sie auf paradoxe Weise aus dem Rahmen tritt.[81] In der Form von Musils experimenteller Novelle kommt eine solche kunsttheoretische Einsicht zur Anschauung.

3. Erzählen als Ereignis

Einen guten Einsatz für die Frage nach Ereignis und Ereignishaftigkeit in „Die Amsel“ bietet ein „komische[r] Satz“ (PS 551), über den Azwei ausführliche

[79] Jacques Derridas, „Überleben“, in: *Gestade*, Aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, S. 119-219, hier S. 129.
[80] Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil, München 1993, S. 301.
[81] „Im Kunstwerk kommt der Gang der Ereignisse in dem Augenblick zum Stillstand, wo die Erzählung abbricht. Weiter ereignet sich nichts mehr, und es bleibt der Eindruck, daß ein Held, der in diesem Moment am Leben war, überhaupt nicht mehr stirbt, daß der, der Liebe gefunden hat, sie nie mehr verliert, daß der Sieger auch in Zukunft nie mehr besiegt werden wird, da jede weitere Handlung ausgeschlossen ist.“ (ebd., S. 301.

Betrachtungen anstellt. Zu Beginn des Berichts der ersten Begebenheit schildert Azwei das Ausmaß der „Regelmäßigkeit“ (PS 550) seiner bürgerlichen Existenz im Berlin der zwanziger Jahre. Wie aus dem Baukasten sind die Häuser geschöpft, alles ist durchökonomisiert in einer Weise, dass selbst die Grundrisse der Wohnungen einander gleichen wie ein Ei dem anderen. „Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht.“ (ebd.) Nach einer Gesprächspause gibt Azwei der Bewertung jener Regelmäßigkeit eine neue Wendung, indem er ihr „etwas Gewaltiges“ (ebd.) einräumt und vorschlägt, „in diesem Geist der Massenhaftigkeit und Öde etwas wie eine Wüste oder ein Meer zu sehen“ (ebd). Hier führt das Paradoxon vom „Geist der Massenhaftigkeit“, das der Regelmäßigkeit so etwas wie die Potenzialität des Erhabenen einräumt („Wüste“, „Meer“), zunächst zu einer unerwarteten Wendung, indem Azwei beginnt, über seine Eltern und die Gabe des Lebens als Ereignis in der Form nachzudenken.

> Das Merkwürdige aber war, daß ich gerade in der Zeit, wo ich diese Wohnung besaß, ungewöhnlich oft an meine Eltern dachte. Du erinnerst dich, daß ich so gut wie jede Beziehung zu ihnen verloren hatte; aber da gab es nun mit einem Male in meinem Kopf den Satz: Sie haben dir das Leben geschenkt; und dieser komische Satz kehrt von Zeit zu Zeit wieder wie eine Fliege, die sich nicht verscheuchen läßt. (PS 551)

Was ist „komisch“ an diesem „Satz“? Und warum verspürt Azwei das Bedürfnis, ihn wegzuscheuchen „wie eine Fliege“? Die Merkwürdigkeit liegt offenbar darin, dass gerade in einer Lebensphase, die von Monotonie und Regelmäßigkeit dominiert war, der Gedanke an das Voraussetzungslose und also Ereignishafte dessen, was das Leben begründet, aufkommt. Azwei: „Es ist über diese scheinheilige Redensart, die man uns in der Kindheit einprägt, weiter nichts zu bemerken. Aber wenn ich meine Wohnung

betrachtete, sagte ich nun ebenso: Siehst du, jetzt hast du dein Leben gekauft; für soundsoviel Mark jährlicher Miete.“ (ebd.) Im Fortgang dieser Zeilen wird man stutzig. Es häufen sich Unvereinbarkeiten. Azwei sagt, über den Satz nichts weiter bemerken zu wollen, und doch sind die nächsten zehn Zeilen sein fortgeführter Kommentar. Wie ist das „ebenso“ zu verstehen, welches die „scheinheilige Redensart“ mit dem Satz „Jetzt hast du dein Leben gekauft“ parallelisiert – insbesondere da sich doch gerade *schenken* und *kaufen* als ökonomische Praktiken diametral entgegenstehen? Azwei fährt fort: „Vielleicht sagte ich auch manchmal: Nun hast du ein Leben aus eigener Kraft geschaffen. Es lag so in der Mitte zwischen Warenhaus, Versicherung auf Ableben und Stolz“ (ebd). Alle Glieder dieser Reihe werden in den folgenden zwei Sätzen, in denen Azwei auf den „komischen Satz“ zurückkommt, kommentiert. Und so erschließt sich ihr Zusammenhang als syntagmatische Reihe, die in Opposition steht zur Logik der Gabe des Lebens: „Und da erschien es mir doch überaus merkwürdig, ja geradezu als Geheimnis, daß es etwas gab, das mir geschenkt worden war, ob ich wollte oder nicht, und noch dazu das Grundlegende von allem übrigen. Ich glaube, dieser Satz barg einen Schatz von Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit, den ich vergraben hatte.“ (ebd.) Das Leben, oder besser, der Vorgang der Geburt eines jeden Menschenlebens, „das Grundlegende von allem übrigen“, erreicht einen als Gabe, ist gerade nicht in der Tauschlogik ökonomischer Verhältnisse befangen, die vom Warenhaus bis hin zur Gleichförmigkeit Berliner Mietwohnungen reichen, in denen „Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte [...] übereinander wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüfett [liegen]“ (ebd.). Die plötzliche

Erkenntnis Azweis besagt, dass der ökonomische Kreis des Lebens – ähnlich dem Rahmen der Novelle – „an einer Stelle offen ist“[82].

Azweis Reflexion über die Gabe des Lebens verschränkt sich mit einer Reflexion auf Sprache. So wie Azwei darauf bedacht ist, Aeins die Besonderheit jener voraussetzungslosen Gabe gegenüber der Ökonomisierung aller Lebensbereiche zu vermitteln, so muss er sich einem Sprachverständnis anvertrauen, das gewöhnliche Kommunikation und Sinnvermittlung in Frage stellt und ironisch bricht. Der Gedanke einer Gabe des Lebens taucht als „komischer Satz“ auf, „wie eine Fliege, die sich nicht verscheuchen läßt“, wird also in ihrer Materialität angezeigt und bekommt durch das Bild der beständig wiederkehrenden Fliege schon den Charakter einer Wiederholung. Im Verlauf wird der Rede- bzw. Sprachcharakter betont („scheinheilige Redensart“; „dieser Satz“). Karl Eibl liest diese erste Geschichte um die Wendung von der „scheinheiligen Redensart“ zentriert. Das den Kreis des „gekauft[en]“ Lebens eigentlich Sprengende sieht er in Azweis Einsicht, dass der Gesang nicht von einer Nachtigall, sondern von einer „ganz gewöhnliche[n] Amsel“ (PS 552) stammt. Denn die Nachtigall, ebenso wie die in ihrem Kontext von Azwei gemachten emphatischen Ausrufe „Leb wohl, Geliebte, Haus, Stadt...!“ (ebd.), der Verweis auf das altertümliche „Lager“ (ebd.) und sein Vorhaben, auf die Dächer zu steigen, lassen sich eben als „scheinheilige Redensarten“ verstehen, die dem eigentlichen Erweckungserlebnis von Azwei noch im Weg stehen.[83]

---

[82] Karl Eibl, „Die dritte Geschichte: Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung ‚Die Amsel’“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 412-434, hier S. 416. Dass in dem eben zitierten Satz auch die „Geburt“ in das ökonomische Syntagma eingerückt ist, wird verständlich, wenn Geburt ‚uneigentlich’, als klinischer Vorgang, gleichsam als von Außen kommend und ohne das „Jemeinige“ ihrer Gabestruktur verstanden wird.

[83] „Wäre Azwei der Nachtigall wirklich auf die Dächer gefolgt, dann hätte sich das Ungewöhnliche im trivialromantischen Klischee verwirklicht, hätte sein Handeln weiterhin der Welt des ‚gekauften’ Lebens angehört.“ (ebd., S. 417f.)

Azwei wirft den Gedanken auf, die Geburt als Grenzfall der Erfahrung zu fassen. Die Gabe der Geburt, so könnte man sagen, markiert den Einsatz der Erfahrungsfähigkeit des Menschen überhaupt. Von den Paradoxien jeder echten Gabe handelt ein Vortrag von Jacques Derrida, in dem deutlich wird, dass das Sprechen über das Ereignis (als Gabe) von einer doppelten Unmöglichkeit gekennzeichnet ist.[84] Nicht nur zeigt sich, dass jedes Sprechen vom Ereignis durch die notwendige Wiederholbarkeit jeder sprachlichen Form dieses als singuläres Ereignis unmöglich macht. Darüber hinaus zeigt Derrida, dass das Ereignishafte des Ereignisses auch schon *vor* seiner sprachlichen Vermittlung *unmöglich sein muss*, um möglich zu sein. Folgen wir für einen Augenblick den Überlegungen Derridas. Im Ereignis liegt zunächst eine strukturelle Aporie. Es ist nämlich nur da möglich, wo es unmöglich ist. Das Eintreten des Ereignisses ist, so es denn als wirklich Unerwartetes und „den Gang der Geschichte" Unterbrechendes, als wirklich Ereignishaftes also, gelten kann, von seiner eigenen Unmöglichkeit „notwendig" begleitet. Eine Gabe ist nur dann eine Gabe, wenn *nicht* gegeben werden kann. Wo gegeben werden kann, wo das Geben auch nur *möglich* ist, liegt in Derridas Verständnis kein genuines Ereignis einer Gabe vor. Die Gabe muss „den ökonomischen Zirkel des Tauschs unterbrechen" und muss daher jeder Form des Dankes, der narzisstischen Motivation, selbst jedes „rein symbolische[n] Zeichen[s]"[85] der Anerkennung entbehren. „Die Gabe muss über den Dank hinausreichen. In gewisser Weise darf der andere, wenn er in der Lage sein soll, zu empfangen, noch nicht einmal wissen, dass ich ihm gebe, denn sobald er es weiß, ist er im Zirkel der Dankbarkeit und der Erkenntlichkeit gefangen und

[84] Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Berlin 2003.
[85] ebd., S. 27.

macht die Gabe zunichte.“[86] Das „Geheimnis“-volle und „Merkwürdige“, das Azwei in seiner Geburt erblickt, scheint genau in dieser Struktur der Gabe zu liegen. Seine Geburt kam ihm zu, ob er „wollte oder nicht“, d.h. ohne seine Einwilligung, ohne jede Motivation oder Begierde, ohne auch nur irgendeine Position in einer Ökonomie von Dank und Undank innezuhaben.

Der zweite Aspekt der von Derrida aufgezeigten Struktur von Ereignishaftigkeit führt uns zum zentralen Thema der Erzählung, dem aporetischen Zusammenhang von (Sinn-)Ereignis und Form im Vorgang des Erzählens. Neben der strukturellen Aporie, dass das Ereignis nur da möglich ist, wo es unmöglich ist, müssen wir nämlich sehen, dass der Versuch, das Ereignis zu reproduzieren, d.h. es sprachlich zu fassen, das Singuläre, welches das Ereignis zu sein beansprucht, rückwendend zerstört. Man muss dann sagen, „dass das Sprechen vom Ereignis, die Mitteilung vom Wissen *über* das Ereignis, die Singularität des Ereignis in gewisser Weise *a priori* und immer schon verfehlt – durch die einfache Tatsache, dass das Sprechen zu spät kommt und die Singularität in der Generalität verliert“[87]. Jede sprachliche Repräsentation des Ereignisses verortet dieses in einen Kommunikationszusammenhang, der dessen Wiederholbarkeit und Vervielfältigung voraussetzt. Derrida spricht von einer „unvermeidlich[en] Neutralisierung des Ereignisses durch die Iterabilität“[88].

Azwei scheint sich der nachträglichen Neutralisierung des Ereignisses durch den Akt seiner sprachlichen Wiederholung bewusst zu sein. Sein Sprechen über das Erleben des Ereignisses ist stets von einer Reflexion auf das Sprechen über dieses Erleben begleitet. Vor allem aber scheint das konstitutive, mitunter fast tragisch anmutende

[86] ebd., S. 27f.
[87] ebd., S. 21.
[88] ebd., S. 36.

Paradox auf, dass das Erleben *vor* seiner sprachlichen Fassung nur unbestimmt sein kann. Azweis Bericht vom „Ende der Liebe“, der ersten Begebenheit, beinhaltet ein Geständnis der Unwissenheit davon, *was* denn eigentlich geschehen war. An Aeins gerichtet, spricht Azwei von dem „Überdruß“, den er plötzlich zu empfinden begann.

> [I]ch schildere es dir so, als ob ein Gefühl ein Herz durchbohren könnte wie einen Berg, auf dessen anderer Seite eine andere Welt mit dem gleichen Tal, den gleichen Häusern und kleinen Brücken liegt. Aber ich wußte ganz einfach nicht, was es war. Ich weiß das auch heute nicht. Vielleicht habe ich unrecht, dir diese Geschichte im Zusammenhang mit zwei anderen zu erzählen, die darauf gefolgt sind. Ich kann dir nur sagen, wofür ich es hielt, als ich es erlebte: Es hatte mich von irgendwo ein Signal getroffen – das war mein Eindruck davon. (PS 553)

Alles auf der Seite des Erlebens ist unbestimmt. Die Metapher für das Gefühl, welches Azwei überkommt, so gewaltig sie einerseits ist, bleibt doch letztlich redundant und unbestimmt: redundant, weil das Bild eine Veränderung herbeibeschwört, die keine Veränderung ist (auf der anderen Seite des Berges wieder nur die „gleichen Häuser [...] und kleinen Brücken“); unbestimmt deshalb, weil die Verknüpfung „als ob“ die beiden Teilsätze in ihrem Zusammenwirken nur unzureichend miteinander in einen Wirkungszusammenhang bringt. Es lässt sich nicht ausmachen, ob der „als ob“-Vergleich gelingt oder scheitert, weil unbestimmt bleibt, *ob* das „Gefühl ein Herz durchbohren“ kann oder nicht. Azwei wiederholt, dass er nicht „weiß“, „was es war“, weder damals noch heute. Gegenüber der Unbestimmtheit des Erlebnisinhalts wird das „Schildern“, „Erzählen“, „Sagen“ zur eigentlichen Botschaft der Mitteilung an Aeins.

4. Zeichen/Körper

Der Text „Die Amsel“ beginnt – wie eine experimentelle Versuchsanordnung – mit der Isolierung und Benennung seiner Elemente. „Die beiden Männer, deren ich erwähnen muß – um drei kleine Geschichte zu erzählen, bei denen es darauf ankommt, wer sie berichtet – waren Jugendfreunde; nennen wir sie Aeins und Azwei.“ (PS 548) Schon der nächste Satz verweist auf den grundlegenden Widerspruch zwischen der materiellen Verfasstheit des Körpers samt der entsprechenden Vorgänge des Alterns einerseits und andererseits der Annahme einer Selbstidentität des Subjekts. Jugendfreundschaft sei sonderbarer, je älter man wird. „Man ändert sich im Laufe der Jahre vom Scheitel bis zur Sohle und von den Härchen der Haut bis ins Herz, aber das Verhältnis zueinander bleibt merkwürdigerweise das gleiche und ändert sich sowenig wie die Beziehungen, die jeder einzelne Mensch zu den verschiedenen Herren pflegt, die er der Reihe nach mit Ich anspricht.“ (ebd.) Das Äußere des menschlichen Körpers ist einer permanenten Veränderung unterworfen. Mit jedem Herzschlag, jedem Wachstumsvorgang der Zellen verändert sich die Form des Ganzen, insofern die Beziehungen der Elemente untereinander sich ändern. Dennoch können wir nicht umhin, die Gesamtheit der Funktionen jener „verschiedenen Herren“ in einer Beziehungs*gleichheit* zu denken.

Ist so das Motiv der körperlichen Verfasstheit von der ersten Seite der „Amsel“ an präsent, wird es im weiteren Verlauf der Geschichte zu einem Leitmotiv. Wichtiger noch, es wird mit der selbstreflexiven Erzählhaltung selbst zusammengeschlossen. Die Freunde Aeins und Azwei hätten in ihrer Jugend auf einem religiösen Internat gelebt und setzten

dort „ihren ganzen Ehrgeiz darein, nichts davon [von der Religion, J.S.] zu halten“ (ebd.). Eine der Freizeitaktivitäten sei das auf dem Kopf stehende Balancieren auf einem Kirchturmgeländer gewesen. Azwei,

> und das mag gut zu seiner Einführung als Erzähler dienen, [war] in seiner Knabenzeit der Erfinder dieser Gesinnungsprobe gewesen. Es war schwer, einen Körper zu finden wie den seinen. Er trug nicht die Muskeln des Sports wie der Körper vieler, sondern schien einfach und mühelos von Natur aus Muskeln geflochten zu sein. Ein schmaler, ziemlich kleiner Kopf saß darauf, mit Augen, die in Samt gewickelte Blitze waren, und mit Zähnen, die es eher zuließen, an die Blankheit eines jagenden Tiers zu denken, als die Sanftmut der Mystik zu erwarten. (PS 549)

Kurz darauf geht der Rahmenerzähler erneut auf Azweis Gestalt ein. Es sei nicht wichtig, die kurzen Antworten des Freundes wiederzugeben, weshalb die Unterhaltung der beiden wie ein „Selbstgespräch“ präsentiert werden könne.

> Wichtiger wäre es, wenn man genau zu beschreiben vermöchte, wie Azwei damals aussah, weil dieser unmittelbare Eindruck für die Bedeutung seiner Worte nicht ganz zu entbehren ist. Aber das ist schwer. Am ehesten könnte man sagen, er erinnerte an eine scharfe, nervige, schlanke Reitgerte, die, auf ihre weiche Spitze gestellt, an einer Wand lehnt; in so einer halb aufgerichteten und halb zusammengesunkenen Lage schien er sich wohl zu fühlen. (PS 549f.)

Es zeigt sich, dass es nicht nur „darauf ankommt, *wer* die Geschichten erzählt“, sondern auch, wie dieser jemand *aussieht*. Warum aber die Bedeutung der Worte von Azweis Aussehen abhängen soll, ist nicht nur „schwer“ zu beschreiben, sondern auch nicht ganz leicht zu verstehen. Musils Einsatz der Physiognomie im Kontext von „Bedeutung“ macht den Vorschlag, eine Analyse der materiellen Verfasstheit von Kommunikation zu betreiben. Lässt sich nicht im Bild der Reitgerte vage die Beschreibung des Buchstabens ‚A’ erkennen? Die aufstrebende Linie wäre in diesem

Bild die Reitgerte, während die absteigende Linie auf der rechten Seite der Wand entspräche. Ohne diesen Gedanken hier überstrapazieren zu wollen, bleibt doch die Erkenntnis festzuhalten, dass die Bedeutung, der „Sinn", im Materiellen der Form verankert ist.[89] In seiner *Einführung in die Semiotik*[90] hat Umberto Eco als Kennzeichen der *ästhetischen* Botschaft ausgegeben, dass sie „zweideutig strukturiert" und „autoreflexiv" erscheint, worunter zu verstehen ist, „dass sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will". Unter Form kann neben anderen Möglichkeiten (wir haben einige schon diskutiert, etwa den Rahmen im Fall der Novelle) auch die Materialität der Schrift verstanden werden. „In der ästhetischen Botschaft bekommt auch die Ausdruckssubstanz eine Form"[91], d.h. die jeweils bedeutungsgebenden Zeichen (Ausdruckssubstanz) werden in ihrer Materialität erkennbar. Azwei wird hier eingeführt als Idealtypus eines Zeichens, das hinter seiner Funktion zu bezeichnen gerade *nicht* verschwindet und wird somit zum Platzhalter wird für eine Poetik der „Ähnlichkeit des Worts mit sich selbst" (PS 1213), wie Musil einmal sagt (und eben nicht mit dem Bezeichneten).

In der zitierten Passage sind Körperlichkeit, Athletik und Waghalsigkeit als Eigenschaften des Erzählers ausgewiesen. Azwei, Erfinder der „Gesinnungsprobe", erweist sich als jemand, der den *Sinn erprobt*, in dem er „in schwindelnder Höhe Kunststücke" (PS 548) aufführt. Auch die Dialektik von unten und oben, von materieller Schwere und dem „Aufgehen" des Sinns kommt im Bild der Reitgerte zum Ausdruck. Sie

[89] In der „Amsel" bleibt „jeder Satz [...] auf den Körper als Zeichenträger verwiesen", meint auch Elmar Locher in seiner Diskussion dieser Passage. (Elmar Locher, „Die Stimme der Amsel in den Stimmen der *Amsel* Robert Musils", in: Walter Busch und Ingo Breuer (Hrsg.): *Robert Musils ‚Die Amsel' - Kritische Lektüren aus dem Nachlaß*, Bozen und Innsbruck 2000, S. 131-158, hier S. 141.)
[90] Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, aus dem Italienischen von Jürgen Trabant, München 1972.
[91] ebd., S. 148.

steht auf dem Kopf, genau wie die Knaben im Internat, die „auf dem Turmgeländer, mit dem Blick nach unten“ (ebd.), ihr Kunststück aufführen. In beiden Fällen sind Oben und Unten vertauscht. Dieser Verkehrung ist aber ein weiteres Attribut zugeordnet, nämlich die „Lage“ der Reitgerte: an der Wand lehnend, ist es „eine[] halb aufgerichtete[] und halb zusammengesunkene[] Lage“. Diese Verschränkung der Bewegungsvektoren ist typisch für Musils Beschreibungsversuche der ästhetischen Erfahrung. Sie beschreibt eine Dynamik, die sich durch die Gleichzeitigkeit von zwei einander ausschließenden Vorgängen bestimmt. Die Reitgerte strebt im selben Moment nach oben, in dem sie zusammensinkt. Insofern die Reitgerte niemals das Ziel ihres Aufstrebens erreicht – weil sie von ihrem eigenen Niedersinken daran gehindert wird – beschreibt das Bild eine stillgestellte Bewegung, eine Bewegung im Stillstand.

Die Reitgerte ist als Personifikation des Erzählvorgangs in der „Amsel“ damit auch Symbol für die Phänomenologie ästhetischer Erfahrung. Als ästhetisches Zeichen generiert sie durch materielle Eigenspannung aus sich selbst heraus „Sinn“.[92] Ein solcher ästhetischer Sinn als Resultat von Körperspannung zeigt sich in der zweiten Geschichte. Im Moment des Einschlags des Fliegerpfeils vollführt Azwei „eine tiefe, halbkreisförmige Verbeugung“, wobei er jedoch „am gleichen Fleck“ (PS 557) stehen bleibt. Im Tagebuch, wo Musil die Fliegerpfeilepisode erstmals, basierend auf einem wirklichen Erlebnis auf dem Schlachtfeld im Ersten Weltkrieg, notiert, heißt es an entsprechender Stelle: „[I]nstinktiv riss ich meinen Oberleib zur Seite und machte bei feststehenden Füßen eine ziemlich tiefe Verbeugung.“ (Tb 1, 312) Auch hier gerät der

[92] Pickerodt liest in der Reitgerte auch die für „Die Amsel“ charakteristische „Widersprüchlichkeit“ der Erzählhaltung: „Das Reitgertenbild vermittelt die Reproduktion der Erzählinhalte und dem Entwurf der Geschichte als eines erzählerischen Konstrukts, zwischen dem reproduktiven und konstruktiven Anteil des Erzählens.“ (Pickerodt, „Musils *Die Amsel*“, S. 68)

Körper, weil der Erde verhaftet, in eine Spannung oder arretierte Dynamik, deren Folge ein Zustand des „Rausch[es]“ ist, konnotiert mit „heißem Dankgefühl“ und „Erröten“ (ebd.).

Während dieses Ereignisses befindet sich Azwei, so erzählt er seinem Freund, „in einem Sack, dem toten Winkel einer Kampflinie in Südtirol“ (PS 554). Der Ort der Begegnung wird als Nichtort markiert. Ein toter Winkel ist ein Raum, der sich dem Blick entzieht, der sich nicht beobachten oder überwachen lässt. Die Kampf*linie* ist in ihrer Oberflächenstruktur weiter qualifiziert. Sie „bog“ sich zurück, „lief im Tal wie eine sonnige Welle über zwei Hügel mit schönen Namen und stieg auf der andern Seite des Tals wieder empor“ (ebd.). Die von Azweis Kompanie besetzte Stellung wird ebenfalls als „Strich[]“ (ebd.) bezeichnet. Was hier geschieht, ist die Reduktion des Textes auf seine Materialität. So wie die Rede Azweis am Ende der Erzählung als „Rauschen“ (PS 562) – als bedeutungsloses Klangmaterial – beschrieben ist, so wird das quasi-mystische Erlebnis hier von seiner (schriftbildlichen) Materialität her gedacht und erweist sich so als genuin ästhetisches Erlebnis.

Schon bei der ersten Erwähnung des „tödlichen Wurfgeschosses“ ist dieses als Ton, als Geräusch beschrieben, wobei die Besonderheit des Tons darin besteht, dass die Beziehung, die er zum Erreger des Tons hat, in ihrer Ursache-Wirkungs-Relation unbestimmt bleibt. Nachdem die Soldaten einen feindlichen Flieger entdeckt hatten, warnte einer von ihnen, man solle lieber in Deckung gehen. Azwei fährt fort:

> In diesem Augenblick hörte ich ein leises Klingen, das sich meinem hingerissen emporstarrenden Gesicht näherte. Natürlich kann es auch umgekehrt zugegangen sein, so daß ich zuerst das Klingen hörte und dann erst das Nahen einer Gefahr begriff; aber im gleichen Augenblick wusste ich auch schon: es ist ein Fliegerpfeil. (PS 555)

Der Fliegerpfeil kündigt sich im Modus des „leisen Klingens“ an, und dieser „Laut“ wird von Azwei, wohl weil er fühlt, dass er nur für ihn bestimmt ist, „wie ein noch nie zu erwartendes Glück“ (PS 556) wahrgenommen. Der Laut nähert sich, wird „perspektivisch größer“ (ebd.), wird dann „körperlicher [...], er schwoll an und drohte“ (ebd.). Azwei wird noch gewahr, dass inzwischen auch für die umstehenden Soldaten „die Luft [...] zu klingen begonnen“ hatte, welche nun dastanden „wie eine Gruppe von Jüngern [...], die eine Botschaft erwarten“ (ebd.).

> Und plötzlich war das Singen zu einem irdischen Ton geworden, zehn Fuß, hundert Fuß über uns, und erstarb. Er, es war da. Mitten zwischen uns, aber mir zunächst, war etwas verstummt und von der Erde verschluckt worden, war zu einer unwirklichen Lautlosigkeit zerplatzt. Mein Herz schlug breit und ruhig; ich kann auch nicht den Bruchteil einer Sekunde erschrocken gewesen sein; es fehlte nicht das kleinste Zeitteilchen in meinem Leben. Aber das erste, was ich wieder wahrnahm, war, daß mich alle ansahen. Ich stand am gleichen Fleck, mein Leib aber war wild zur Seite gerissen worden und hatte eine tiefe, halbkreisförmige Verbeugung ausgeführt. Ich fühlte, daß ich aus einem Rausch erwache [...]. (PS 557)

Mittelpunkt dieser Passage ist die Wendung „Er, es war da“. Wie ist dieser Satz zu verstehen? Warum wird hier das männliche durch das neutrale Pronomen ersetzt? Ist dies als eine Korrektur zu verstehen oder als eine Hinzufügung? Beziehen sie sich auf „Ton“, resp. „Singen“? Oder ist *er* „der Lebensstrahl“ und *es* „das Erlebnis“? Azwei beschreibt vorher die Ankunft des Tons als stark individualisiert, so, als ob nur er diesen Klang hören könne[93] und beschreibt anschließend ein bemerkenswertes Ineinandergleiten von Leben und Tod. „Und in diesem Augenblick, wo ich inne wurde, daß ich allein diesen feinen Gesang hörte, stieg ihm etwas aus mir entgegen: ein Lebensstrahl; ebenso

[93] In einem frühen Prosafragment (1915/16) heißt es: „[I]ch war egoistisch in einem Erlebnis festgehalten, mochten die anderen getroffen werden, ohne etwas davon gehabt zu haben.“ (PS 753)

unendlich wie der von oben kommende des Todes.“ (PS 557) Dem Klang des tödlichen Wurfgeschosses, das „von oben“ den Tod bringt, steigt „von unten“, von der Erde, ein „Lebensstrahl“ entgegen. Der Moment des Einschlags – *er, es war da* – ist jener Moment, an dem der Tod mit dem Leben verbunden ist, ist jenes Scharnier, in dem das eine aus dem anderen hervorgeht. Das Namenlose dieser Ankunft („er, es“) findet ein Echo in dem kleinen Text „Das Fliegenpapier“, das den *Nachlass zu Lebzeiten* eröffnet. Dieser Text beschreibt mikroskopisch genau den Todeskampf von Fliegen auf einem mit Leim versehenen Papier, das etwa die Größe eines Schreibheftes hat. Langsam, mit jeder Bewegung, steigert sich die Unausweichlichkeit ihrer Gefangenschaft. Und dann heißt es: „Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein“ (PS 477). Wieder ist „es“ ein namenloses, jeder genauen Charakterisierung entzogenes Etwas, das den Übergang von Leben und Tod verkörpert.

Auch in den beiden anderen von Azwei erzählten Geschichten ist eine enge Verbindung von Sinn und Körper, Bedeutung und Materialität zu beobachten. Durch das Leitmotiv der Amsel und ihren Gesang wird zudem die Ereignishaftigkeit durch das Medium der Stimme geführt. Aber auch hier kann von einer konventionellen Referenzialität zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht die Rede sein. In der Nacht des ersten Besuchs der Amsel wurde Azwei

> durch etwas Näherkommendes erweckt; Töne kamen näher. Ein-, zweimal stellte ich [Azwei] das schlaftrunken fest. Dann saßen sie auf dem First des Nachbarhauses und sprangen dort in die Luft wie Delphine. Ich hätte auch sagen können, wie Leuchtkugeln beim Feuerwerk; denn der Eindruck von Leuchtkugel blieb; im Herabfallen zerplatzten sie sanft an den Fensterscheiben und sanken wie große Silbersterne in die Tiefe. (PS 551f.)

Wie im Fliegerpfeilerlebnis ist es das Nahen eines unbestimmbaren Klangs. *Etwas* kommt näher und ist in seiner Gestalt, die auch hier synästhetisch das Hörbare ins Visuelle verschiebt, changierend und nur in offenen Vergleichen beschreibbar. Ob die „Töne" „in die Luft wie Delphine" sprangen, oder „wie Leuchtkugeln beim Feuerwerk", ist nicht zu entscheiden. Es ist prinzipiell unbestimmbar, wovon der Vogel spricht; selbst seine ‚biologische' Sprache ist nicht feststellbar (ist es eine Amsel oder eine Nachtigall?). In der Offenheit ihrer Botschaft und der Arbitrarität, die in Azweis Folgerung steckt, seine Frau verlassen zu müssen, werden wir letztlich mit dem zurückgelassen, was die Materialität des Klingens, Tönens und Singens ausmacht. Das wird auch deutlich in Azweis Versuch, die Gemeinsamkeit der drei Erlebnisse zu beschreiben: „Es hatte mich von irgendwo ein Signal getroffen" (PS 553). Was ein Signal, zeichentheoretisch, ist, ob elektrische Information, sich ändernder Schalldruck, oder eine Botschaft Gottes, bleibt in Azweis Beschreibung charakteristisch unbestimmt.

In der dritten Geschichte wird die Reflexion auf Sinn mit dem Medium Schrift – sowohl im Schreib- als auch Leseakt – verknüpft. Das Motiv der *Eigensinnigkeit* – oder, wie es im *Törleß* heißt: *Doppelsinnigkeit* – des Körpers erfährt dabei weiterführende Bestimmungen. Nach dem Bericht des Ablebens der Mutter im Gefolge ihrer „übertriebenen Redensart" weist Azwei die Vermutung, es habe sich um Selbstmord gehandelt, dann doch von sich und formuliert anschließend einen zentralen Gedanken:

> Hast du nie gemerkt, daß dein Körper auch noch einen anderen Willen hat als den deinen? Ich glaube, daß alles, was uns als Wille oder als unsere Gefühle, Empfindungen und Gedanken vorkommt und scheinbar die Herrschaft über uns hat, das nur im Namen einer begrenzten Vollmacht darf, und daß es in schweren Krankheiten und Genesungen, in unsicheren Kämpfen und an allen Wendepunkten des Schicksals eine Art

> Urentscheidung des ganzen Körpers gibt, bei der die letzte Macht und Wahrheit ist. (PS 559)

Körperliche Erfahrung ist dem Willen, den Gefühlen, Empfindungen, aber auch den Gedanken vorgelagert. Der mentale Zustand übt bloß „scheinbare" Herrschaft aus, in Wahrheit wird ihm von „eine[r] Art Urentscheidung des ganzen Körpers" eine „begrenzte Vollmacht" gegeben. In der Rede von der Grenze und den „Wendepunkten" scheint – neben dem impliziten Verweis auf diesen von Tieck geprägten Begriff zur Definition der Gattung Novelle[94] – ein Ereignisbegriff auf, der das sich Ereignende als Überschreitung von Grenzen[95] oder als Bewegungswechsel versteht. Was überschritten wird, ist die Grenze von Körper als Form und dem anderen des Körpers, also Sinn. Sinnlichkeit (Körper) erzeugt Sinn („Wille, Gefühl, Empfindungen und Gedanken") durch eine „begrenzte[...]" „Wend[ung]" und folgt damit der ursprünglichen Wortbedeutung von Sinn, *sinnan*, „Ortswechsel".[96]

Azwei begibt sich nach dem Ableben der Eltern in das Haus seiner Kindheit.

> Wenn ich allein war, saß ich still und las Kinderbücher; ich hatte auf dem Dachboden eine große Kiste voll von ihnen gefunden. Sie waren verstaubt, verrußt, teils vertrocknet, teils von Feuchtigkeit beschlagen, und wenn man klopfte, schieden sie immerzu Wolken von sanfter Schwärze aus; von den Pappbänden war das gemaserte Papier geschwunden und hatte nur Gruppen von zackigen Inseln zurückgelassen. Aber wenn ich in die Seiten eindrang, eroberte ich den Inhalt wie ein Seefahrer zwischen diesen Fährnissen, und einmal machte ich eine seltsame Entdeckung. Ich bemerkte, daß die Schwärze oben, wo man die Blätter wendet, und unten am Rand in einer leise deutlichen Weise doch anders war, als der Moder sie verleiht, und dann fand ich allerhand unbezeichenbare Flecken und schließlich wilde, verblaßte Bleistiftspuren auf den Titelblättern; und mit einemmal [sic] überwältigte es mich, daß ich erkannte, diese

[94] Wolfgang Rath, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen 2000, S. 33.
[95] „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes." (Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332.)
[96] Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854-1971, 10. Band, 1. Abt., Sp. 1103.

> leidenschaftliche Abgegriffenheit, diese Bleistiftritzer und eilig hinterlassenen Flecken seien die Spuren von Kinderfingern, meiner Kinderfinger, dreißig und mehr Jahre in einer Kiste unter dem Dach aufgehoben und wohl von aller Welt vergessen! – Nun, ich sagte dir, für andere Menschen mag es nichts Besonderes sein, wenn sie sich an sich selbst erinnern, aber für mich war es, als ob das Unterste zu oberst gekehrt wurde. (PS 561)

Die Passage durchzieht eine dominante vertikale Dynamik, die in der abschließenden Beschreibung, dass Azwei sich fühlte, „als ob das Unterste zu oberst gekehrt wurde", terminiert. Ort dieser Leseszene ist der Dachboden im *oberen* Teil des Elternhauses. Von *oben* kommt in der „Amsel" das Wurfgeschoss, der „singende[...] Pfeil aus der Höhe" (PS 555), ebenso wie die Amsel, der „Himmelsvogel".[97] Im Dachboden also findet Azwei Kinderbücher, die „verstaubt, verrußt, teils vertrocknet, teils von Feuchtigkeit beschlagen" waren und die „Wolken von sanfter Schwärze" produzieren. Auch hier liegt also ein Fokus auf dem *Material* des Zeichenträgers, den Seiten des Buches und in der „Schwärze". Aber auch in dem Verweis auf den „Ruß" wird auf das Schwarz der gedruckten Buchstaben verwiesen. Das „gemaserte Papier" der „Pappbände[]" war zum Teil verschwunden und hinterließ „Gruppen von zackigen Inseln", die Azwei dann wie ein „Seefahrer" erforschte. In der Darstellung kindlicher Imagination liegt erneut eine starke räumliche Bewegung beschlossen. Und in der dazugehörigen Formulierung, dass Azwei in die Seiten der Bücher „eindrang", blitzt eine fast anzüglich sexuelle Konnotation auf, die Lesen einem penetrierenden „Erobern" gleichsetzt. Die Pointe dieser Episode liegt jedoch in Azweis Erkenntnis, dass die „Spuren" und „Flecken" nicht allesamt auf Vermoderungsvorgänge zurückzuführen sind,

[97] Derrida erklärt, warum das Ereignis als „das absolut Andere" von oben, als *vertikales* Ereignis, kommen muss: „Weil ich es andererseits kommen sehen würde und es einen Horizont seiner Erwartung gäbe. In der Horizontalen sehe ich es kommen und sage ich es voraus; das Ereignis aber ist das, was niemals vorausgesagt werden kann. Ein vorausgesagtes Ereignis ist kein Ereignis. Es bricht über mich herein, weil ich es nicht kommen sehe." (Jacques Derrida, *Eine gewisse Unmöglichkeit*, S. 35.)

sondern dass es Spuren seiner eigenen Kinderfinger sind, begründet vor mehr als 30 Jahren.

5. Das Erlebnis der Novelle

Gerhard Pickerodt hat in seiner Lektüre von „Die Amsel" überzeugend die komplexen Wechselzusammenhänge zwischen den verschiedenen Erzählinstanzen herausgearbeitet. Seiner Konklusion, die Novelle dementiere das Erzählen, weil sie die Bestimmtheit und Authentizität des Erzählten nicht garantieren kann[98], ist nach den Ergebnissen unserer Lektüre zuzustimmen. Und doch wird in dieser Geschichte doch unzweifelhaft erzählt, und zwar in einem für Musils Verhältnisse durchaus emphatischen Sinn, wenn man unter Erzählen die Darstellung realer oder fiktiver *Handlungen* versteht.[99] Gerade im Vergleich zu dem poetologisch weitaus radikaleren Experiment der *Vereinigungen*, jenen zwei Novellen, die Musil nach jahrelanger und nervenaufreibender Arbeit 1911 veröffentlichte, ist in der „Amsel" das mimetische Verhältnis von äußerer Welt und deren Nachahmung prinzipiell als intakt vorgestellt.

Aus den Jahren nach der Veröffentlichung der extrem schlecht rezipierten Novellensammlung *Vereinigungen* stammen ein paar kleine Arbeiten Musils über die Poetik und Theorie der Novelle. Die beiden darin enthaltenen Texte, „Die Vollendung der Liebe" und „Die Versuchung der stillen Veronika", wurden von Musil immer als

[98] Gerhard Pickerodt, „Robert Musils *Die Amsel*", S. 75. Ähnlich auch die Deutungen in Gerrit Stratmann, *Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928*, Marburg 2000, S. 107-118.

[99] So bestimmte Aristoteles in seiner *Poetik*, „daß sich die Tätigkeit des Dichters mehr auf die Fabeln erstreckt als auf die Verse: er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung Dichter, und das, was er nachahmt, sind Handlungen" (Aristoteles, *Die Poetik*, aus dem Griechischen übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2003, S. 31).

Novellen bezeichnet und als solche wurden sie auch vielfach diskutiert. Florentine Biere hat gezeigt, dass Musil in Schriften und Notizen, die auf die negative Kritik reagierten, sein Desinteresse an konventionellen Bauprinzipien der Novellentradition, wie wir sie oben kurz angerissen haben, geäußert hat. Vor allem wenden sich seine poetologischen Skizzen polemisch gegen die Kritik von konservativen Autoren wie Jakob Schaffner, die den *Vereinigungen* eine Verletzung von novellistischen Bauprinzipien vorwarf, etwa unter dem Gesichtspunkt, Musil habe es verfehlt, das „Wesentliche der Novelle", nämlich „Handlung, äußerer Vorgang, durch innere Notwendigkeit veranlaßt und hervorgetrieben"[100], herauszuarbeiten.

In „Novelleterlchen" (1912) kritisiert Musil die künstlerische Dogmatik, an einer solchen äußeren Bestimmung festzuhalten, die doch nur dazu führt, „daß die Novelle eine friedliche Enclave bildet, in der heute noch Schriftsteller von [...] sanftem geistigen Postkutschenrhytmus [sic] als Meister gelten" (PS 1323). Musil wendet dagegen ein:

> Novelle ist aber ganz gewiß nicht nur etwas für Novellisten (welche Charakteristik eines Malers, wenn man von ihm einfach sagen kann: er ist Aquarellist!), sondern in entscheidender Bedeutung ein Zufall eines Dichters, der auf ein Problem stößt, das aus Gründen – die vorwiegend nur ihn angehen – kein Roman oder Drama werden soll und ihn doch nicht losläßt. Ein schicksalgegebener schmaler Raum also, der nun aufs beste ausgenutzt werden muß. So daß sich zeigt, was darin das Wesentliche sein soll; es handelt sich dann nicht mehr um ein Problem, sondern um das Problematische des Erzählens. (PS 1323)

Die Gründe, die einen Dichter zu der einen oder anderen Form greifen lassen, scheint Musil hier zu sagen, sind *innere* Gründe, die nichts mit den herkömmlichen

[100] Jakob Schaffner, zit. n. Florentine Biere, *Das andere Erzählen*, S. 356.

Bauprinzipien oder Techniken zu tun haben.[101] Und doch ist Musil unablässig dabei, bestimmte Begriffe und Bilder zu verwenden, um das Wesen der Novelle zu beschreiben: „Novelle ist: Ein sauber verschnürtes Päckchen mit einer kleinen Überraschung beim Aufmachen“. Oder: „[E]s kommt eine Welle, verknotet sich, löst sich, verklingt, verschwingt (denn so ist das Leben); das Knötchen bildet das Geschehen der Novelle“ (PS 1323). Wenn Musil also behauptet, das die Novelle das „Problematische des Erzählens“ zutage bringt, dann muss es sich in dem Vorgang zeigen, wie das Leben zum Erzählen kommt, wie sich ein Erlebnis aus der Unüberschaubarkeit der Lebenszusammenhänge löst und sich ins „Definitive der Form“ einschreibt. Die Novelle ist dann so etwas wie eine Meta-Form, die nicht so sehr eine bestimmte Gattung bezeichnet, sondern einen Kern erzählerischen Darstellens, vielleicht dichterischen Darstellens überhaupt.

So ist es auch kein Wunder, dass Musil im Folgenden darüber nachdenkt, wie sich die Novelle als „diese Kunst, die wir üben“, in unserem Leben überhaupt hervorbringen lässt, „zwischen der aller Nacherfindung enteilenden Tatsachenfülle der Nachrichtenblätter, Kinos, Reisegelegenheiten, wirklichen Erlebnismöglichkeiten und den gefesteten Lebensaufschlüssen“ des wissenschaftlichen Denkens. Es sei das „Wesen des Buchs“ – auch hier ist Musil wieder vor dem Gattungsgegenstand Novelle ausgewichen, den er doch eigentlich definieren will –, „das Zerstreute und Durcheinander des Lebens um einen Schritt vereinheitlichter, gesiebter, geordneter“ (PS 1324) darzustellen.

[101] Vgl. auch: „Die Gründe, aus denen ein Dichter für einen Stoff die oder jene Form wählt, reichen aber ins Innerste der Ästhetik und sind schwer zu analysieren; man kann fast sagen, daß es überhaupt keine dramatischen und undramatischen Stoffe gibt, sondern nur ein solches Verhältnis der Dichter zu ihnen.“ (PS 1495)

> Man erinnert sich, man ordnet Erinnerungen, man erfindet Erinnerungen aus der entstehenden Ordnung heraus. So wohl beginnt es; dann fältelt sich das Gefühl, gleißt aus wie Papier in zu nahem Lampenlicht, ein anderer Gefühlshorizont entsteht als im wirklichen Leben. Durchaus ein un-natürlicher, aber auch keiner der bloßen Scheingefühle, wie ein degradierendes Mißverständnis will, sondern ein seltsames Intermundium des Geistes voll einer bewegsameren Luft des Denkens und Fühlens, dessen Umformung darin und dessen geändertes Verhältnis zur praktischen Wirklichkeit die ästhetische Untersuchung zu beschreiben erst begonnen hat. Irgendwann mag ja vielleicht das Erzählen einfach eines starken begriffsarmen Menschen reaktives Nocheinmalbetasten guter und schrecklicher Geister von Erlebnissen gewesen sein, unter deren Erinnerung sein Gedächtnis sich noch krümmte – Zauber des Aussprechens, Wiederholens, ‚Besprechens' und dadurch Entkräftens –; heute ist es das dienende Mittel des begriffsstarken Menschen, sich an Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen heranzuschleichen, die allgemein nicht, sondern nur im Einzelfall –, vielleicht: die nicht mit dem vollen rationalen und bürgerlich geschäftsfähigen Menschen, sondern mit weniger konsolidierten aber darüber hinausragenden Teilen zu erfassen sind. Jedenfalls zu erfassen sind (nicht zu ahnen, anzudeuten udgl). Die Realität, die man schildert, ist der Vorwand dazu. (PS 1324)

In dieser Passage macht Musil das Zusammenspiel von „Erinnerungen" und erlebter „Realität" des „wirklichen Lebens" und seiner ästhetischen, poetischen „Umwandlung" deutlich. Er beschreibt, dass unter den Bedingungen der Moderne nicht mehr an einem Erzählbegriff des „Nocheinmalbetasten[s]" festgehalten werden kann. Erzählen stellt immer ein „Intermundium", eine Zwischenwelt, dar zwischen dem Erinnerten, Vorgestellten und dem ordnenden Eingreifen des Verstandes. Die Novelle erscheint in diesen Aufzeichnungen als der Umschlagsplatz, an dem sich die doppelte Dialektik von „Gefühlserkennnissen" und „Denkerschütterungen" abspielt. Hier kommt es zu einer *Überbelichtung*, wie im Beispiel des zu nah bestrahlten weißen Papiers, zu einer Verzerrung der vorästhetischen Realität, die sich den „bürgerlich geschäftsfähigen" Anteilen des Menschseins entzieht.

Drei Jahre später, in „Novelle als Problem“, betont Musil als Grundlage für die Novelle wieder die selbst erlebten und erfahrenen Bruchstücke der Wirklichkeit. „Und wie man mit Interesse auf kleine schöne Erlebnisse, auf Tagebuchnotizen, Briefe und Einfälle zurückblickt [...], so schreibt man Novellen“ (PS 1466). Novelle meint „Erlebnisbedeutung“, wie es heißt, und in diesem Text findet sich auch die folgende, zentrale Definition dieses Erlebnisses: „In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine [des Dichters] Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit ist.“ (PS 1465) Nanda Fischer hat die Bedeutung des Begriffs der „Umkehrung“ für Musils Novellenpoetik hervorgehoben. Neben dem Anklang an die mystische Bedeutung der *Be*kehrung sei vor allem darauf hinzuweisen, dass es sich um eine „Umkehrung des Verhaltens zur Welt [handelt]. Der Mensch sieht die Dinge nicht länger von außen an, *sondern er ist darinnen und wird von ihnen umschlossen*.“[102]

Es lässt sich zeigen, dass Musils „Erlebnis der Novelle“[103], bestimmt als „Umkehrung“ des Verhältnisses zur Welt, in den folgenden Jahrzehnten auch in seinen allgemeinen ästhetiktheoretischen Reflexionen zu finden ist.[104] In „Ansätze zu neuer Ästhetik“ schreibt Musil, dass sich im Kunstwerk ein „niemals fixierbares, individuelles, ja anarchisches Erlebnis darbietet“, in dem sich der Erlebende „in einem andern

[102] Nanda Fischer, „Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung“, S. 230; meine Hervorh., J.S. Vgl. zu Musils Erlebnis-Metapher auch die Notizen von Peter Henninger, der auch eine Verbindung zu Dilthey herstellt. (Peter Henninger, „Erlebnis, Dichtung und Kritik in Robert Musils *Literarische Chronik* vom August 1914“, in: *Musil-Forum 31* (2009/2010), S. 193–201.)

[103] „Das „Erlebnis der Novelle“ meint, in changierender Bedeutung des Genetivs, nicht nur das in der Novelle geschilderte Erlebnis, sondern auch die Erschütterung des Dichters durch die Novelle, weniger als autobiographischer Anlass gedeutet als tatsächlich als Produktion der Novelle selbst.“ (Florentine Biere, *Das andere Erzählen*, S. 360)

[104] Auch Florentine Biere sieht die kurzen Texte zur Novelle als Musils „Beginn einer Dichtungstheorie“, die in den späteren Texten „Ansätze zu neuer Ästhetik“ (1925) und „Literatur und Literatur“ (1931) ihren Höhepunkt findet. Florentine Biere, *Das andere Erzählen*, S. 350. Siehe auch Inka Mülder-Bach, *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften: Ein Versuch über den Roman*, München 2013, S. 101f.

Verhältnis zu seinem Erlebnis“ befindet: „er nimmt es nicht in sich auf, sondern geht in ihm auf“ (PS 1151). Es geht nicht vordergründig um den Unterschied zwischen begrifflicher und unbegrifflicher Erfahrung – für Musil ist keine Erfahrung gänzlich unbegrifflich – , sondern, wie er nochmals betont, um „ein anderes Verhältnis des Erlebenden zum Erlebnis, dessen Inhalt sich nicht zu ändern braucht, aber gewissermaßen ein Lagezeichen, einen Vektor, eine andere Richtung erhält“ (PS 1152). Im ästhetischen Zustand – hier als „anderer Zustand“ und „reine Zuständlichkeit“ bezeichnet – weisen „die Empfindungen [...] nicht auf Dinge außerhalb des Ichs, sondern bedeuten innere Zustände; die Welt wird nicht als ein Zusammenhang dinglicher Beziehungen erlebt, sondern als eine Folge ichhafter Erlebnisse. Der Vektor, der Richtungsanzeiger, von dem vorhin die Rede war, hat sich umgekehrt und ist nach innen gerichtet“ (PS 1153).[105] Im abschließenden Teil seines Essays beschreibt Musil die „künstlerische Erregung“ als einen Typus „schöpferischen Verhalten[s]“: „[S]o oft ein Gegenstand aus der Sphäre weltlicher Betrachtung in die des schöpferischen Verhalten tritt, verändert er sich, ohne sich zu verändern“ (PS 1154).

Diese paradoxe Veränderung *ohne* Veränderung findet einen starken Nachhall in den Geschwisterkapiteln des *Mann ohne Eigenschaften*, wo von einem „Geschehen ohne dass etwas geschieht“ die Rede ist. Zu betonen ist bei beiden die Logik eines Vorgangs, einer Dynamik oder einer Kraft, die sich nicht an die Welt entäußert, sondern den Erlebenden mit dem Gegenstand des Erlebten auf eine solche Weise zusammenschließt, dass dieser Zusammenschluss selbst zum Gegenstand des Erlebnisses wird.

[105] Im Essayfragment „Der deutsche Mensch als Symptom“ (1923) schreibt Musil vom „anderen Zustand“, dass hier „die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich weniger scharf ist als sonst, und eine gewisse Umkehrung des Verhältnisses [bewirkt] [...]. Während sich sonst das Ich der Welt bemächtigt, strömt diese in dem andren Zustand in das Ich ein oder vermengt sich mit ihm oder trägt es udgl. (passiv statt aktiv)“ (PS 1393).

Für all diese Beschreibungen ist charakteristisch, dass der Erlebende das Erlebte nicht beherrscht oder kontrolliert. Die „Umkehrung“ des Erlebens, des Vektors oder Richtungsanzeigers, heißt jedoch nicht, dass nun der Erlebende entmächtigt wäre, wie das vielleicht in manchen mystischen Entgrenzungsphantasien imaginiert wird. Die Umkehrung des Vektors bewirkt eine Umkehrung des Bezugs zwischen Erlebtem und Erlebendem, aber so, dass die Veränderung *als* Veränderung erfahren wird. Erleben, so könnte man vielleicht sagen, ist in Musils ästhetischer Bedeutung ein *intransitives* Verb: Nicht *etwas* wird erlebt, sondern das Ich erlebt (sich im) Erleben. Erinnert sei an Diltheys Bestimmung von Erlebnis: „Das Erlebnis tritt mir [...] nicht gegenüber als ein Wahrgenommenes oder Vorgestelltes; es ist uns nicht gegeben, sondern die Realität Erlebnis ist für uns dadurch da, daß wir ihrer innewerden, daß ich sie als zu mir in irgendeinem Sinn zugehörig unmittelbar habe.“ Dieser Vorgang des Innewerdens führt *ins Innere* des Erlebnisses, dorthin, wo sich das Ich und das Erlebte vereinigen. „Und in diesem Augenblick, wo ich inne wurde, daß ich allein diesen feinen Gesang hörte, stieg ihm etwas aus mir entgegen“. So beschreibt Azwei das Nahen des Fliegerpfeils.

Die Voraussetzung dafür, so macht Musil in „Ansätze zu neuer Ästhetik“ deutlich, bleibt eine Verankerung des Erlebenden in der Welt gewöhnlicher Erfahrungen. Der „andere Zustand“ der Kunst ist ein

> hypothetischer Grenzfall, dem man sich annähert, um immer wieder in den Normalzustand zurückzufallen, und eben dies unterscheidet die Kunst von der Mystik, daß sie den Anschluß an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert, sie erscheint dann als ein unselbständiger Zustand, als eine Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäß [sic] sie im Imaginären ein Widerlager. (PS 1154)

Azweis Erlebnis in „Die Amsel“ beschreibt eine diesem Gleichnis ästhetischer Erfahrung ähnliche Gebärde: „Ich stand am gleichen Fleck, mein Leib aber war wild zur Seite gerissen worden und hatte eine tiefe, halbkreisförmige Verbeugung ausgeführt.“ (PS 557) Azweis Körper hat sich im Innewerden des Erlebnisses gewölbt, während er doch mit beiden Beinen auf dem „festen Boden“ verankert bleibt.

Meine Lektüre von Musil „Die Amsel“ hat versucht, das Wechselverhältnis von Form und Sinngebung als das „Erlebnis“ dieses Textes, d.h. als dessen poetologisches Scharnier, zu bestimmen. Schon auf der Handlungsebene der Novelle ist von intensiven Erlebnissen die Rede, die sich einer diskursiven Beherrschung entziehen. Doch in Azweis Erzählung zeigt sich wiederholt das Verwiesensein des Ereignishaften auf die feste Form, etwa in der Regelmäßigkeit seiner bürgerlichen Existenz oder dem „toten Winkel“ seiner Stellung auf dem Schlachtfeld. Das Ereignishafte der ästhetischen Erfahrung liegt darin begründet, dass sie *Grenzen überschreitet*, deren Setzung *in der Erfahrung* aber konstitutiv bleibt. Musils experimentelles Spiel mit der Rahmen-Form der Novelle bringt dieses Zugleich von Grenzsetzung und Grenzüberschreitung ebenso zur Anschauung wie die auffallende Selbstreflexivität der Rede von Azwei. Die begriffliche Engführung der Lektüre auf das „Erlebnis“ versuchte zu zeigen, dass das zur Erfahrung kommende Zusammenspiel von Form des Kunstwerks und seiner Sinngebung zu einer Aufhebung der Verweis-Hierarchie zwischen Kunstwerk und Welt führt. Das Erlebnis beschreibt dann ein „schöpferische[s] Verhalten[]“, das zwar auf die Welt verweist, jedoch diese Verweismechanismen in der Form des Kunstwerks selbst reflektiert und damit von bloßer Referenzialität befreit.

Das für die ästhetische Erfahrung wichtige Problem des Weltverweises wird im dritten Kapitel genauer zu untersuchen sein, wenn es um das Problem visueller Bildlichkeit geht. Im folgenden Kapitel werden wir jedoch zunächst den Gegenstand wechseln und von Musils Novelle „Die Amsel“ zu seinem epochalen Werk *Der Mann ohne Eigenschaften* überleiten. Meine Untersuchungshypothese zu diesem Roman besagt, dass mit der Figur der Agathe das Problem der ästhetischen Erfahrung in den Vordergrund rückt.

Kapitel 2: Agathe als „Mitte der Dichtung“

1. „Die vergessene Schwester“

Im März 1931 schreibt Musil an seinen engsten Freund aus Berliner Studientagen, den Psychologen und Kunstwissenschaftler Johannes von Allesch, über die Schwierigkeiten der literarischen Öffentlichkeit mit dem ersten Teil seines großen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ein entscheidendes Problem sei „die große Unsicherheit dem Problem der Gestaltung gegenüber. Der Roman unserer Generation (Th. Mann, Joyce, Proust usw.) hat sich allgemein vor der Schwierigkeit gefunden, daß die alte Naivität des Erzählens der Entwicklung der Intelligenz gegenüber nicht mehr ausreicht.” (B 1, 504) Joyce und Proust, so Musil nach einem scharfen Angriff auf seinen vermeintlichen Widersacher Thomas Mann und dessen *Zauberberg*,

> geben […] einfach der Auflösung nach, durch einen assoziierenden Stil mit verschwimmenden Grenzen. Dagegen wäre mein Versuch eher konstruktiv und synthetisch zu nennen. Sie schildern etwas Aufgelöstes, aber sie schildern eigentlich gerade so wie früher, wo man an die festen Konturen der Dinge geglaubt hat. Hier wären wir bei der Rolle der Form im geistigen und künstlerischen Ausdruck, und da habe ich Dir doch garnichts [sic] zu sagen, was Du nicht besser wüßtest. (B 1, 504)

Es sei dahingestellt, inwieweit Musils Beschreibung der Erzähltechnik von Joyce und Proust im Einzelnen zutrifft. Der einleitenden Diagnose kann man jedoch nur zustimmen: Die wichtigen Romane der literarischen Moderne sind ohne ein tiefes Misstrauen gegenüber der „Naivität des Erzählens“ nicht zu denken, die noch die Romane des bürgerlichen Realismus auszeichnete. Zu diesen neuen, auf die Brüchigkeit

moderner Erfahrung reagierenden Romanen zählt Musils *Mann ohne Eigenschaften* ohne jeden Zweifel.

Und doch schreibt Musil nur kurz vorher, im November 1930 – das erste Buch des Romans gelangte im selben Monat in die Buchhandlungen –, einem anderen Freund, dem Kritiker und Förderer Franz Blei, über das Anfangsstadium an der Arbeit am zweiten Buch seines Romans: „[I]ch habe jetzt ungefähr 50 Seiten des zweiten Bandes geschrieben, und es scheint zu gehen, daß er erzählerischer als der erste wird und dessen geistige Kongestionen in Gebärden auflöst“ (B 1, 485). Die Formulierung einer Auflösung von geistigen Kongestionen in Gebärden erinnert an das in der „Amsel“ diskutierte Körperbild, in dem die überwältigende Fülle von Erlebnis in der gespannten „Gebärde“ von Azwei zum Ausdruck kommt. Wie lässt sich Musils Bemerkung über die Zunahme von Erzählhaftigkeit in seinem Roman verstehen, vor allem, wenn man sie mit dem einleitenden Zitat über das Verschwinden der „Naivität des Erzählens“ zusammenbringt?[106] An Allesch wird er schreiben, er sei, statt der „Auflösung“ zu folgen, „konstruktiv und synthetisch“ verfahren, um dies abschließend etwas kryptisch mit der Bemerkung zu versehen, dies habe mit der Frage nach der „Form im geistigen und künstlerischen Ausdruck“ zu tun, über die Allesch, der eine theoretische Abhandlung über „Kunstbetrachtung“ schrieb[107], wohl bestens Bescheid wisse.

---

[106] Am Beispiel verschiedener Zeitzeugenberichte aus der Wiener Kaffeehauskultur hat Karl Corino gezeigt, wie umfassend in den zwanziger und dreißiger Jahren das Problem des Erzählens diskutiert wurde. (Karl Corino, *Robert Musil – Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 1013-1028.) Musil verkehrte und diskutierte dort neben zahlreichen anderen mit Georg Lukáks, Hermann Broch, Joseph Roth und Alfred Polgar.

[107] Gustav Johannes von Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung*, Dresden 1921. Im Kapitel „Inhalt und Form“ (S. 106-112) argumentiert Allesch, dass dieses Begriffspaar nicht in einem strikten Oppositionsverhältnis zu konstruieren ist. So wie sich das „Inhaltliche“ des Bildes auch formal, d.h. durch die Gestaltungsprinzipien des Bildes, niederschlägt, so trägt auch das Formale am Bild einen eigenen „Ausdruck“ in sich. Das Verhältnis von Inhalt und Form ist dynamisch, nicht starr konzipiert.

„Form“ hat hier offensichtlich wenig zu tun mit der Gesamtkonstruktion des Romans, von dessen bleibendem fragmentarischen Charakter Musil natürlich noch nichts wissen konnte.[108] Folgt man Dieter Burdorfs paradigmatischer Unterteilung des poetologischen Formbegriffs in ein nüchternes, d.h. „technisches Formverständnis“ und ein metaphysisches oder „emphatisches Formverständnis“ [109], so lässt sich Musils Formbegriff zunächst *keiner* der beiden Seiten zuschlagen. Seine Vorbehalte gegen allzu emphatische Formkonzeptionen zeigen sich anekdotisch in einem von Wolfdietrich Rasch geschilderten Gespräch zwischen Musil und einem Literaturkritiker, der Musils ersten Romanteil in einer Rezension als „figurierte[n] Essay“ bezeichnet hatte und ihm die „romanhafte Erzählung“ absprach.[110] Der Kritiker berief als Kronzeugen eines strengen Formbegriffs Rudolf Borchardt und dessen Rede „Über den Dichter und das Dichterische“ und zitierte zustimmend dessen ästhetizistische Vorstellung einer *Urform* des Dichterischen, die er im antiken Griechenland verortete und die mit der Vorstellung von göttlicher Inspiration einhergeht. Musil, so Rasch, habe darauf ironisch reagiert und entgegnet, auf diese Art der Inspiration berufen sich allenfalls „Unterhaltungsschriftsteller und Dilettanten“[111]. Der wirkliche Dichter verzichte auf diese Berufung und ist dadurch „der frühen, ursprünglichen Dichtung in Wahrheit nahe, viel näher als die Epigonen, die sich mit Lorbeer begränzen“[112]. Der Zusammenhang zwischen diesen historisch so weit entlegenen Dichtungen besteht nach Musil in der

[108] Ob er es ahnte oder sich unbewusst gegen die Fertigstellung des Romans sträubte, ist eine andere Frage. Für einen Überblick zur Einordnung der apokryphen Romanteile im Gesamtwerk Musils siehe Walter Fanta, *Die Entstehungsgeschichte des „Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil*, Wien u.a. 2000, S. 11-92.
[109] Dieter Burdorf, *Poetik der Form*, S. 2 und passim.
[110] Wolfdietrich Rasch, Über Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, Göttingen 1967, S. 14.
[111] ebd., S. 16.
[112] ebd.

„inhaltlichen“ Bedeutung der *Form*.[113] Zur Behauptung, der *Mann ohne Eigenschaften* sei dem Essay näher als dem Roman, bemerkte Musil in der Erinnerung von Rasch:

> Ich habe das selbst oft überlegt, und ich hätte nichts dagegen, Essays zu schreiben, – eine legitime und ergiebige Form, sicherlich. Aber ich kann, was ich sagen will, nur im Roman, durch das Medium von Vorgängen und Figuren sagen. Zwar lasse ich Ulrich reflektieren, er ist eben ein Mann, der aufs Handeln bewußt verzichtet und gedankliche Experimente macht. Ich lasse ihn im zweiten Band auch ein Tagebuch schreiben – aber ich tue das alles als Romancier. Ulrich dagegen wäre, wenn er schreiben würde, ein Essayist. Aber er ist halt, so wie er ist, die Figur in einem Roman, und im zweiten Band erscheint eine neue Hauptfigur, und eine neues Motiv: Ulrichs Liebe zu seiner Schwester. Das hat alles nichts mit einem Essay zu tun.[114]

In einem späteren Gespräch auf das Formproblem angesprochen, antwortet Musil: „Ich verstehe davon wenig, und es nützt mir eigentlich auch nichts. Ich bin letzten Endes gar nicht imstande, die Form als solche wahrzunehmen. Für mich ist Form schon Inhalt. Ich weiß nur [...]: Form ist das, was sich auf andere Weise nicht ausdrücken läßt.“[115] Rasch kommentiert Musils Bemerkung so, dieser habe das Gedankliche und Diskursive versucht zu beherrschen, sei jedoch immer an eine

> Grenze [gelangt], an der eine andere Art des Ausdrucks notwendig wird. An dieser Grenze, in ihrem Spannungsfeld, entstand für ihn die dichterische Form. Sie nimmt, als Romanform, die gedanklichen Bestände in sich hinein, aber zugleich auch die Spannung zwischen ihnen und dem, was diskursiv nicht mehr gesagt werden kann und nur in der dichterischen Formung sich ausdrücken läßt.[116]

---

[113] In „Literatur und Literatur“ schreibt Musil: „[E]s gibt keine Form, die nicht an einem Inhalt, keinen Inhalt, der nicht durch eine Form in Erscheinung träte, und solche Amalgame aus Form und Inhalt bilden die Elemente, aus denen sich das Kunstwerk aufbaut.“ (PS 1218)
[114] zit. n. Wolfdietrich Rasch, *Über Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Göttingen 1967, S. 14f.
[115] ebd., S. 15.
[116] ebd.

Die weiteren, weitgehend spekulativen Bemerkungen Raschs versuchen, Musils Formdenken mit den veränderten Koordinaten des Romanprojekts zu Beginn des zweiten Bands zu verbinden. „Das theoretische Nachdenken über die Romanform hatte Hilfslinien ergeben, die ihn [Musil] jetzt störten. Er suchte sie wegzuwischen, da sie ihren Dienst getan hatten und der Forminstinkt des Romanciers wieder wirksam wurde.“[117] Die Überlegungen Raschs decken sich mit der hier vertretenen These, dass Musils Formdenken in der Arbeit am zweiten Band des *Mann ohne Eigenschaften*, und dort besonders motiviert durch die Figur der Agathe, gravierenden Veränderungen unterlag. Im Begriff des Erzählerischen verdichtet sich die Formproblematik des Romans.

In einer Rezension von Alfred Döblins epischer Dichtung *Manas* (1927) diskutiert Musil das Spannungsverhältnis zwischen Epos und Roman bzw. zwischen dem Epischen oder „Erzählerischen“ im Roman und dem modern Romanhaften an diesem. Auch im zeitgenössischen Roman sei das Epische gekennzeichnet durch eine „eigentümliche Betäubung, Abblendung, Einengung und Entrückung“, es erlaube ein atemloses, kurzweiliges „Folgen“ einer Geschichte. Dieses Epische, so Musil, decke sich jedoch nicht mehr mit der Erfahrung unserer komplexen, „gedrängten“ Lebenswirklichkeit.[118] „Das Intelligentere, Umfassendere, Biegsamere, Schnellere, die Fähigkeit, große Bilder zu gestalten, ohne auf das scharfe Licht der Wahrheit zu verzichten, mit einem Wort, das Eigentliche, die größere und zeitgemäßere Begabtheit, welche den Roman von anderen Formen der Dichtung auszeichnet, ist in diesem Sinne unepisch“ (PS 1676). Musil macht

[117] ebd., S. 16.
[118] Musils Ausführungen offenbaren eine erstaunliche Nähe zu Georg Lukáks’ *Theorie des Romans*. Im Gefolge der Lukáksschen Romantheorie kann man behaupten, dass diese Gattung als Produkt moderner Erfahrung überhaupt keine äußere Form hat. Erst der den Roman bestimmende „innere“ Reflexionszusammenhang von Form und Leben gibt ihm seine Einheit als Gattung. „Nur und erst beim modernen Roman ist es unter allen Gattungen so, dass man über Form nur als eine des Lebens sprechen kann.“ (Rüdiger Campe, „Form und Leben in der Theorie des Romans“, in: Armen Avenassian u.a. (Hrsg.), *Vita Aesthetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich 2009, S. 193-211, hier S. 196.)

jedoch deutlich, dass eine vollkommene Preisgabe epischer Anteile zu einer Entzauberung und Entseelung der Prosa führen muss. Deshalb, so seine charakteristisch dialektische Diagnose,

> [gibt] es [...] nicht viele Fragen, welche für die Dichtung so wichtig sind, wie diese, auf welche Weise man ihr den Rausch, die Götter, den Vers, das Überlebensgroße wiedergeben könnte, ohne gipserne Monumentalität und ohne die erreichte Helle unseres Geistes künstlich zu verfinstern. Mit einem Wort, unser Roman hat das Epos so gründlich überwunden, daß sich an der Spitze der Entwicklung bereits wieder das Bedürfnis nach eine Gegenschwingung merken läßt, was durchaus nicht das gleiche ist wie eine Umkehr. (PS 1677)

An verschiedenen Stellen hat Musil diese erneuerte, revidierte erzählerische Dimension mit der Figur von Agathe, Ulrichs Schwester, assoziiert.[119] Sie personifiziert die Tendenz zur „Gegenschwingung", die den Roman wieder zum Epos, zum „naiven Erzählen" zurückführt.[120] In einer Notiz von 1921 – also fast zehn Jahre vor Erscheinen des *ersten* Bandes – schreibt Musil: „Zusammentreffen mit Schwester ist erstes erzählungshaftes Geschehen" (Tb 1, 597). In einem Brief aus dem Jahr 1931 erklärt er den veränderten Erzählduktus mit einem Hinweis darauf, dass er „die erzählerische Dimension" im ersten Band ganz bewusst „ausgeschaltet" habe. „In dem Augenblick, wo

[119] Wolfdietrich Rasch berichtet, dass Musil auch in Gesprächen mit ihm die Absicht kundtat, den Schwerpunkt von den „Umweltfiguren" der Parallelaktion, die ihre „Spiegelungs- und Kontrastfunktion" erfüllt hatten, zu den Erlebnissen mit der Schwester zu verschieben. (Wolfdietrich Rasch, *Über Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften,* S. 115.) Zu den wenigen Beiträgen der Forschung, die Agathes romanpoetologische Bedeutung erkannt haben, gehört Walter Sokel, der Agathes Eintritt in die Handlung des Romans als Beginn einer „zwar stofflich ungewöhnlichen, aber formal regelrechten Romanhandlung" beschreibt. Sie sei „Movens des Werkes", eine „faszinierende, mit höchst lebendiger Konkretheit ausgeführte, mimetische Romangestalt". (Walter Sokel, „Agathe und der Existenzphilosophische Faktor im ‚Mann ohne Eigenschaften'", in: Gudrun Brokoph-Mauch (Hrsg.), *Beiträge zur Musil-Kritik*, Bern und Frankfurt a. M. 1983, S. 111-128, hier S. 127.) Zur Veränderung der Erzählstruktur des Romans nach dem Auftauchen der Schwester vgl. auch Astrid Zingel, *Ulrich und Agathe: Das Thema Geschwisterliebe in Robert Musils Romanprojekt „Der Mann ohne Eigenschaften"*, St. Ingbert 1999, S. 73-80.

[120] Karl Corino berichtet, dass Musil im Winter 1934/1935, jener Zeit also, in der die Geschwisterhandlung im Zentrum seiner Arbeit stand, Tolstois *Krieg und Frieden* las, um seinen „Erzählstil zu ölen" (zit. n. Karl Corino, *Robert Musil*, S. 1923.).

sich das ändert, und das geschieht auf der ersten Seite des 2ten Bandes, in dem Augenblick, wo das Geschehen für Ulrich Sinn gewinnt, kommt auch das erzählerische Rinnen in den Roman, und der 2. Bd. wird eine beinahe regelrechte Erzählung [...]" (B 1, 498). Musil identifiziert das Zusammentreffen von Ulrich und Agathe, das zu Beginn des zweiten Buchs erfolgt, mit dem erzählerischen Element seines Romans und schreibt Agathe gleichzeitig eine „Sinn"-gebende Funktion zu.[121] Es ist kein Zufall, dass Ulrichs Reflexionen über „das berüchtigte Abstraktwerden des Lebens" (MoE 649), die in der Erkenntnis münden, dass das, woran es ihm mangelt, eben jene „erzählerische Ordnung" und jenes „primitiv Epische" (MoE 650) sei, ganz am Ende, im vorletzten Kapitel, des ersten Buchs stehen. Agathes Gegenwart wird nicht nur Ulrichs Bewusstsein und seine Selbst- und Fremdwahrnehmung maßgeblich beeinflussen. Durch sie und mit ihr gewinnt sein Leben *Sinn*, vor allem, indem er mit ihr an der Utopie des „anderen Zustands" laboriert.[122] Dies soll weder heißen, dass Musil das zur Abstraktion neigende, „essayistische" und hyper-reflexive Schreiben völlig aufgibt, noch dass er Interesse an den anderen Figuren gänzlich verliert. Doch eine Tendenz zur Fokussierung auf das „erzählerische Rinnen" um Ulrich und Agathe ist unübersehbar. „Vorher", d.h. vor dem Eintritt Agathes in die Romanhandlung, „gibt es kein Geschehen für ihn [Ulrich]. Was so aussieht, ist Gespenst" (B 1, 498).

---

[121] Willemsen kontrastiert diese Briefpassage mit dem Ausspruch Agathes, sie habe „immer ohne Sinn gehandelt, das macht nur unglücklich" (MoE 737) und behauptet damit für das erste Buch einen negativen, für das zweite einen positiven Sinnbegriff: „War das erste Buch negativ zuständlich im Chaos diffuser Sinnansprüche, so ist es das zweite positiv, durch eine ungebrochene Erfahrung von Bedeutung, welche allenfalls in der Immanenz des Zustands durch infinitesimale Annäherung an einen höchsten Intensitätsgrad steigernd wirkt." (Roger Willemsen, *Das Existenzrecht der Dichtung: Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils*, München 1994, S. 243.)

[122] „Das Sonderbare an meinem gegenwärtigen Zustand ist aber, daß ich so weit entfernt wie noch nie von solcher tätigen Teilnahme am Geistigen bin. Das ist Agathes Einfluß. […] Unser Zustand ist das andere Leben, das mir immer vorgeschwebt ist. Agathe wirkt dahin […]." (MoE 1419)

Konkret bedeutet die hinzugewonnene erzählerische Dimension zunächst eine Stärkung der raum-zeitlichen Kontinuität der Romanhandlung. Nebenschauplätze verlieren im zweiten Band an Geltung, und die Seiten, auf denen Musil die Erlebnisse zwischen Ulrich und Agathe beschreibt, wachsen proportional an.[123] Vor allem sprechen die Geschwister von nichts so interessiert wie von der Frage nach der Mitteilbarkeit von *Erfahrung*, die Walter Benjamin als Kern des Erzählerischen beschrieben hat[124] und deren Paradoxien unsere Lektüre der „Amsel" nachgespürt ist. Die Fokussierung auf bestimmte Handlungsräume, vor allem Ulrichs Haus an einer Wiener Ausfallstraße und den dort angrenzenden Garten, erlauben nicht nur das vertraute, vom gesellschaftlichen Leben isolierte Zusammensein der Geschwister, sondern auch eine Familiarisierung des Lesers mit der raum-zeitlichen Gegenwärtigkeit ihrer Erfahrungen.

Die zunehmende Gewichtung des „erzählerischen Rinnens" beschreibt jedoch nur einen Aspekt der Fortsetzung des *Mann ohne Eigenschaften* ab 1930. Diesem entgegen steht eine Stagnation in der narrativen Entwicklung, die ihren ultimativen Ausdruck in Musils Manie findet, gerade die Geschwisterkapitel in der Spätphase des Romans wieder und wieder umzuarbeiten.[125] „Aber ich will eben nicht [erzählen]", lautet eine Notiz.

---

[123] Dies gilt vor allem für die Zeit nach 1936, wo in Musils Schreibprozess „handlungsmäßig und erzählerisch kein Schritt aus dem Gehege des Gartens mehr folgt". (Robert Musil: *Klagenfurter Ausgabe*. *Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften.* Herausgegeben von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt. DVD-Version 2009. (KA) Hier: Musil, KA; Werkkommentare; Band 3: Der Mann ohne Eigenschaften: Die Fortsetzung; Zwischenfortsetzung 1938-1939; Druckfahnenkapitel; Textgenese; Im Folgenden verweise ich auf diese Ausgabe mit dem Kürzel „*KA"* und der entsprechenden Textebene.)

[124] Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", in: *Gesammelte Schriften* II/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 438-465.

[125] Honold beschreibt diesen Aspekt für die Nachlasskapitel als das Dominantwerden des Raums gegenüber der Zeit: „Wenn die Narration ‚pausiert', d.h. im Sinne Genettes der im Diskurs wiedergegebene Handlungsfortgang der *histoire* gleich Null ist, dann kann sich in dieser Pause und insofern auch noch innerhalb des zeitlichen Grundgerüsts ein dominant räumliches Gebilde entfalten." (Alexander Honold, „Denkraum, Leibraum, Diskursraum: Musils dynamische Architekturen", in: Ulrich Johannes Beil,

„Jeder Begabte kann diese Tradition fortsetzen. Und so habe ich denn lieber das Ungenießbare versucht. Einer muß einmal Knoten in diesen endlosen Faden machen.“[126] Und in einem geplanten Vorwort zum zweiten Band des Romans schreibt Musil schon 1932: „Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.“ (MoE 1937) Martha Musil stellte diese Notiz der von ihr besorgten Erstveröffentlichung des Nachlassbandes als Motto voran, was ihren Stellenwert in der späten Poetik des Ehemanns zu belegen scheint.[127] Der Leser steht vor einem Rätsel. Wollte Musil Erzählung oder Nicht-Erzählung, narrative Entwicklung oder „Mikropoesie“[128] und Stagnation? Seine widersprüchlichen Bemerkungen lassen ein Problembewusstsein bei der Frage nach der *Form* seines Romans aufscheinen[129], die mit dem Beginn der Geschichte um Ulrich und Agathe zusammenfällt.[130]

Michael Gamper, Karl Wagner (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft: Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 157-170, hier S. 159.)

[126] Robert Musil, *KA*; Transkriptionen; Mappe II/1, 61.

[127] Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Dritter Band, Aus dem Nachlass herausgegeben von Martha Musil, Lausanne 1943, S. 11.

[128] Vgl. Inka Mülder-Bach, *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 13.

[129] Neben Lukáks hat auch Adorno die Paradoxie des Erzählens im Roman hervorgehoben: „Es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“ (Theodor W. Adorno, „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, in: ders., *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a. Main 1958, S. 61-72, hier S. 383.) Peter Bürger weist in seiner Diskussion von Adorno und Benjamin darauf hin, dass das für die Erzähltheorie wichtige Element des Realismus in den Romanen der Moderne selbst paradox zu verstehen ist: „Will man modernes Erzählen auf den Begriff bringen, so wird man sich nicht darauf beschränken dürfen, dieses vom realistischen Roman abzusetzen (damit würde wiederum nur einer der Impulse der Moderne erfaßt); vielmehr wird man das realistische Projekt selber in seiner Modernität begreifen und darüber hinaus das Moment der Gemeinsamkeit erkennen müssen, das dieses mit dem modernen Roman verbindet.“ (Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, S. 384f.)

[130] In einem Brief an seinen späteren Herausgeber Adolf Frisé formuliert Musil im Januar 1931 das ambivalente Erzählprojekt des zweiten Teils seines Romans unter Anspielung auf den Geschwisterkomplex. Ulrich sei im ersten Teil des Romans durchaus „zeugend, begründend oder Richtung gebend gewesen“. „Aber Sie werden im II. Teil […] sehen, daß seine Aktivität wenigstens zeitweilig ganz in der Richtung der ‘ruhenden Existenz’ gehen wird, ja daß es ein Hauptproblem ist, wie man diese mit der Wanderschaft des Geistes und anderem vereinen könne […]. Und ich möchte zum Schluß noch einmal wiederholen, daß der Intellekt nicht der Feind des Gefühls ist, […] sondern der Bruder, wenn auch gewöhnlich der entfremdete.“ (B I 495)

Walter Fanta hat diese grundlegende Ambivalenz in der Geschwisterphase des Romans in Anlehnung an die strukturale Semantik von Greimas als Konflikt zwischen (fiktivem) „Auftraggeber“ und „Gegenauftraggeber“ beschrieben.

> Ein Auftraggeber vertritt die erdachte Geschichte, möchte aus der Statik von Band I eine Brücke zur Aktivität schlagen, das Erzählen ins Rinnen kommen lassen und erreichen, dass erzählt wird, was der Autor in seinen Manuskripten bereitliegen und dem Leser im Bandtitel *Ins Tausendjährige Reich* und *Die Verbrecher* verheißungsvoll angekündigt hat. Aber gegen das Bestreben des Auftraggebers nach Erzählung der Geschichte – Verbrechen: Testamentsfälschung, Inzest, Einbruch ins Irrenhaus, Spionage, usw. – tritt ein Gegenauftraggeber an, mit dem Ansinnen, die Geschichte, die erzählt werden soll, zu verhüllen.[131]

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, dass die Figur der Agathe für diesen Konflikt zwischen erzählerischer „Naivität“ und der Problematisierung, Verhüllung und Verhinderung dieses Erzählens verantwortlich ist. Einerseits zeichnet sie eine gesteigerte Präsenz, Sinnlichkeit und Körperhaftigkeit aus, die dem erzählerischen Prinzip entgegenkommt. Andererseits ist Agathe wie keine zweite Figur geheimnisvoll, unzugänglich, „scheinhaft“ und „verhüllt“ und personifiziert damit die Gegenerzählung schlechthin.

Eine definitorische, abstrakte Bestimmung von Agathes ästhetischer Funktion im Roman lässt sich indes nicht leisten, will man nicht die Komplexität dieser Funktion von vornherein beschneiden. Agathe ist eine handlungstragende Figur, die einen Gegenpol zu Ulrich darstellt. Als solche wird sie oft von Ulrich betrachtet und in ihrer Wirkung auf ihn reflektiert. Die Wirkung Agathes geht von Ulrich natürlich immer auch schon auf den Leser über. Selbst der Erzähler des Romans und Ulrich sind ja nicht immer einfach

[131] Walter Fanta, *Die Entstehungsgeschichte des „Mann ohne Eigenschaften“*, S. 395.

voneinander zu unterscheiden.[132] Gleichzeitig ist Agathe selber eine in hohem Maße wahrnehmende Figur. Sie betrachtet nicht nur Ulrich (ein gutes Beispiel findet sich in MoE 741), sondern auch sich selbst und ihre Umwelt mit einer besonderen Gabe sinnlichen Erfassens. „Agathe sah mehr“[133], heißt es in einem Entwurf. Im Folgenden wird sowohl ihr Sprachverhalten als auch die Beschreibung ihrer Körperlichkeit untersucht. Vor allem soll Agathes rätselhafter Entschluss zum Selbstmord analysiert werden, der in der Forschung nahezu komplett übersehen wurde.[134] Im Zusammenspiel dieser Ebenen erst lässt sich an dieser „ungemein schwer zu [b]estimmende[n]“ (MoE 907) Figur zeigen, wie sich an ihr die Problematik ästhetischer Formgebung verdichtet. Agathe erscheint in dieser ihr eigenen Spannung, wie es Walter Benjamin für die Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften* behauptet hat, als die „Mitte der Dichtung“.[135]

---

[132] Vgl. Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, S. 400, sowie Hans Jost Frey, der die zeitweilige Nichtunterscheidbarkeit der Erzählstimmen zum Kennzeichen des „essayistischen“ Schreibens bei Musils macht. (Hans Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M. 1990, S. 249-255.)

[133] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3, Der Mann ohne Eigenschaften; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 44. Mondstrahlen bei Tage.

[134] Selbst Willemsen, der in seiner umfangreichen und erhellenden Studie die Motivik des Selbstmords bei Musil untersucht, widmet dem Kapitel, das schon im Titel von Agathes Selbstmord spricht, keine besondere Aufmerksamkeit. (Roger Willemsen, *Das Existenzrecht der Dichtung*, S. 243-248.)

[135] Erstaunlicherweise hat die Forschung die Figur der Agathe nicht selten reduziert und ihre Eigenständigkeit und Komplexität übersehen. Vgl. überblicksartig dazu Astrid Zingel, *Das Thema Geschwisterliebe*, S. 61-64. Ernst Kaiser und Eithne Wilkins’ frühe Auseinandersetzung beschreibt Agathe als „im Grunde ideelle Gestalt”, als „Personifikation von etwas was in ihm [Ulrich] selbst besteht” (Ernst Kaiser und Eithne Wilkins, *Musil – Eine Einführung in das Werk*, Stuttgart 1962, S. 198f.). Klaus Laermann sieht in Agathe das „verkörperte Ich-Ideal” Ulrichs (Klaus Laermann, *Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Stuttgart 1970, S. 143). Als „Schwester ohne Eigenschaften“ beschreibt sie Jiyoung Shins*, Der „bewußte Utopismus“ im „Mann ohne Eigenschaften” von Robert Musil*, Würzburg 2008. Astrid Zingels Untersuchung ist eine der wenigen Monographien überhaupt, welche Agathe als handlungstragende Figur behandelt. Neben der Zurückweisung jener Tendenz der Forschung, Agathe als Projektion Ulrichs zu begreifen, weist Zingel auch die Ansätze zurück, Agathe in eine Gruppe mit den anderen Frauenfiguren des Romans – namentlich Clarisse, Bonadea, Gerda – zu stellen. Sie verortet Agathe ganz richtig auf einer „qualitativ anderen Ebene” als diese Figuren, die allesamt, wenn auch in verschiedenen Figurationen, der Welt des *Seinesgleichen* angehören, mit welcher Ulrich spätestens am Ende des zweiten Buchs bricht. (Astrid Zingel, *Das Thema Geschwisterliebe*, S. 63) Auch Jelka Schildt, „*Noch etwas tiefer lösen sich die Menschen in Nichtigkeiten auf“: Figuren in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, Bern 1995, S. 157-169, betont die Eigenständigkeit Agathes als Partnerin in einer Liebesgeschichte. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt die gendertheoretisch orientierte Lektüre von Nicole Mitterer. Dem modernen Zerfall der Ich-Identität sieht Agathe demzufolge gelassener entgegen als Ulrich, weil ihre „weibliche Erfahrungsweise” dabei hilft zu

2. „Je ne sais quoi“

Es ist an Ulrichs Freund, dem General Stumm von Bordwehr, das von Agathe verkörperte ästhetische Prinzip in eine sprechende Formulierung zu bringen. Bei einem Besuch in Ulrichs Haus erfährt der General überrascht, dass Ulrich eine Schwester hat, worauf er Agathe hochentzückt kennenlernt, um anschließend in seinem Bericht über die Entwicklungen der Parallelaktion fortzufahren. In Agathes Anwesenheit spricht er dann die Worte: „Es liegt derzeit ein ganz entschiedenes Man-weiß-nicht-was in der Luft” (MoE 931). Bei seinem Eintritt in Ulrichs Domizil hatte der General „mißtrauisch [...] die Luft geprüft” und befunden, dass in dieser ein „unbeschreiblicher Geruch“ hing (MoE 930). Das „entschiedene Man-weiß-nicht-was” lässt sich daher ohne Weiteres mit Agathe in Beziehung setzen, die Ulrichs Anwesen mit ihrem „Duft“ verändert. „Je ne sais quoi” und die entsprechenden Übersetzungen haben ein lange philosophische Tradition, die von Cicero über Leibniz bis zu Rousseau reicht. Seit dem 18. Jahrhundert meint es vornehmlich ein unbeschreibliches Moment, ein Unerklärliches, welches einem Kunstgegenstand, einer Person oder Stimmung zukommt.[136] Unbeabsichtigt hat der General Agathe damit als ästhetische Figur eingeführt. Dabei zeigt schon die von ihm

---

erkennen, dass es auch Leben jenseits der Illusion dessen gibt, was „einheitlich, einzig und fest ist” (Nicola Mitterer, *Liebe ohne Gegenspieler. Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Graz 2007,
S. 133). Agathes Selbstwahrnehmung – Mitterer weist hier auch auf die Bedeutung der Spiegel-Bilder Agathes hin – impliziert „ständige Veränderung” (ebd.). Arno Rußegger sieht in Agathe ein „Korrektiv” von Ulrichs strebender Persönlichkeit, die „Figuration einer anderen Natur”, ein „Ästhetikum“ (Arno Rußegger, *Kinema mundi. Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil*, Wien 1996, S. 234) und weist damit deutlich in die auch von dieser Arbeit eingeschlagene Richtung. Ähnlich auch Andreas Böhn, der Agathe auf der Seite der „Seele“ gegenüber Ulrichs „Genauigkeit“ zu verorten versucht und sie in ihrer Komplementarität zu Ulrich begreift (Andreas Böhn, *Vollendende Mimesis. Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis*, Berlin, New York 1992, S. 173.).

[136] Erich Köhler, Art: „Je ne sais quoi“, in: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel & Stuttgart, Bd. 4 (1976), Sp. 640 – 644.

gewählte Formel „entschiedene[s] Man-weiß-nicht-was" eine grundlegende Paradoxie, weist sie doch auf die Merkwürdigkeit hin, dass etwas sowohl bestimmt bzw. entschieden als auch unbestimmt bzw. ungewusst sein kann.

Ulrichs Wiederbegegnung mit Agathe erfolgt zu Beginn des zweiten Buchs, was gleichsam im narrativen Gefüge des Romans eine Zäsur darstellt. Diesem Bruch zwischen erstem und zweitem Buch geht das Angebot des „Großschriftstellers" (MoE 428) Arnheim an Ulrich voraus, dessen Privatsekretär zu werden. Ulrich lehnt das Angebot ab und trennt sich damit vom symbolischen Übervater und der von ihm vertretenen Gesellschaft ab. Ulrichs leiblicher Vater hingegen stirbt tatsächlich, wie Ulrich aus einer Depesche erfährt, die ihn im letzten Kapitel erreicht. Das biologisch-genealogische Band zwischen Vergangenheit und Zukunft ist vollends zerschnitten, als Ulrich auch die Forderung Clarisses ablehnt, mit ihr ein Kind in die Welt zu setzen. „Ich bin nun ganz allein auf der Welt!" (MoE 655) ruft Ulrich, der in Kürze erfolgenden Begegnung mit Agathe noch nicht gewärtig.

Das ändert sich mit dem ersten Kapitel des zweiten Buchs, „Die vergessene Schwester". Ulrich ist in seine Heimatstadt gekommen, um den soeben verstorbenen Vater zu beerdigen. Unter diesen Vorzeichen begegnet er Agathe, zu der in den letzten Jahren kein Kontakt bestand. Ulrich und Agathe waren als Kinder in verschiedenen Internaten erzogen worden und sich bis auf zwei kurze Begegnungen fremd geblieben. Agathe ist ihm inzwischen eine „unbekannte[] Schwester" geworden (MoE 674). Zufällig tragen Agathe und Ulrich im Moment ihres Zusammentreffens im Elternhaus beide den gleichen Schlafanzug, ein „Pierrotkleid" (MoE 675), welches das Motiv ihrer Ähnlichkeit einführt. Es ist ausführlich gezeigt worden, dass gerade diese Ähnlichkeit als eine

Voraussetzung ihres experimentellen Daseins zu verstehen ist.[137] Als symbolische „Zwillingschwester" – Ulrich ist in Wahrheit etwa zwei Jahre älter – verkörpert Agathe das Prinzip einer Gleichheit in der Differenz. Als weibliche Figur, die er nicht begehren darf, repräsentiert die Schwester zudem ein besondere Form der Zuneigung und der Liebe.[138] Agathes Tendenz zum Hermaphroditismus (MoE 754) zeugt von einer zusätzlichen Verschränkung und Verspiegelung der sexuellen Differenz. Im „Sternbild der Geschwister", eine Leitformulierung aus Musils späten Lebensjahren, kommt das produktive Paradox des „Ungetrennten und Nichtvereinten" (MoE 1337) zur Anschauung. Als eine „Liebe ohne alle Vermengung mit Fremdheit und Nichtliebe" (MoE 908), so Musil in einer Tagebuchnotiz, muss die Geschwisterliebe „als etwas ganz Tiefes, mit seiner Ablehnung der Welt Zusammenhängendes [verteidigt werden]" (Tb 1, 601).

Agathe verkörpert Ulrichs Interesse an den Bedingungen und Möglichkeiten des „anderen Zustands".[139] Dieser wird im Romangeschehen zuerst im Kapitel „Die

---

[137] Vgl. Jelka Schilt, „*Noch etwas tiefer lösen sich die Menschen in Nichtigkeiten auf",* S. 160-169; Ortrud Gutjahr, „'...den Eingang ins Paradies finden.': Inzest als Motiv und Struktur im Roman Robert Musils und Ingeborg Bachmanns", in: Josef Strutz und Endre Kiss (Hrsg.), *Genauigkeit und Seele: Zur österreichischen Literatur seit dem Fin de siècle*, München 1990, S. 139-158.

[138] So nennt Ulrich das Verhältnis zur Schwester eine „seraphische Liebe": eine „Liebe ohne Gegenspieler [...]. Liebe ohne Geschlechtlichkeit", die von den „Gegenströmungen der sozialen und sexuellen Abneigungen befreite Liebe" (MoE 878f.).

[139] Der Dualismus von „anderem Zustand" und Normalzustand ist ein Leitgedanke Robert Musils. Schon 1918 findet sich im Essay „Skizze zur Erkenntnis des Dichters" unter dem Begriffspaar des „Irratioiden" und des „Ratioden" eine erste systematische Ausformulierung (PS 1025-1030). Das 116. Kapitel des *Mann ohne Eigenschaften* entfaltet unter dem Mythologem der „Zwei Bäume des Lebens" eine syntagmatische Reihe dieses Dualismus: „Möglichkeitssinn" versus „Wirklichkeitssinn", „Literatur" versus „Wirklichkeit", „Wahrheit" versus „Gleichnis", „Eindeutigkeit" versus „Gleichnis", „Gewalt" versus „Liebe", „Gesetz des wachen Denkens und Handelns" versus „gleitende Logik der Seele" (MoE 590-594). Als Zentralgedanke Musils wurde der „andere Zustand" in zahlreichen Studien besprochen. Zu den einflussreichsten Studien gehört Ulrich Karthaus, *Der andere Zustand: Zeistrukturen im Werke Robert Musils*, Leipzig 1965. Ein Forschungsüberblick bis 1995 bietet Jelka Schilt, „*Noch etwas tiefer lösen sich die Menschen in Nichtigkeiten auf",* S. 157-160. Eine der jüngsten Auseinandersetzungen beschreibt plausibel die vielfältigen Diskurszusammenhänge, die sich wie ein Netz über dem „anderen Zustand" zusammenziehen: Von einer „Erlebnisperspektive" aus handelt es sich „um die Erfahrung einer mehrfachen Entgrenzung: Auf der raumzeitlichen Ebene werden Wände durchlässig, Landschaften metamorphotisch und die lineare Zeit

vergessene, aber überaus wichtige Geschichte mit der Gattin eines Majors“ reflektiert, in dem eine Episode aus Ulrichs Militärzeit geschildert wird. Mit deutlichen Anspielungen auf die religiöse Mystik des Meister Eckart kommt es hier zur ersten Beschreibung eines „Zustands“ (ausgelöst durch die Liebe zu einer verheirateten Frau), in dessen Folge Ulrich das Außerkraftsetzen von „Ursache, Zweck und körperlichem Begehren“ (MoE 125) zum ersten Mal deutlich erlebt. Kurz nach der Wiederbegegnung mit Agathe erinnert sich Ulrich an diese Episode und erkennt, „daß ihm schon damals sein Gefühl die Begegnung mit seiner Schwester angekündigt hatte, denn von dem Augenblick an war sein Geist von wunderlichen Kräften gelenkt worden“ (MoE 772).

Die Grundzüge der Geschwisterhandlung, wie Musil sie seit den 30er Jahren vorschwebten, sind rasch erzählt: Während der Vorbereitungen zur Beerdigung des Vaters kommt es in den so genannten „Heiligen Gesprächen“ zu ersten Annäherungen zwischen Agathe und Ulrich. Agathe informiert Ulrich, dass sie ihren zweiten Ehemann, den strengen Juristen Hagauer, zu verlassen gedenkt. Einem rachsüchtigen Impuls folgend überredet Agathe Ulrich, das Testament des Vaters so zu fälschen, dass die gesamte Erbschaft auf Ulrich übergeht, wodurch Hagauer nichts vom Vermögen des Vaters erhalten würde. Ulrich wehrt sich zunächst dagegen, weil er die

---

verliert ihre Gültigkeit. In sinnesphysiologischer Hinsicht werden die Wahrnehmungsmedien entdifferenziert: Raumempfindungen und Geräusche, visuelle Eindrücke und Körperempfindungen gehen ineinander über. Und in philosophisch-ethischer Perspektive wird das autonome Subjekt dezentriert: Der Wahrnehmende verliert seine herausgehobene Beobachterposition und geht in der Umgebung auf. Dominante Unterscheidungskriterien wie die zwischen Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität verlieren ihre Gültigkeit.“ (Robert Leucht und Susanne Reichlin, „’Ein Gleichgewicht ohne festen Widerhalt, für das wir noch keine rechte Beschreibung gefunden haben’: Robert Musils ‚anderer Zustand’ als Ort der Wissensübertragung“, in: Ulrich Johannes Beil u.a. (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft: Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 289-322, hier S. 289.) Leucht und Reichlin betonen in ihrer diskursanalytischen Rekonstruktion des „anderen Zustands“ ein „Gleichgewicht“ auf Grund von „Spannungen“ (ebd, S. 311) zwischen empirischer Beschreibbarkeit und neo-mystischer und utopischer Entgrenzung, eine Zwischenstellung, die auch für vorliegende Lektüre der Darstellung von ästhetischer Erfahrung zentral sein wird.

Testamentsfälschung für sittenwidrig hält. Doch Agathe kann ihn überreden. Dies ist eine der Gesetzesübertretungen, die dem zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* – „Die Verbrecher“ – seinen Untertitel gibt. Nach der Beerdigung kehrt Ulrich nach Wien zurück, wo sich kurz darauf auch Agathe einfindet. Sie bezieht das Stadthaus ihres Bruders, wo es zu weiteren Annäherungen zwischen ihnen kommt, wobei sich bis zum Ende der publizierten Fassung des Romans der eigentliche Inzest nicht vollzieht. Die streng geführte rechtliche und moralische Auseinandersetzung mit Hagauer einerseits und die Sorge um Ulrichs Begehren von anderen Frauen andererseits belasten Agathe derart, dass sie den Plan fasst, Selbstmord zu begehen. Davon wird sie durch die Bekanntschaft mit dem Pädagogen Lindner abgehalten, mit dem sie fortan eine platonische Beziehung unterhält. Am Übergang zu den sogenannten Druckfahnenkapiteln, den zwanzig von Musil im Jahr 1938 in den Druck gegebenen, dann aber zurückgezogenen Kapiteln, wird diese Handlungslinie fortgesetzt. Es kommt dort – besonders in den Kapiteln „Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse” und „Mondstrahlen bei Tage” – zu gesteigerten Erlebnissen, die als momenthafte Zugänge zum „anderen Zustand“ zu lesen sind. Verglichen mit der gewaltigen Totale auf die sogenannte „Parallelaktion“ um das Thronjubiläum des „kakanischen“ Kaisers ist der Roman der späten Arbeitsphase immer mehr zu einer Nahaufnahme des möglichen persönlichen Glücks zwischen Ulrich und Agathe geworden.

3. Präsenz und Performanz[140]

Ein Kapitel im zweiten Buch des noch von Musil autorisierten Romanteils heißt „Agathe ist wirklich da“. Es beschreibt die umfassenden Veränderungen, die mit Agathes Einzug in Ulrichs Leben verbunden sind. Gegen alle Konventionen, vor allem aber gegen die Normen der patriarchalen, „kakanischen“ Gesellschaft hat sich Agathe entschlossen, ihren Ehemann Hagauer zu verlassen und bei Ulrich einzuziehen. Sofort wird Ulrichs Haus auf Agathes Ankunft eingerichtet: Möbel werden verrückt, Schränke geleert, um Platz für die neue Mitbewohnerin des Stadtschlösschens zu machen.[141]

> Bei allen diesen Beschäftigungen konnte er aber eigentlich nichts anderes denken als ununterbrochen das eine, daß er sein Leben lang und noch vor wenigen Stunden allein gewesen sei. Und nun war Agathe da. Dieser kleine Satz: „Agathe war jetzt da“ wiederholte sich in Wellen, erinnerte an das Staunen eines Knaben, dem ein Spielzeug geschenkt worden ist, hatte etwas den Geist Hemmendes an sich, aber andererseits auch eine schier unbegreifliche Fülle an Gegenwart, und führt, alles in allem, immer wieder auf den kleinen Satz zurück: „Agathe ist jetzt da.“ (MoE 896)

---

[140] Der im Folgenden verwendete Performanzbegriff lehnt sich an Dieter Mersch an. Eine „Ästhetik des Performativen“ ist in erster Linie „Ereignisästhetik“: „Performativität meint zunächst Akt, Vollzug, Setzung. Setzungen gründen nicht vorrangig in Handlungen, sondern in Ereignissen. Handlungen sind durchweg intentional bestimmt; sie werden mit Zielen, Plänen und Motiven verbunden. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional.“ (Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002, S. 9.) Im Begriff des Performativen sind solche „Akte“ oder „Setzungen“ gedacht, „die mit Materialitäten und Präsenzen verbunden sind“ und eine „unumstößliche Anwesenheit“ implizieren (ebd., S 13). Hierin zeigt sich auch der Gegensatz zum dekonstruktiven Performanzbegriff: Statt um „Schrift und Spur“ oder „Wiederholung und Differenz“ geht es Mersch um körperliche Präsenz, um das „was uns ‚an-geht’, was im buchstäblichen Sinn ‚an-fällt’ und seine Irreversibilität behauptet und die Texturen der Signifikanz verwirrt“ (ebd.).

[141] Nach Hans Ulrich Gumbrecht ist für das ästhetische Erleben ein gesteigertes Verhältnis zum Raum charakteristisch. In diesem Sinn kann man Agathe durchaus als ästhetischen Körper verstehen, der fortwährend im Begriff ist, „Raum [zu] besetzen” (Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004, S. 134.) Vor allem während der „Heiligen Gespräche“ zwischen den Geschwistern wird oft auf die Positionierung der Figuren im Raum hingewiesen. Nach ihrem Umzug zu Ulrich beginnt Agathe, das Haus „in seiner Gänze als Ankleideraum zu benutzen“ (MoE 937) und belegt sogleich einen Diwan in Ulrichs Arbeitszimmer. Im Kapitel „Familie zu zweien“ ist es der Salon im väterlichen Haus, der Ulrich und Agathe während der Begräbniszeremonien als Empfangszimmer dient und von Agathes „rebellischer“ Präsenz verändert wird.

Auffällig ist zunächst, dass der Gegenstand von Ulrichs Nachdenken nicht die *Tatsache* von Agathes „Gegenwart“ ist, sondern der „Satz“, der diese Tatsache beschreibt. „Der Satz“ wird mit dem Staunen eines Kindes verglichen, dem ein neues Spielzeug geschenkt wird. Doch gleichzeitig hat der Satz etwas „Hemmendes“; er versagt sich seiner Aneignung. Der Satz lässt Ulrich schließlich an eine „schier unbegreifliche Fülle an Gegenwart“ denken, was darin begründet zu sein scheint, dass der Satz„immer wieder auf den kleinen Satz zurück[kam]: ‚Agathe ist jetzt da’“. Der Satz „Agathe ist da“ kehrt in einer zirkulären Bewegung und „ununterbrochen“ immer zu sich zurück. Agathe bedeutet für Ulrich also zunächst die übervolle Gegenwart einer Botschaft, die sich durch Selbstreferenz beständig reproduziert und sich dadurch einem beherrschenden Verstehen entzieht.

In Agathes Sprachpraxis tritt ein Alternativmodell zu Ulrichs vorherrschend theoretischer Sinnordnung in Erscheinung und konkurriert mit dieser: Da Ulrich „weder Gedächtnis für Einzelheiten, noch für Wortlaut” hatte, war es „etwas ganz Ungewöhnliches [...], daß plötzlich ganze Satzgruppen in seiner Erinnerung vor ihm standen, und es verband sich mit seiner Schwester, die vor ihm stand, als sei es ihre Nähe, die diese Veränderung in ihm hervorrufe” (MoE 702).

Ein Entwurf aus der Arbeit am Kapitel „Mondstrahlen bei Tage” rückt Agathe in die Nähe eines schauspielerischen und „künstlerischen“ Sprachverständnisses.

> Ihr Geist arbeitete seine Erfahrungen nicht gern zu Begriffen um, sondern bewahrte sie sinnlich-einzeln auf, und das verlieh ihr ein ausgezeichnetes Gedächtnis für die unzerlegte Bedeutung von Inhalt und Gebärde des Geschehens. Dieses eigentlich künstlerische und beinahe schauspielerische Erinnerungsvermögen hatte sich die Sätze wie Gedichte gemerkt und gab sie als Gedichte zur Antwort, und Ulrich bewunderte,

> wie zutreffend es geschah, so daß es genau das einschloß, was er meinte, aber wie es auch eine auf Flügeln schwebende Unfaßbarkeit war.[142]

Agathes gutes Gedächtnis ist ein wiederkehrendes Motiv (MoE 702; 727; 757). Jedoch ist es charakteristisch, dass es nicht durch „Vorsätze und Vorurteile seinen Stoff" deformiert (MoE 852) und auch nicht daran interessiert ist, „seine Eindrücke leicht in Allgemeines" aufzulösen (MoE 757). Agathe strebt nicht danach, Erinnerungen so zu reproduzieren, dass sie „schon eine Erklärung mit einschließen, sondern sie reihte bloß leidenschaftliche Bruchstücke ihrer Erinnerung aneinander" (MoE 765). Agathe ist am Klang der Sprache, der Körperlichkeit und Performativität des Sprechens und seiner Intonation interessiert.[143] Erinnerungen „bewahrte sie sinnlich-einzeln auf, wie man sich Gedichte merkt; weshalb eine schwer beschreibliche Mitbeteiligung des Körpers und der Seele immer an ihren Worten war" (MoE 1091). Wenn sie sich an die Gespräche mit Ulrich erinnert, dann denkt sie an die „lebendigen Worte, die kleinen Überraschungen des Tonfalls und der Gebärde dieser Gespräche" (MoE 851). Und obwohl Agathe sich damals der Bedeutung dieser Gespräche, dem „[W]as sie wollten", nicht sicher war, waren sie doch schon „sinnvoll" (MoE 852).[144]

Ein mit Agathes gutem Gedächtnis und mit ihrer Vorliebe für Gedichte verwandtes Motiv ist ihre Aversion gegen Begrifflichkeit und Theorie. Nie hat sie den „Zweck" von „Lernfragen" verstanden, weshalb sie gegenüber Pädagogik und Schule von „einer tiefen inneren Gleichgültigkeit" (MoE 727) geprägt war. Nachdem sie dem

---

[142] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3, Der Mann ohne Eigenschaften; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 44. Mondstrahlen bei Tage.

[143] In „Literat und Literatur" zitiert Musil Franz Blei über die Lyrik Swinburnes, in denen es heißt „daß man über dem Ausdruck völlig das Ausgedrückte vergißt" (zit. n. PS 1217).

[144] Eine Variante von Agathes performativer Sprachpraxis findet sich in einer Episode, in der die Geschwister sich daran erinnern, in ihrer Kindheit einmal abgeschnittene Fingernägel in der Erde vergraben zu haben. Während Ulrich im Vergraben der Körperteile von der "Absicht beeinflußt [war], auf die Nachwelt zu kommen", "kam es [Agathe] mehr auf das Vergraben als solches an" (MoE 706).

erstaunten Ulrich eine satirische Darstellung von Hagauers moralischen Induktionsketten in makellosen Sätzen vorführt, sagt sie nur achselzuckend: „Sie haben sich mir eingeprägt [...]. Ich bin so.“ (MoE 703) Hagauer würde genauso sprechen, und Agathe habe es „nach seinem Mund auswendig gelernt wie eine Reihe sinnloser Worte. [...] In mir bleiben die Dinge liegen, weil ich nichts mit ihnen anzufangen weiß, – das ist mein gutes Gedächtnis. Ich habe, weil ich dumm bin, ein schrecklich gutes Gedächtnis“ (ebd.). Agathes Theorieferne und Unwissen werden in einer Notiz, in welcher das schreibende Ich wohl als Robert Musil zu identifizieren ist, mit einer prinzipiellen Unabschließbarkeit des Denkens assoziiert:

> Agathe weiß gar nichts. Anknüpfen an dieses Gefühl, daß mir auch manchmal vorkommt, ich sei am tiefsten, wo ich gar nicht fertig bin mit meinen Gedanken, wo der Horizont voll Andeutungen ist, die eigentlich Vorwürfe sein müßten, und wo man sich doch plötzlich zu einer Ansicht entschließt, ihr vertraut, sich ihr anvertraut. Einzige Lebensform, die dem Menschen heute eigentlich möglich ist. (MoE 1775)

Eine ähnlich positive Deutung von Agathes Unwissen markiert ein Satz aus dem publizierten Teil, wo es heißt, dass sie „belesen war, aber vermöge ihrer Natur nicht geneigt, sich auf Theorien einzulassen” (MoE 729). Vermögen meint hier Fähigkeit, Befähigung, Kraft; in jedem Fall ist es ein Positivum, kein Mangel. Mit dieser Bemerkung wird Agathes Distanz zu Wissen und Theorie nicht bloß sanktioniert, sondern aufgewertet. So lassen sich dann auch andere Aussagen wie jene, Agathe sei „in nichts sicher” (MoE 695), als Stärke deuten, als Vorzug einer Person, sich nicht festzulegen[145], um der Prozessualität von ästhetischer Sinnentstehung gerecht zu werden.[146]

[145] Walter Sokel beschreibt Agathe als „Nichtfestgelegtsein“ und „Indeterminiertheit [...] in Person“. (Walter Sokel, „Agathe und der Existenzphilosophische Faktor im ‚Mann ohne Eigenschaften’“, S. 115.)

Auch in Agathes Äußerem kommen eine prinzipielle Unfassbarkeit und Mehrdeutigkeit zum Ausdruck. Ihr Körper macht auf Ulrich einen „zwiespältige[n] Eindruck", besonders ihr Gesicht, „das den Reiz der Frau in hohem Maße besaß, doch mit irgendeinem Abstrich und Vorbehalt, dessen Wesen er [Ulrich] nicht herausbekommen konnte" (MoE 686). Beunruhigt gesteht sich Ulrich an anderer Stelle ein, „daß er einfach nicht erkennen konnte, was es ausdrücke" (MoE 676f.), obwohl es doch ein „inhaltsvolles" Gesicht war, aber eben so, als sei darin nicht „etwas unterstrichen und in der geläufigen Weise zu Charakterzügen zusammengefasst" (MoE 677). Die Begriffe „unterstrichen" und „in geläufiger Weise" signalisieren hier das Fehlen einer konventionellen, semiologischen *Übersetzbarkeit*.

Im Kapitel „Wirf alles, was du hast, ins Feuer, bis zu den Schuhen" kommt es zur ausführlichsten Schilderung von Agathes Äußerem, veranlasst durch eine „neugierige" Selbstbetrachtung im Spiegel. Agathe erblickt ihr Spiegelbild zunächst „zufällig", wie der Erzähler betont.

Nicole Mitterer spricht von Agathes „schillernde[r] Wandelbarkeit" (Nicole Mitterer, *Liebe ohne Gegenspieler,* S. 134.).

[146] Agathes oszillierendes Wesen ist auch der Grund dafür, dass sie sich den verschiedenen ästhetischen Idealen verschiedener Figuren des Romans anzupassen vermag. So kann etwa ihr spießbürgerlicher Verehrer Lindner in klassizistischer Manier in der „Form von Agathes Antlitz und Körper jene liebliche Ruhe" sehen, „die nur dem Großen und Edlen zu eigen ist" (MoE 1074). In einem Kapitel, welches die Einstellung ihres Ehemanns Hagauer gegenüber Agathe beschreibt, ist von ihrem „Zustand der eigenen unsicheren Hauchartigkeit" (MoE 946) die Rede. Ein „strebender Kunsthistoriker" hingegen, dem die Geschwister in einer frühen Entwurfsfassung auf der Inzestreise begegnen, befindet gelehrtenhaft, Agathe „ähnel[e] der schönen – auf dem Bild von – und alle Frauen mit diesem Ausdruck der sich im Stirnhaar und in den Kleiderfalten wiederholt, haben die Eigenschaft, daß --" (MoE 1668). Als Agathe Anders (so der frühe Eigenname des Protagonisten Ulrich) von diesen Vergleichen berichtet, „hatte [sie] schon die Namen vergessen" (ebd.), weil Klassifizieren nicht zu ihren Gewohnheiten gehört. Dennoch ist es Agathe „angenehm wie der feste Druck eines Masseurs, wenn ein fremder Mensch weiß, was man ist, während man sich eben noch so aufgelöst wußte, daß man sich kaum von dem Schweigen des Mittags unterscheiden konnte" (ebd.). Die paradoxe Verdopplung des Wissens vom Wesen Agathes – der Kunstgelehrte glaubt von ihr zu wissen, was sie gerade weiß, *nicht* zu sein – und die leer stehenden Vergleichsformen in obigem Zitat machen deutlich: Jeder (männliche) Blick ist in der Lage, Agathes Aussehen und Verhalten in seinem je bevorzugten ästhetischen Ideal unterzubringen.

> In dieser Weise wurde sie ohne Eitelkeit vor der Landschaft ihres Ich festgehalten, die ihr unter einem Hauch von Glas vor Augen lag. Sie kam zum Haar, das noch immer wie heller Samt war; sie öffnete ihrem Spiegelbild den Kragen und streifte ihm das Kleid von den Schultern; sie zog es schließlich ganz aus und musterte es bis zu den rosigen Decken der Nägel, wo an Händen und Füßen der Körper endigt und kaum noch sich selbst gehört. Noch war alles wie der blinkende Tag, der sich seinem Zenith nähert: aufsteigend, rein, genau und von jenem Werden durchflossen, das Vor-Mittag ist und sich an einem Menschen oder jungen Tier in der gleichen unbeschreiblichen Weise ausdrückt wie an einem Ball, der seinen höchsten Punkt noch nicht erreicht hat, aber nur wenig darunter ist. (MoE 852f.)

Agathe ist von dem von ihr dissoziierten Spiegelbild, eben weil es in diesem Moment nicht zur Ökonomie des Eigenen gehört, fasziniert. Sie erblickt ihren Körper bzw. „es", das „Spiegelbild", „als sähe sie sich zum erstenmal richtig an" (MoE 854). Was sie erblickt, sind Zeichen der Unbestimmbarkeit und des Werdens. Sie betrachtet die *Ränder* ihres eigenen Körpers, betrachtet sie in der *begrenzten* Bildfläche des Spiegels, doch negiert die in der Passage herrschende Zeitlichkeit gleichsam diese materiellen Endlichkeiten. In folgender Bemerkung markiert der Text die Eigengesetzlichkeit und Eigendynamik von Agathes Körper. Er war „unbeeinflußt von Sportlehrern und Masseuren wie von Gebären und Muttergeschäft, [...] von nichts geformt als von seinem eigenen Wachstum." (MoE 853) Agathes Körper wird als eine emergente[147], auto-genetische Form vorgestellt, die das Gesetz ihres eigenen Wachstums in sich trägt.[148] Eine Folge davon ist eine inhärente Potenzialität, die etwa darin zum Ausdruck kommt, dass Agathe an ihren Gliedern, obwohl sie doch „für schlank galt, […] eine Möglichkeit [entdeckte], daß sie zu schwer werden könnten" (MoE 853). Und kurz darauf bemerkt sie

[147] Zum Begriff vgl. Thomas Wägenbaur (Hrsg.), Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution, Heidelberg 2000.
[148] Die „Wirksamkeit einer Form ist diejenige, durch die *eine Form sich formt*: Sie ist ihre Autogenese" (Henri Maldiney, *Die Ästhetik der Rhythmen*, zit. n. Armen Avanessian, *Form*, S. 17).

an ihrer Nase, dass „in der flammenhaften Grundform eine zweite versteckt […] [sein mochte], die breiter und schwermütiger war, wie ein Lindenblatt, das zwischen Lorbeerzweige geraten war“ (MoE 854).[149] Das verborgene inhärente Prinzip von Agathes Körperlichkeit ist Veränderung und Wachstum *innerhalb* deutlich bestimmter Grenzen.

Der Vergleich von Agathes Körper mit einem „Ball, der seinen höchsten Punkt noch nicht erreicht hat“, bringt eine vertikale Bewegung zum Ausdruck, mit der Agathe in ihrem Raumverhalten auf hervorstechende Weise assoziiert ist. Sie „kauert” (MoE 750) und „kniet” (MoE 771, 965, 966, 1074, 1081) in zahlreichen Episoden der Romanhandlung. Das darin implizierte Auf und Ab einer körperlichen Bewegung drückt sich auch in folgendem Satz aus: „Agathe hob langsam ihren Körper auf die Fußspitzen und ließ ihn ebenso wieder sinken” (MoE 678). Sie nutzt, wo immer sie kann, die Vertikale aus[150], buchstäblich, wenn sie etwa in Ulrichs Studierzimmer auf der Leiter sitzt (MoE 767f.), und in übertragenem Sinn, wenn Agathe Ulrich wie auf „einem hohen Ast” vorkommt, aus dessen „Höhe” sie plötzlich herabspringt und ihm schalkhaft die Zunge herausstreckt (MoE 705). Solche gegenläufigen Bewegungen des Steigens und Sinkens gehören zum Kontext des „anderen Zustands“. Ulrich spricht einmal ganz explizit von der „Moral des ‚Steigens und Sinkens’“ (MoE 827), und zwar just im Zusammenhang mit seiner Ausrufung der Losung: „Die Kunst der *Erhebung* über das

[149] Die Gegenüberstellung deutscher („Lindenblatt“) und griechischer („Lorbeerzweige“) Symbolik suggeriert eine Mittelstellung Agathes zwischen nordischer und südlicher Darstellungsform. Musils Freund Johannes von Allesch hatte in „Beiträge zur Betrachtung Grünewalds“ diese Unterscheidung konzeptionell über den Begriff des „Erlebnisses“ aufgerollt. Während die bildende Kunst der italienischen Renaissance eine „begriffliche Auffassung“ von Darstellung gehabt habe, sei im Norden alles „auf das Erlebnis gestellt“ (Johannes von Allesch, „Beiträge zur Betrachtung Grünewalds“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 3. Jahrgang 1910, S. 468-487).

[150] Vgl. die folgende Bemerkung Azweis in der „Amsel“: „Ich bin einmal auf einen Schrank geklettert, nur um die Vertikale auszunutzen, und kann sagen, daß das unangenehme Gespräch, das ich zu führen hatte, von da ganz anders aussah“. (PS 550)

Wissen muß neu geübt werden“ (MoE 826; Herv. J.S.). Im „Testament”-Kapitel, kurz bevor Agathe ihren Entschluss umsetzt, die Orden am Leichnam des Vaters zu vertauschen, heißt es, sie sei jetzt im Begriff, „sich auf jene grenzenlose Tiefe hinauszuwagen, wo es keine andere Entscheidung gibt als die, ob man steigen wird oder fällt” (MoE 797). Und in folgendem Zitat beantwortet Ulrich eine Frage nach seinem „Glauben“: „Ich glaube, man kann mir tausendmal aus den geltenden Gründen beweisen, etwas sei gut oder schön, es wird mir gleichgültig bleiben, und ich werde mich einzig und allein nach dem Zeichen richten, ob mich seine Nähe steigen oder sinken macht.“ (MoE 770) Neben einer traditionellen Begrifflichkeit, die das ästhetische Erleben mit sittlicher *Erhebung* identifiziert (wodurch die Senkung als logisches Gegenstück mitgedacht ist), kommt in Musils Texten eine Bildlichkeit zum Ausdruck, welche gerade die *Gleichzeitigkeit* des Steigens und Fallens betont, so in folgender Passage aus dem wichtigen Kapitel „Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse“: In einem Augenblick, dessen Rätselhaftigkeit kurz darauf mit der „wundersamen Inbrunst eines Bildes“ verglichen wird, streift Agathe „mit einer das Gleichgewicht ihres Körpers verändernden Bewegung[151], die sie niemals hätte wiederholen können, [...] auch noch den letzten Seidenfaden von Zwang ab, wandte sich fallend ihrem Bruder zu, setzte gleichsam noch im Fall das Steigen fort, und lag niedersinkend als eine Wolke von Glück in seinen Armen“ (MoE 1082). Musils frühe Erzählung „Die Portugiesin“ vergleicht die Gestalt einer Frau, die „nur aus sich heraussteigend und in sich fallend“ verweilt, mit einem „Brunnenstrahl“ und findet damit ein anschauliches Beispiel für die Gleichzeitigkeit einer „sich selbst tragende[n], schwankende[n]“ Bewegung (PS 259), die in einer prekären

[151] Jedes Kunstwerk, schreibt Musil einmal, bewirkt eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“ (PS 1140).

Spannung das nach oben Strebende mit dem nach unten Fallenden vereint. In der für den „anderen Zustand“ maßgeblichen Beschreibung von Ulrichs jugendlichem „Anfall mit der Frau Major“ ist der ekstatische Zustand ebenfalls im Bild eines Brunnens gefasst, in dem sich alles „in immer erneuten Kreisen aus[breitete], wie wenn ein Strahl ohne Ende in ein Wasserbecken fällt“ (MoE 125). Zwar ist in diesem Bild nicht explizit von der Gleichzeitigkeit des Steigens und Fallens die Rede (obwohl das endlose Fallen auch das Wiederaufsteigen des Wassers impliziert), doch spricht es in einem bestimmten Aspekt eine noch deutlichere Sprache als die Passage aus der „Portugiesin“: Es markiert die Bedeutung des Beckens, der (begrenzten) Schale, durch welche das Wasser in einem Kreislauf gefangen wird. Das Wasser fließt in die Schale hinab und aus dieser wieder hinauf. So entsteht eine selbstregulierte, in sich geschlossene, dabei aber immanent höchst bewegte Form. Conrad Ferdinand Meyer hat diese Idee in seinem berühmten Gedicht „Der römische Brunnen“ modellhaft versprachlicht:

> Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
> Er voll der Marmorschale Rund,
> Die, sich verschleiernd, überfließt
> In einer zweiten Schale Grund;
> Die zweite gibt, sie wird zu reich,
> Der dritten wallend ihre Flut,
> Und jede nimmt und giebt zugleich
> Und strömt und ruht.[152]

Musil notiert einmal in seinem Tagebuch: „Form schließt aus, indem sie sich schließt“ und bezeichnet als ein „Beispiel“ dafür ein „C.F. Meyer-Gedicht“ (Tb 1, 974). Meines Wissens ist im Nachlasskommentar – auch der Klagenfurter Ausgabe – nicht

[152] Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe,* besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Erster Band, Bern 1996, S. 170.

ermittelt worden, auf welches Gedicht Musil hier anspielt. Es wäre jedoch wenig überraschend, wenn es Meyers Brunnen-Gedicht ist, in welchem die *in sich* bewegte Geschlossenheit einer Form auf mustergültige Art umgesetzt ist.[153]

Agathes Körperlichkeit und Sprachlichkeit offenbaren eine performative Darstellungspraxis, in der das *Ereignis* des Darstellens selbst zum Inhalt der Darstellung wird.[154] Ihre Erscheinung erschöpft sich gerade nicht in einer Semiologie des Körpers und der Sprache, weil deren Dechiffrierbarkeit, deren Übersetzbarkeit in mitteilende („theoretische", „zweckhafte") Botschaften immer wieder in Zweifel gezogen wird. Vielmehr zeigt sich an der Körperlichkeit und Sprachlichkeit Agathes ein Inkommensurables an Sinn und „Ausdruck", von dessen Skandalon sich Ulrich anstecken lässt. Agathes Gedächtnis für die „unzerlegte Bedeutung von Inhalt *und* Gebärde des Geschehens" bringt die Idee eines solchen performativen Darstellungsbegriffs auf den Punkt: Der Darstellung wird der „Inhalt" nicht einfach abgesprochen, sondern mit einer irreduziblen „Gebärde" zusammengeschlossen, woraus die Darstellung zum „Geschehen" oder Ereignis wird. Erinnert sei an Musils Bemerkung, er habe im zweiten Band versucht, die „geistigen Kongestionen in Gebärden" aufzulösen. In der Gebärde kommt, in den Worten von Dieter Mersch, der „Eigensinn des Leibes" zum Ausdruck:

> Keine Gebärde, der [...] nicht die *Einzigkeit ihres „Bedeutens"* zukäme und die damit auch nicht mehr im eigentlichen Sinne als ein Bedeuten angesprochen werden darf, weil sich in ihr das Zeichen mit dem *Ereignis*,

[153] Heidegger verwies in seinem Kunstwerk-Aufsatz auf gerade diese Gedicht von Meyer, um zu zeigen, dass Kunst nicht die *Abbildung* von Wirklichkeit ist – so beeindruckend diese in dem Dinggedichthaften gelingt –, sondern das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit" (Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerks", in ders. *Holzwege*, Gesamtausgabe, 1. Abt.: Veröffentlichte Schriften 1914-1970, Band 5, Frankfurt a. M. 1975, S. 1-74).

[154] Zum Zusammenhang von Performativität und Ereignis vgl. den Band von Ericka Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel 2003, vor allem die Einleitung von Fischer-Lichte, S. 11-40.

> die Wiederhohlbarkeit mit der *Singularität* verschränkt. Sie bewirkt, daß sich der Ausdruck niemals völlig in dem erschöpft, was er zu besagen scheint: In seine Präsentation geht anderes, *Sinnliches* mit ein.[155]

In einer typischen Gebärde Agathes, dem Ausstrecken der Hand[156], verkörpert sich ein solcher Darstellungsbegriff noch einmal in Hinblick auf das Verhältnis der Darstellung zu den Dingen: Sie „war der Mensch, der die Hand ausstreckt" (MoE 827), denkt Ulrich einmal, und später, im Kapitel „Wirf alles, was du hast, ins Feuer, bis zu den Schuhen", denkt Agathe über sich selbst, das sich alles, „was ihr begegnete, zu einer grenzenlosen Gegenwart [weitete]; auch wenn sie etwas tat, schmolz zwischen ihr, die es ausführte, und dem, was geschah, eigentlich nur eine Trennung hin, und ihre Bewegung schien der Weg zu sein, den die Dinge selbst herankamen, wenn sie den Arm nach ihnen ausstreckte" (MoE 858).

4. Agathe als „schöner Schein"

An zahlreichen Stellen des Romans erscheint Agathe als Personifizierung eines „schönen Scheins", d.h. als eine zentrale Figur ästhetischer Theorie von Schiller über Nietzsche bis zu Adorno.[157] So erscheint sie Ulrich zu Beginn der Geschwisterhandlung

[155] Dieter Mersch, *Was sich zeigt*, S. 60.
[156] Vgl. auch die folgende Gebärde: „Ihre Hände, die verschlungen gewesen waren, hatten sich gelöst und ruhten nur noch mit den Fingerspitzen aneinander." (MoE 1410)
[157] Zum Begriff des Scheins vgl. Norbert Bolz*, Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1991. Musil hat sich in seinen Notizbüchern an einigen Stellen kritisch mit der Kategorie des „schönen Scheins" auseinandergesetzt. So spricht er in einer späten Notiz von seiner tiefen „Abneigung gegen die Spiel= u Schein=Theorie der Ästhetik" (Tb 941) und in seinem Vortrag „Der Dichter in dieser Zeit" sagt er von der deutschsprachigen Schriftkultur: „Die Trennung von Wirklichkeit und Schein oder vielleicht richtiger gesagt, von Leben und Betrachtung des Lebens, von der Bewegung im inneren und im äußeren Raum, diese Trennung, die so grundwichtig für die Dichtung ist, ist bei uns niemals anerkannt worden." (PS 1253) Willemsen hat schon darauf hingewiesen, dass in der „ästhetischen Sinngestaltung" des Romans die Kategorie des Scheins eine durchaus kompliziertere Rolle spielt, als Musils Polemik es vermuten ließe. (Roger Willemsen, *Das Existenzrecht der Dichtung*, S. 94-98.)

erstmals in einer „Grotte aus Licht, [...] durch die strahlender Glanz floß“ (MoE 694).[158] Später erblickt Ulrich „den blonden Kopf seiner Schwester wie Licht im Licht vor dem Himmel […]”[159]. Im väterlichen Salon steht der von Agathe benutzte Diwan in der von einer „Stehlampe“ ausgestrahlten „Halbinsel“ von Licht (MoE 717). Agathes „Aufmerksamkeit schien […] nicht bei den Sinnen, sondern gleich tief innen im Gemüt geöffnet zu sein, dem nichts einleuchten wollte, als was ebenso leuchtete wie es selbst“ (MoE 858). Dieser Satz betont den Zusammenhang des leuchtenden Scheins mit Evidenz und Plausibilität. „Einleuchten“ ist für Agathe geradezu gleichbedeutend mit „Leuchten“, insofern sie, wie oben beschrieben, Erkenntnis nicht um des Erkannten willen betreibt. Als Agathe einmal in Ulrichs Abwesenheit die Räume ihres neuen Zuhauses erkundet, hinterlässt sie eine „Spur“, die durch „aufflammendes und verlöschendes Licht gekennzeichnet“ (MoE 893) ist, was im Handlungsgeschehen auf das An- und Ausschalten der elektrischen Beleuchtung, metaphorisch aber auf Agathes Schein-affines Wesen verweist. Später denkt Agathe einmal selbst beim Anblick ihrer Kusine Diotima, dass die Verbreitung von (elektrischem) Licht ein „unverständliches Geschäft“ (MoE 934) sei und spricht damit wohl nicht zuletzt auch über sich selbst. Im programmatischen Kapitel „Agathe ist jetzt da“ erfährt Ulrich, wie „Agathe, mit dem Licht des Vorraums hinter sich, in der geöffneten Tür wie eine von batistenem Rauch leicht umhüllte Silberstatue anzusehen war“ (MoE 898). Schein und Bildwerk sind hier nicht zufällig zusammengeführt: Platons Kritik am Schein hängt mit jener am Bild aufs Engste

[158] Neben den Lichtmetaphern in dieser Passage, die auf das Luminose im Scheinbegriff hinweisen, ist durch die doppelte Verkleidungssituation –‚verkleidet’ war Agathe ja eigentlich am Abend zuvor, in ihrem Pierrotkostüm (MoE 675f.) – auch der Aspekt des Täuschens und der Illusion mitgedacht. Zur dreifachen Wurzel des Scheinbegriffs (‚Leuchten’, ‚Evidenz’ und ‚Täuschung’) vgl. Josef Früchtl, Art. „Schein“, in: Karl-Heinz Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, S. 365-389, hier S. 365ff.
[159] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3 – MoE – Die Fortsetzung; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 44. Mondstrahlen bei Tage.

zusammen. Und Nietzsche auf der anderen Seite betont in der *Geburt der Tragödie* wiederholt, dass das Apollinisch-Scheinhafte der Kunst paradigmatisch im Bildhaften erscheint. [160] Schein ist Oberfläche, die sich dem leicht zu täuschenden Auge darbietet – Apoll ist ja auch der Gott des Traums.

Die Überschneidung von Schönheit, Schein und Bild macht folgende Passage deutlich, in der Ulrichs Reaktion auf Agathes Ankleidungszeremonien geschildert wird. Ulrich

> hielt […] übertrieben gefällig den Atem an, wenn Agathe mit dem Ernst, den Frauen dafür aufbringen, das anmutige Tausenderlei, das sie einkaufte, seiner Bewunderung darbot. Er tat, als zwänge ihn die merkwürdige Drolligkeit, daß die Natur der Frau bei gleicher Einsicht empfindlicher als die des Mannes ist und gerade darum dem Einfall zugänglicher, sich in einer brutalen Weise zu schmücken, die von planvoller Menschlichkeit noch weiter abweicht als die seine, unwiderstehlich zur Teilnahme. Und vielleicht war es auch wirklich so. Denn die vielen, kleinen lächerlichen Einfälle, mit denen er es zu tun bekam: sich mit Glasperlen zu zieren, mit gebrannten Haaren, mit den dummen Linienführungen von Spitzen und Stickereien, mit Lockfarben von geradezu ruchloser Entschlossenheit, – diese den Schießbudensternen verwandten Schönheiten, die von jeder klugen Frau durchschaut werden, ohne dadurch im mindesten an Anziehung auf sie zu verlieren, begannen ihn mit den Fäden ihres leuchtenden Irrsinns zu umstricken (MoE 937f.).

Sieht man einmal von der behaupteten Geschlechterdifferenz, der „Natur der Frau“, ab, die hier im Vordergrund steht, lässt sich diese Stelle als Reflexion auf den Reiz, den „leuchtenden Irrsinn[...]“ des Scheinhaften, lesen. Sie behandelt den vermeintlichen Widerspruch, dass sich trotz oder gerade wegen der Einsicht in die „lächerlichen“ und „dummen“ Strategien der Oberfläche ein betörender Reiz einstellt.

---

[160] „Der schöne Schein der Traumwelten [...] ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst [...].“ (Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und New York 1980, Band 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I - IV. Nachgelassene Schriften 1870 - 1873*, S. 26.)

Gerade die stärker ausgeprägte Empfindlichkeit der Frau sei es ja, die sie dem Schmuck und den äußeren Reizen empfänglicher macht, obwohl sie über die gleiche „Einsicht" in die Leere derselben verfügt wie der Mann. Übersetzt in eine ästhetische Formel hieße dies, dass der schöne Schein gerade dann scheint, wenn sein illusionärer Gehalt durchschaut wird.[161] Dank seiner sich dem Begriff entziehenden Mehrdeutigkeit gewährt der schöne Schein eine unerschöpfliche Bedeutungsfülle. Wie diese Mehrdeutigkeit im ästhetischen Sinn zu denken ist, zeigt der weitere Verlauf der eben zitierten Szene. Es heißt dort, dass selbst das „Närrische und Geschmacklose" von Schmuck und Schein, „wenn man sich ernst mit ihm abgibt und auf gleichen Fuß stellt, seine eigenäugige Wohlordnung [entfaltet], den berauschenden Duft seiner Eigenliebe, den in ihm wohnenden Willen, zu spielen und zu gefallen" (MoE 938). Von großer Bedeutung ist die Bemerkung, dass dieses „kunstvolle System", welches sowohl „verlockt" als auch „den Blick abweist" als „Liebestheater" (ebd.) im Kontakt mit der Frau Agathe, immerhin Ulrichs Schwester, eine besondere Wirkung auf ihn hat:

> Wenn die Geheimnisse einer Frau auch längst keine mehr für ihn waren, ja gerade weil er sie Zeit seines Lebens bloß durcheilt hatte wie Vorräume oder Vorgärten, machten sie sich jetzt ganz anders gelten, wo es keinen Durchlaß und kein Ziel gab. Die Spannung, die in allen diesen Dingen lag, schlug zurück. Ulrich hätte schwer zu sagen vermocht, welche Veränderungen sie anrichtete (ebd.).

[161] In einer berühmten Formel beschrieb Stendhal die Schönheit als ein „Glücks*versprechen*" (*promesse* du bonheur), also ein sich (noch) nicht eingelöstes Glück. „Das Schöne ist nach Stendhal [...] Schein, weil in der Lust, die wir gegenwärtig an ihm erfahren, diejenigen Freuden und Vergnügen zugleich an- und abwesend sind, als abwesende anwesend und als anwesende abwesend [...]" (Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M. 2013, S. 42). Vgl. hierzu auch Adornos Bemerkung: „Die unstillbare Sehnsucht angesichts des Schönen [...] ist die *Sehnsucht* nach der Erfüllung des Versprochenen. Es ist das Verdikt über die idealistische Philosophie der Kunst, daß sie die Formel von der promesse du bonheur nicht einzuholen vermochte." (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 128; Hervh. von mir; J.S.)

Im Gegensatz zu diesem und anderen Agathe-Erlebnissen folgten die vergangenen Liebesabenteuer Ulrichs einem Ziel so wie der nicht-ästhetische Umgang der praktischen und theoretischen Sinnordnung einem oder verschiedenen Zielen folgt. Die sexuelle Eroberung, welcher auch die „schönen" Oberflächenreize von Kleidung und Schmuck dienen, untersteht ebenso der Ökonomie des Eigenen wie andere Formen des Begehrens. Das implizite Argument hier lautet, dass Ulrich am Schmuck – am Schein – Agathes deshalb Interesse findet, weil er sie nicht erobern *muss*. Er darf sich der Sphäre des schönen Scheins überlassen, und so findet sein Begehren keinen „Durchlaß und kein Ziel". Es bleibt wirksam, weil es sich nicht in seiner Verwirklichung aufhebt. Wenn Ulrich auch keine Sprache dafür findet, die „Veränderungen" zu beschreiben, die Agathes Gegenwart bewirken, so ist doch unzweifelhaft, dass sie Bedeutung haben.

5. Agathes Selbstmord

Agathe ist in einer maßgeblichen Weise ein Figur des Scheins. Historisch ist Schein mit Schönheit assoziiert, ja traditionell – in der Formel des „schönen Scheins" – untrennbar mit ihr verbunden. Der Topos des schönen Scheins entsteht zeitgleich mit der Herausbildung der Idee der „schönen Künste" in der Mitte des 18. Jahrhunderts[162] und wird so zum Wesensmerkmal von Kunst überhaupt. In Friedrich Schillers ästhetischer Anthropologie gilt der Schein als das „[Wesen] alle[r] schöne[n] Kunst"[163], es ist der Schein, „der weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden

[162] vgl. Josef Früchtl, Art. „Schein", S. 366.
[163] Friedrich Schilller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen", 26. Brief, in: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, mit den Augustenburger Briefen hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2006, S. 108.

braucht“[164]. Schiller definiert Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung”[165], und es ist genau die Sphäre des Scheins, die diese Freiheit garantiert. Der schöne Schein ist den Ansprüchen der Wirklichkeit entzogen, und gerade in dieser Autonomie ist die Freiheit in der Erscheinung möglich. Im Genießen des schönen Scheins ist das ästhetische Subjekt von der „andringende[n] Materie“ befreit und erlebt eine „Kraft“, sich „durch sich selbst in Bewegung“ zu setzen.[166] Diese selbst-generierende Kraft ist verantwortlich für Schillers Verständnis von ästhetischer Freiheit und Souveränität. Erhöbe der Schein Anspruch auf Wirklichkeit, dann würde er sich zum „Werkzeug zu materiellen Zwecken“[167] machen. „Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er selbstständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch.“[168]

Parallel zu dieser in Nietzsche gipfelnden Strömung, die den Schein als Rettung einer sonst intangiblen und flüchtigen Welterfahrung begreift[169], kritisiert eine gegenläufige Strömung die Glorifizierung des Scheins als Anbetung der Oberfläche, des Trugs, des Sekundären und der Illusion. Diese hat ihren historischen Ursprung in Platons Nachahmungskritik im *Staat*[170], ist aber ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im

---

[164] ebd., S. 112.
[165] Friedrich Schiller, „Kallias oder Über die Schönheit“, zit. n. Josef Früchtl, Art „Schein“, in: Karl-Heinz Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, S. 365-389, hier S. 373.
[166] Friedrich Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, S. 108.
[167] ebd., S. 111.
[168] ebd.
[169] „Je mehr ich nämlich in der Natur jener allgewaltigen Kunsttriebe [des Apollinischen und Dionysischen] und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht.“ (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 33f.)
[170] Eine prägnante Stelle lautet: „Wollen wir also feststellen, daß von Homeros an alle Dichtung nur Nachbildner von Schattenbildern der Tugend seien und der anderen Dinge worüber sie dichten, die Wahrheit aber gar nicht berühren; sondern wie wir eben sagten, der Maler werde etwas machen was man für einen Schuhmacher hält ohne selbst etwas von der Schusterei zu verstehen, und für die welche nichts davon verstehen sondern nur auf Farben und Umrisse sehen?“ (Platon, „Der Staat“, in: *Platons Werke*, aus

Gefolge kritischer Theorien einerseits, durch den Siegeszug empirischer Wissenschaften in der ästhetischen Theorie andererseits wieder wichtiger geworden.

Der skizzenhaft umrissene Streit zwischen Apologeten des Scheins und seinen Kritikern zieht sich durch die Geschichte der Ästhetik. In Analogie dazu ist auch für das *Innere* der Kunstwerke selbst ein „Widerstreit" behauptet worden, denn der Schein der Kunst und deren gleichzeitige immanente Kritik konstituieren eine „Doppelpoligkeit" (Christoph Menke) auf Seiten des Kunstwerks. Adorno hat sie mit dem Begriff der „Antinomie des ästhetischen Scheins"[171] auf den Begriff gebracht, nach der das Kunstwerk im Spannungsfeld zwischen Schein-Affirmation und dessen Negation oszilliert. Kein Kunstwerk kann sich des eigenen Scheins entledigen, ohne seine „eigene Voraussetzung"[172] zu tilgen. Kraft der für das Kunstwerk notwendigen Referenz auf die Welt, der „wie immer auch latente[n] Nachahmung des Wirklichen, und darum […] Illusion"[173] ist der schöne Schein aus diesem nicht zu eliminieren. Paradoxerweise muss das Kunstwerk aber die eigene Scheinhaftigkeit ebenso leugnen wie es sie affirmiert, um zur ästhetischen „Wahrheit" zu gelangen, so diese mehr sein will als Illusion und Zauberei.

Im publizierten Teil der Agathe-Handlung findet sich zwischen den Kapiteln 28 und 31 eine Folge von Szenen, die Agathes moralisches Wesen in Frage stellen, so dass ihr geplanter Selbstmord im 31. Kapitel als (Selbst-) Kritik der Kunst als Schein verstanden werden kann. Auf einem gemeinsamen Spaziergang durch die Stadt Wien behauptet Ulrich, die Geschwister seien vom „irdische[n] Allerlei" (MoE 945) der Welt

---

dem Altgriechischen von Friedrich Schleiermacher, Dritten Teiles erster Band, Berlin 1828, S. 73-529, hier S. 491.)

[171] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 159.

[172] ebd.

[173] ebd., S. 158.

isoliert. Während Ulrich, der hier wie so oft nüchterner, unbeteiligter Beobachter bleibt, daran keinen Anstoß nimmt, empfindet Agathe einen tiefen Widerwillen gegen seine Diagnose. Sie vermutet, „daß Ulrich nicht wußte, welchen Grad von Festigkeit er den Erlebnissen zuschreiben dürfe, die ihn bewegten; aber Agathe glaubte oft, er sähe nur noch eine phantastische Ausschreitung in ihnen“ (ebd.). Agathe wird von nun an „von Tag zu Tag trauriger“, weil sie Ulrichs Bemerkung als eine Kritik an ihrer beider Vorliebe für das „[P]hantastische“ (ebd.), *Scheinhafte*, begreift, das vom gewöhnlichen, verantwortungsvollen Leben in der Gemeinschaft von einer unüberwindlichen Zäsur getrennt ist. Auf einer ersten, basalen Ebene stehen Schein und ‚empirisches Leben’ in einem Ausschlussverhältnis zueinander.

Im direkten Anschluss an diese Szene folgt das 29. Kapitel, das von Agathes Ehemann, Hagauer handelt. Konfrontiert mit Agathes brüsker Trennung von ihm, formuliert Hagauer eine umfassende Kritik an deren vermeintlicher „Teilnahmslosigkeit“, „Trägheit“ und „Lebensverneinung“: „Es war eigentlich etwas an ihr, das nicht zu ihm und nicht zu anderen Menschen und ihren Interessen stimmte […]. Sie kam ihm [...] geradezu ungesund gleichgültig vor“ (MoE 951). Agathe habe sich stets „dem Reichtum des Menschlichen und Sittlichen verweigert“ und stattdessen „lieber eine künstliche und phantastische Lösung gewählt!” (MoE 952) Es sei ihr nie gelungen, „den Problemen des Lebens tatkräftig und neuschaffend entgegen[zu]trete[n]“ (MoE 953).

Agathe ist tief von Hagauers Kritik betroffen. Sie erinnert sich an die Testamentsfälschung, den mit Ulrich diskutierten Vorsatz, Hagauer zu töten und macht sich selbst den Vorwurf, sie habe dies in einem „einbildungsreichen Rauschzustand“ (MoE 954) getan. Gegenüber Ulrich bestätigt sie gar Hagauers Kritik und stellt zum

ersten Mal explizit die Frage nach ihrer eigenen Daseinsberechtigung: „Wozu bin ich also auf der Welt?" (MoE 955) Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommt Ulrich auf das Beispiel der Kunst zu sprechen und behauptet deren moralische Fragwürdigkeit: „Und die Kunst? Bedeutet sie nicht dauernd ein Schaffen von Bildern, die mit dem des Lebens nicht übereinstimmen?" (MoE 960) Agathe erinnert Ulrich daran, dass er früher „selbst Gedichte gemacht" (ebd.) habe, doch Ulrich bleibt bei seiner abwertenden Haltung. Junge Menschen täten dies schließlich häufig, und er habe dieses Hobby „aus wachsender Abneigung gegen das Unordentliche und zigeunerhaft Romantische dieser Gefühlsabschweifung" schon lange aufgegeben:

> Seine Schwester schüttelte bloß leise den Kopf, aber Ulrich bemerkte es. „Doch!" beharrte er. „Ein Gedicht soll doch genau so wenig bloß ein Ausnahmezustand sein wie eine Tat der Güte! Aber wo kommt denn, wenn ich so fragen darf, der Augenblick der Erhebung im nächsten Augenblick hin? Du liebst Gedichte, das weiß ich: aber was ich sagen will, ist, daß man nicht bloß den Feuergeruch in der Nase haben darf, bis er sich verflüchtigt. Dieses unvollständige Verhalten ist genau das Seitenstück zu dem in der Moral, das sich in halbfertiger Kritik erschöpft (MoE 961).

Ulrich kritisiert die Kunst wegen deren Folgenlosigkeit im wirklichen Leben. Aus dem Blickwinkel ästhetischer Theorie darf man dem sonst so subtil argumentierenden Ulrich hier durchaus eine gewisse Naivität vorwerfen, wenn er das Erlebnis der Kunst mit einem den Augenblick überdauernden Geltungsanspruch misst, wie es in der Analogie der „fertigen" Handlung zum Ausdruck kommt. Es ist allerdings auch durchaus charakteristisch für Ulrich, das „plötzliche Erlebnis" hinsichtlich seiner objektiven

Relevanz zu befragen und dabei den „dramatische[n] Widerspruch phänomenologischer Mystik und aufklärerisch-positivistischen Skeptizismus“ auszureizen.[174]

Agathe jedenfalls begreift während des Gesprächs mit ihrem Bruder, „daß sie mit sich allein fertig werden müsse“ (MoE 958). Und so verkündet auch das nächste Kapitel schon im Titel, dass Agathe „Selbstmord begehn“ möchte. Dabei kann sie gar keinen Grund dafür benennen. „Sie war so traurig, wie es ein Mensch ist, der alles verloren hat. Warum, wußte sie nicht. Es war gekommen, während Ulrich sprach. Warum, wußte sie auch nicht. Er hätte etwas anderes tun sollen als sprechen. Was, wußte sie nicht“ (MoE 961). In der Wiederkehr dieser Formel – gleich nach dieser Passage heißt es noch einmal „Warum, fragte sie nicht“ (MoE 962) – kommt die Agathes Entschluss zugrunde liegende Irrationalität zum Ausdruck. Allein eine Lektüre, die Agathes scheinhaftes Wesen als Gegensatz zu den gesellschaftlichen Werten versteht, macht ihren Entschluss einigermaßen plausibel. „Das Leben war auch ohne sie vollständig“ (MoE 964; 965) heißt das Verdikt, welches gleich zweimal in diesem Kapitel ausgesprochen wird. Und so formuliert sich Agathes schwelender Entschluss zum Selbstmord im Bild ihres aus dem Leben Gehens: „Sie wollte aus dem Leben gehn. Davon war das Gehn da. Sie ging, mit jedem Schritt, gleichsam schon aus dem Leben“ (MoE 962). „Das Leben“ ist der Schlüsselbegriff dieses Kapitels. Ganze neun Mal taucht es bis zum Erscheinen von Lindner, auf etwa fünf Druckseiten, auf.

Georg Lukáks hat in seiner lebensphilosophisch inspirierten *Theorie des Romans* als Grundlage aller Kunst die Bejahung und Gestaltung einer „metaphysischen

[174] Karl-Heinz Bohrer, „Utopie des ‚Augenblicks’ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“, in: ders, *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 180-218, hier S. 203.

Lebensdissonanz“[175] postuliert. Moderne Kunst sei die nie vollends gelingende, daher sich immer selbst perpetuierende Bekämpfung des „Unabgeschlossene[n], Brüchige[n] und Übersichhinausweisende[n] der Welt“ durch Setzung einer „letzte[n] Wirklichkeit“[176]. Über die spezifische Form des Romans schreibt Lukáks in diesem Zusammenhang:

> Die Dissonanz der Romanform, das Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben gibt ein Formproblem auf, dessen formeller Charakter viel verdeckter ist, als der anderer Kunstformen, das wegen dieser seiner scheinbaren Inhaltlichkeit ein vielleicht noch ausgesprocheneres und entschiedeneres Zusammenwirken von ethischen und ästhetischen Kräften erfordert, als es bei evident reinen Formproblemen der Fall ist.[177]

Die hier angesprochenen „evident reinen Formprobleme“ sind die in anderen Dichtungsgattungen stärker definierten, kanonisierten Poetiken folgenden Bauprinzipien. Der Roman als moderne Gattung entbehrt solcher Vorgaben, und dies ist der Grund, warum Lukáks behaupten kann, dass die Form des Romans stärker als andere Formen einen, wenn auch problematischen, Bezug auf das „empirische Leben“ aufweist. Bei Lukács, in den Worten von Rüdiger Campe, ist es „das Spezifische des Romans, von der Formlosigkeit, die man ihm vom literarisch geformten Epos her attestieren musste, auf die Form des in ihm thematischen Lebens zu schließen“[178].

Nach einer Trambahnfahrt Agathes an den Rand der Stadt kommt es zu einer Szene, in der das „gute“, empirische Leben des Handwerks dem zwecklosen Treiben der Kunst gegenübergestellt wird, symbolisiert am „nutzlosen“ Klang der Kirchenglocke, mit

[175] Georg Lukáks, Die Theorie des Romans, S. 55.
[176] ebd., S. 54.
[177] ebd., S. 55.
[178] Rüdiger Campe, „Form und Leben in der Theorie des Romans“, S. 196.

der sich Agathe am Ende und in Abgrenzung gegen das gesellschaftliche, ‚gute' Leben identifiziert. Sie befindet sich in einer idyllisch-ländlichen Gegend mit „Handwerkern, Tieren und spielenden Kindern", „Weinberge[n] und Wälder[n]" im Hintergrund und einem ruhigen „Frieden" (MoE 963f.) in der Luft. Diese Passage ist unumwunden erzählerisch, was sich auch in der von ihr evozierten Topologie zeigt: Agathe entfernt sich, erst zu Fuß, dann mit der Bahn, immer weiter von der Stadt, welche dem für den ersten Romanteil paradigmatischen, netzwerkartigen Handlungsraum der gekreuzten Diskurse und einander widersprechenden Motivkomplexe entspricht.

> Aber einmal blieb sie stehn, vor einem Hof mit Böttchern und dem guten Laut mit Hämmern geklopften Faßholzes. Sie hatte zeitlebens gern einer solchen guten Arbeit zugesehn und Vergnügen an dem bescheiden sinnvollen und überlegten Werk der Hände empfunden. Auch diesmal konnte sie von dem Takt der Schlägel und den rundum schreitenden Bewegungen der Männer nicht genughaben. Es ließ sie für Augenblicke ihren Kummer vergessen und versenkte sie in eine angenehme und gedankenvolle Verbundenheit mit der Welt. Sie empfand immer Bewunderung für Menschen, die so etwas konnten, das mannigfaltig und natürlich aus einem Bedarf hervorging, der allgemein anerkannt war. Nur selbst mochte sie nicht tätig sein, obwohl sie mancherlei geistiges und nützliches Geschick hatte. Das Leben war auch ohne sie vollständig. Und mit einemmal, ehe ihr noch der Zusammenhang klar war, hörte sie Glocken läuten und konnte sich nur mit Mühe hindern, wieder zu weinen. Die kleine Kirche des Vororts hatte wohl schon die ganze Zeit ihre zwei Glocken schallen lassen, aber Agathe beachtete es erst jetzt, und im gleichen Augenblick überwältigte es sie unmittelbar, wie sehr diese nutzlosen Klänge, die, ausgeschlossen von der guten, strotzenden Erde, leidenschaftlich durch die Luft flogen, ihrem eigenen Dasein verwandt seien (MoE 964).

Die Szene schildert eine idyllische Landschaft des beschaulich menschlichen Daseins und idealisiert das tätige Leben der Dorfbewohner durch die für den *Mann ohne Eigenschaften* ungewöhnlich einfache, parataktische, rhythmisch schwingende Sprache. Es ist, als nehme der Roman an dieser Stelle jenen „Faden der Erzählung" auf, dessen

Verschwinden Ulrich im „Heimkehr"-Kapitel als symptomatisch für die moderne Erfahrung beschrieben hatte: „Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen [...] Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist" (MoE 650).

Auch semantisch erscheint diese Passage wie ein Traum aus einer alten, beschaulichen Zeit. Agathe bewundert die „gute Arbeit", das „sinnvolle und überlegte Werk der Hände", den „Takt" der regsamen Bauernbevölkerung. Sie bewundert den Zusammenhang zwischen dieser Arbeit und einem „allgemein anerkannt[en]" Nutzen.[179] Agathe ist voller Bewunderung, doch muss sie sich eingestehen, dass sie selbst „nicht tätig sein" kann. Die bittere Erkenntnis, der sich Agathe überlässt, besagt, dass sie in der „guten" Welt des Gemeinwohls „nichts zu suchen und zu bestellen" (MoE 965) habe.

Agathes Entschluss, „aus dem Leben" zu gehen, erweist sich aus diesem Blickwinkel als durchaus verständlich, fühlt sie doch ein tiefes Auseinanderfallen ihres in sich selbst kreisenden, scheinhaften und performativ-ästhetischen Daseins und den Anforderungen des „guten Lebens". Es ist sicher kein Zufall, dass das Ziel von Agathes Reise das „vernachlässigte[...] Grab" eines Dichters ist, auf dem eine von ihr geliebte Inschrift eingraviert ist.

> „Ich war euch nichts" hatte der lebensunzufriedene Dichter auf sein Grab setzen lassen, und Agathe dachte, das könne man auch von ihr sagen. [...] Erst nach einer Weile wußte sie, daß sich in dem, was sie ablenkte, gerade das ausdrückte, was sie sich vergegenwärtigen wollte, jenes Grundgefühl ihrer Überflüssigkeit, das, wenn man es aufs einfachste bezeichnete, nur mit den Worten auszusprechen war, das Leben wäre auch ohne sie

[179] „Die Ausrichtung auf das praktische Interesse ist ein charakteristischer Zug bei vielen [...] Erzählern." (Walter Benjamin, „Der Erzähler", S. 388.) Der Zusammenhang zwischen Handwerk und Erzählung – auch im Sinn der Erzählung *als* Handwerk – durchzieht Benjamins Schrift motivisch.

> vollständig, daß sie darin nichts zu suchen und zu bestellen hätte. (MoE 965)

Agathe identifiziert sich mit dem lebensmüden Dichter und empfindet „beinahe [...] eine Geborgenheit in dieser Ausgeschlossenheit“ (MoE 965). Sie gerät in einen tiefen Zwiespalt und scheint dabei von ihrem Entschluss zum Suizid langsam abzurücken. Ihre Zweifel und das Unvermögen, konsequent den einen oder anderen Schritt zu gehen, verdeutlicht folgendes Sinnbild, in dem Agathe „die tiefgesenkte Stirn gegen die eisernen Ketten [preßte], die ein wenig nachgaben und dann straff widerstanden“ (MoE 966). Agathes Gedanken wandern zu ihrem Bruder Ulrich, der – als Bezugspunkt ihres jetzigen Daseins – die „Schwelle zwischen zwei Leben“ (ebd.) bedeutet, d.h. zwischen einem Leben der Wirklichkeit und einem Leben des „anderen Zustands“ (hier allerdings über die Figur des Göttlichen signifiziert). Die sowohl nachgebende als auch widerstehende Kette ist Symbol für diesen Konflikt Agathes. Der letzte Satz vor dem Auftritt des Pädagogen Lindner, der die Episode um Agathes Selbstmord abrupt beendet, lautet: „Die unendliche Erstarrung, in der sie auf den Knien gelegen hatte, wich der Wärme lebhaft in die Glieder strömenden Blutes, während sie sich aufrichtete.“ (MoE 966)

Versteht man Agathe als ästhetische Figur, an der die innere Form von Musils später Romanpoetik zur Anschauung kommt, so liest sich die Episode um Agathes Selbstmord als eine Reflexion auf das Verhältnis von Kunst und Leben. Einerseits ist sie zutiefst bewegt von der Einfachheit der „naiven“ Erzählung – die sie ja schließlich in diesem Kapitel auch selber konstruiert –, andererseits sperrt sie sich gegen dieses Erzählen mit einem vagen Verweis auf ihre Fremdheit diesem erzählten Leben gegenüber. Agathe verdeutlicht damit, dass die Erzählung das empirische Leben immer verfehlt. Als Figur des „Scheins“ und der selbstbezogenen Sphäre ästhetischer Erfahrung

muss sich Agathe der idyllischen Erzählung aus alter Zeit widersetzen. Als Figur des ästhetischen, stumpfen „Sinns“ ist es ihr unmöglich, in das empirische, gesellschaftliche Leben hineinzuwirken und verkörpert damit das von Lukács ausgesprochene „Formproblem“ des Romans, das „Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben“. Benjamins Erzähler-Essay hat diesen Zusammenhang ähnlich beschrieben, wenn es dort heißt: „Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit des Lebenden.“[180]

6. Exkurs: Agathe und Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften* nach Walter Benjamin

Vor einem solchen Hintergrund erinnert die Figur der Agathe an Ottilie aus Goethes *Wahlverwandtschaften,* so wie sie Walter Benjamin in seiner Abhandlung über diesen Roman verstanden hat. Wie Agathe ist Ottilie eine Figur des Scheins, deren Selbstmord einem „Einspruch“[181] der Dichtung in die von ihr beschworene Harmonie gleichkommt. Erst durch das schweigsame Opfer Ottilies, so Benjamin, kann der Roman sich aus dem Mythos herausheben und zum Kunstwerk werden.

Die erste konkrete Parallele zeigt sich in der bildhaften Erscheinung der beiden Frauen. Benjamin zitiert aus Goethes Roman das Wort vom „Augentrost“, den Ottilie den Männern biete. Der Name ‚Ottilie’ erinnere an die Schutzpatronin Augenleidender, „ja

[180] Walter Benjamin, „Der Erzähler“, S. 389.
[181] Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: *Gesammelte Schriften* I/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 123-202, hier S. 181.

man darf [...] auch des milden Lichtes sich erinnern, das die Wohltat kranker Augen und die Heimat allen Scheines in ihr selbst ist“[182]. Die zentrale Funktion Ottilies erklärt sich aber erst durch die Problematisierung des Scheinbegriffs selbst, den sie verkörpert. Anders als die Figur der Luciane in den *Wahlverwandtschaften* oder der Helena in Goethes *Faust* sei für Ottilie nicht nur die Nähe zum Schein bestimmend, sondern auch die Reflexion auf diesen Schein als „[V]ergehender“[183]. Ottilies Schein ist keineswegs bloß „triumphierend[…]“ und „blendend[…]“, weil an ihr gleichsam der „Untergang des Scheines”[184] dargestellt ist. Goethe habe, so Benjamin, durch die Ottilie in der Dichtung der *Wahlverwandtschaften* den Schein „nicht sowohl dargestellt, als in ihrer Darstellung selber. Darum allein kann er so viel bedeuten, darum allein bedeutet er so viel“[185].

Um Benjamins Lektüre der *Wahlverwandtschaften* als ästhetische Theorie zu verstehen, ist neben dem Scheinbegriff ein weiterer – tatsächlich komplementärer – Begriff von Bedeutung, nämlich das „Ausdruckslose“. Das Ausdruckslose ist die „kritische Gewalt“[186] gegen die Verabsolutierung des Scheins[187], gegen die Suggestion also, das Kunstwerk könne die Welt (d.h. auch: das Leben) in seiner Form „verabsolutieren“ – während es dies doch nur dialektisch, „auf einen Augenblick“[188],

---

[182] ebd., S. 186
[183] ebd., S. 193.
[184] ebd.
[185] ebd., S. 187.
[186] ebd., S. 181.
[187] „Das Ausdruckslose ist die in der Kunst wirksame Weise der Unterbrechung der Totalität des Scheins. Dem Schein verhaftet zu sein, ist Grundbedingung des Kunstwerks. Um so wichtiger ist es dann, den Scheincharakter des Kunstwerks von dem des trügerischen Blendwerks zu trennen. Die Momente der Beschwörung und des Bannens, die ihm aus seiner magischen und mythischen Herkunft zugehören, dürfen nicht sein Wesen ausmachen.“ (Burkhardt Lindner, Art. „’Goethes Wahlverwandtschaften’. Goethe im Gesamtwerk“, in: ders. (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2006, S. 472-492, hier S. 489.) Vgl. auch Rochelle Tobias, „Irreconcilables: Ethics and Aesthetics for Hermann Cohen and Walter Benjamin“, *MLN 127.3* (2012), S. 665-680.
[188] Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, S. 180.

vermag. So zerschlägt das Ausdruckslose „die falsche, irrende Totalität“[189] des Kunstwerks als „Welt“ und weist damit schon voraus auf die von Adorno postulierte immanente Kritik des Kunstwerks am Schein.

Einiges, was oben über Agathe gesagt wurde, ließe sich Benjamins Kritik am unkontrolliert Scheinhaften der Kunst subsumieren. Wir haben gesehen, wie konsequent Agathe als Schein-Gestalt konstruiert ist. Gleichzeitig hat meine Lektüre der Selbstmordepisode eine „Gegenschwingung“ erkennbar gemacht. Die von Benjamin geltend gemachte Belegstelle für die Herkunft des Begriffs des Ausdruckslosen – er findet dieses in Hölderlins Anmerkungen zur Ödipus-Tragödie des Sophokles –, nämlich als „Cäsur“, die eine „gegenrhythmische Unterbrechung“[190] der Darstellung vollbringt, lässt sich durchaus auf Agathes Sinn für Rhythmen und die Performativität ihres Sprachverhaltens beziehen, welche die theoretischen Diskurszusammenhänge des Romans durchbricht.

Im Romangeschehen bei Goethe manifestiert sich das Ausdruckslose vor allem in Ottilies Todeswunsch und leiblichem Vergängnis. Winfried Menninghaus hat die herausragende Bedeutung des Motivs der Sterblichkeit – im Bild der Leiche, der Allegorie und der Erstarrung – für Benjamin hervorgehoben.[191] Durch Vergänglichkeit wird die Sphäre des „lebendigen“ Scheins durchbrochen: „Je mehr das Leben entweicht, desto mehr alle scheinhafte Schönheit [...], bis im gänzlichen Ende des einen auch die

[189] ebd., S. 181.
[190] ebd.
[191] Winfried Menninghaus, „Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene“, in: Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892-1940*, Bern 1992, S. 33-76. Vgl. etwa diese Passage über die Allegorie in Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“: „Soviel Bedeutung, soviel Todesverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt.“ (*Gesammelte Schriften* I/1, S. 343.)

andere vergehen muß“[192]. Die Episode um Agathes Todeswunsch ist durch einen breiten Motivkomplex ihrer Sterblichkeit vorbereitet.

In der Erfahrung einer schweren Krankheit während ihrer Kindheit (z.B. MoE 725) hat Agathe die Vergänglichkeit ihres Körpers ganz buchstäblich erfahren: Damals hatten sich „von Tag zu Tag mehr Teile ihres Körpers von ihr abgelöst und vernichtet“ (MoE 856). Die tödliche Typhuserkrankung ihres jungen Geliebten (MoE 756) sowie ein in Musils Nachlassnotizen geschilderter Traum, in dem Agathe sich selbst als Leiche erblickt (MoE 1500f.), sind weitere Hinweise auf diesen Komplex. Agathe „hatte Vertrauen in den Tod“ (MoE 1506). Das Gefühl „Ich bin ein wenig tot“ überkommt Agathe gerade dann, wenn sie sich „der Wohlbildung und Gesundheit ihres jungen Leibs bewußt [ist], dieser gespannten Schönheit, die in ihrem geheimnisvollen Zusammenhalt so grundlos ist wie der Zerfall der Elemente im Tode“ (MoE 855).

Auch ein anderer von Menninghaus betonter Aspekt der ästhetischen Symbolik bei Benjamin hat unsere Lektüre bestätigt: die Bedeutung einer *Bewegung* im *Stillstand* für die mit Agathe assoziierte Körperlichkeit. Das Ausdruckslose, so Menninghaus, ist bei Benjamin eine „Bewegung“ des „Erstarrens“: „Zwar ist das Resultat dieses Erstarrens und bannenden Einspruchs nicht bloße Stasis, sondern selbst noch eine Kinesis, nämlich eine angehaltene Bewegung, für deren ‚Beben’ der späte Benjamin die berühmte Formel von der Dialektik im ‚Stillstand’ fand.“[193] In der Identifizierung Agathes mit dem für den „anderen Zustand“ charakteristischen Zusammenwirken von Steigen und Fallen kommt eine solche im Grunde angehaltene Bewegung wiederholt zum Ausdruck.

[192] Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, S. 197.
[193] Winfried Menninghaus, „Das Ausdruckslose“, S. 41.

Mit Begriffen wie „Bannung“ und „Erstarrung“ verweist Benjamin auf die Bedeutung der „Form“ für die Kunst als „die letzte Augenblicklichkeit und Endgültigkeit der künstlerischen Belebung“[194]. Form „verzaubert [das Chaos] auf einen Augenblick zur Welt. Daher darf kein Kunstwerk gänzlich ungebannt lebendig scheinen ohne bloßer Schein zu werden und aufzuhören Kunstwerk zu sein. Das in ihm wogende Leben muß erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen.“[195] Die schon zitierten Zeilen am Ende der Episode um Agathes Selbstmordentschluss scheinen einen solchen Formgebungsmoment zu beschreiben, allerdings vom anderen Ende her: „Die unendliche Erstarrung, in der sie auf den Knien gelegen hatte, wich der Wärme lebhaft in die Glieder strömenden Blutes, während sie sich aufrichtete.“ (MoE 966)

Vor allem verkörpert sich an Ottilie so wie auch an Agathe ein Geheimnis, aus dem die Dichtung und die Kunst zehrt. Beide sind „verschlossen“[196] und „unnahbar“[197] und in ihrem Sprachverhalten passiv und nicht-instrumentell. Beide sind für das Romangeschehen zentral, noch zentraler aber für deren *innere* Form als deren Äußeres. Agathe bedeutet für den *Mann ohne Eigenschaften* keine weitere Figur, an deren Diskursen sich Ulrichs Intellekt abarbeiten könnte, sondern eine neue Form von Erfahrung. Ihre geheimnisvolles Wesen macht sie zur „Mitte der Dichtung“: zwischen Präsenz und Schein, Erzählung und Gegen-Erzählung, Form und Leben.

---

[194] Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, S. 180.
[195] ebd., S. 181.
[196] ebd., S. 175. „Art never entirely discloses its object – indeed it could not without sacrificing itself as a medium of representation – but it does expose the veil that makes the object visible as something mysterious, as something that is never exhausted by its artistic representations.“ (Rochelle Tobias, „Irreconcilables“, S. 677.)
[197] Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, S. 173.

Kapitel 3: Ästhetische Bilderfahrung

1. Bildlichkeit als ästhetische Kategorie

Ein hervorstechendes Merkmal der Texte von Musil ist eine hohe Konzentration von literarischer Bildlichkeit verstanden als „uneigentliches" Sprechen.[198] Literarische Bilder, so vielfältig und komplex sie sich im Detail ausdifferenzieren lassen, sperren sich auf irgend eine Weise gegen einen funktionalen Sprachgebrauch. Ein literarisches Bild, sei es eine Metapher, ein Gleichnis, eine Allegorie oder ein Paradoxon, durchkreuzt die Tendenz der gewöhnlichen Rede, mit dem von ihr „Gemeinten" fortzuschreiten und sich in diesem Meinen zu erschöpfen. Das literarische Bild entwirft im Darstellungsprozess einen Rest, der im Dargestellten nicht vollständig aufgeht. Am Beispiel des Gleichnisses bei Musil hat Jörg Kühne dies so beschrieben: „Der Erzähler läßt ab vom direkten Setzen seiner imaginären Welt; er tritt gleichsam einen Schritt davon zurück, und reflektierend zeigt er sie als Gegenstand."[199] In dieser Formulierung ist beides, der Akt des Setzens einer imaginären Welt wie das Reflektieren auf diesen Akt miteinander verschaltet. Das literarische Gleichnis bildet eine „dialektische Einheit von Angleichung und Verfremdung"[200] und lässt sich somit als ein Mittel ästhetischer Vorstellungsbildung verstehen, als eine Darstellung, die zwischen Weltverweis und Selbstverweis oszilliert.

---

[198] „Uneigentlichkeit" gehört neben „Anschaulichkeit" zu den traditionellen Termini bei der Definition von literarischer Bildlichkeit von Seiten der Rhetorik. Es kann hier auf die komplexen historischen und begrifflichen Zusammenhänge der Bestimmung rhetorischer Bildlichkeit nicht eingegangen werden. Kurze Überblicksdarstellungen finden sich bei Frauke Berndt, „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik", in: Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin und Boston 2014, S. 48-67; Jan Urbich, Art. „Sprachtheorie: Bilder als Metaphern", in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 131-138.
[199] Jörg Kühne, *Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften"*, Tübingen 1968, S. 6.
[200] Ebd.

In den Gesprächen zwischen Ulrich und Agathe begegnet man einem sehr weiten Bildbegriff – „Sinnbild, Gleichnis, Bild, es geht ineinander über“ (MoE 1345) –, in dem schon auf einer grundsätzlichen Ebene eine Skepsis an der abbildenden Funktion von Bildlichkeit, d.h. an dem mimetischen Verweisen einer Darstellung auf eine Welt außerhalb der Darstellung, deutlich wird. „Bild“ und „Gleichnis“ sind in dieser Hinsicht zwei verschiedene Ausdrücke desselben Unvermögens, nämlich eine „Gleichheit“ zu produzieren. Dagegen gehört das Kriterium der „Ähnlichkeit“ zu den leitenden Vorstellungen des Bildbegriffs, eine Ähnlichkeit, die eben nicht zur Gleichheit wird, und die insofern auch zusammenfällt mit ihrem Gegenteil, der Unähnlichkeit. Im bildlichen Denken erlauben wir uns die „Ungenauigkeit, etwas für etwas zu nehmen“, doch es ist diese Freiheit, so Ulrich, die zu einer „Fruchtbarkeit und Leben spendenden Gottheit“ (MoE 1345) wird. Ulrich zu Agathe: „Man sagt doch von einem Gleichnis auch, daß es ein Bild sei. Und ebenso gut ließe sich von jedem Bild sagen, daß es ein Gleichnis wäre. Aber keines ist eine Gleichheit.“ (MoE 1348) Gleich im Anschluss erläutert Ulrich jedoch, dass gerade dieses Unvermögen oder dieser konstitutive Mangel der Bildlichkeit – nämlich direkte Weltverweise herzustellen – ein Grund für deren „heftige Wirkung“ ist. In einer früheren Stelle des Romans sagt Ulrich:

> Ein Gleichnis enthält eine Wahrheit und eine Unwahrheit, für das Gefühl unlöslich miteinander verbunden. Nimmt man es, wie es ist, und gestaltet es mit den Sinnen, nach Art der Wirklichkeit aus, so entstehen Traum und Kunst, aber zwischen diesen und dem wirklichen, vollen Leben steht eine Glaswand. (MoE 581f.)

Diese Passage beschreibt eine durch das Gleichnis hervorgerufene Ambivalenz zwischen Wahrheit und Unwahrheit, Wirklichkeit und Unwirklichkeit.[201] In der wahrnehmenden Rezeption des Gleichnisses („Gefühl“) kommt es zu einer Vermischung zwischen Verweis auf das wirkliche Leben und einer traumhaft-ästhetischen Selbstspiegelung. Die Figur der Glaswand verdeutlicht, dass die beiden Ebenen sowohl durchlässig gegeneinander als auch reflexiv miteinander verschaltet sind.[202]

Mit Eckhard Lobsien lässt sich sagen, dass Bildlichkeit allgemein, d.h. noch vor den spezifischen Darstellungsstrategien verschiedener Medien, als „Kunstfunktion“ zu verstehen ist, die uns dabei hilft, „Welt neu wahrnehmen zu lassen“[203]. In normaler, vorästhetischer Wahrnehmung herrsche eine Einheit von „Ausdruck (Erscheinung) und Sinn“[204], d.h. das Wahrgenommene wird so, wie es sich zeigt, unproblematisch verarbeitet und verstanden. In der ästhetischen Wahrnehmung hingegen ist deren „bildlicher“ Gegenstand nicht ko-präsent mit dem vollzogenen Wahrnehmungsakt.

---

[201] In einem Kapitel im ersten Band findet sich folgende Überlegung des Erzählers, die mit der „Eindeutigkeit“ dem Gleichnis einen weiteren Begriffsgegensatz hinzufügt. Auch in dieser anthropologischen Spekulation wird das *Zusammenwirken* beider Prinzipien betont: „Denn so weit die menschliche Geschichte zurückreicht, lassen sich diese beiden Grundverhaltensweisen des Gleichnisses und der Eindeutigkeit unterschieden. Eindeutigkeit ist das Gesetz des wachen Denkens und Handelns, das ebenso in einem zwingenden Schluß der Logik wie in dem Gehirn eines Erpressers waltet, der sein Opfer Schritt um Schritt vor sich her drängt, und sie entspringt der Notdurft des Lebens, die zum Untergang führen würde, wenn sich die Verhältnisse nicht eindeutig gestalten ließen. Das Gleichnis dagegen ist die Verbindung der Vorstellungen, die im Traum herrscht, es ist die gleitende Logik der Seele, der die Verwandtschaft der Dinge in den Ahnungen der Kunst und Religion entspringt [...]. Ohne Zweifel ist das, was man die höhere Humanität nennt, nichts als ein Versuch, diese beiden großen Lebenshälften des Gleichnisses und der Wahrheit miteinander zu verschmelzen, indem man sie zuvor vorsichtig trennt. Hat man aber an einem Gleichnis alles, was vielleicht wahr sein könnte, von dem getrennt, was nur Schaum ist, so hat man gewöhnlich ein wenig Wahrheit gewonnen und den ganzen Wert des Gleichnisses zerstört; diese Trennung mag darum in der geistigen Entwicklung unvermeidlich gewesen sein, doch hatte sie die gleiche Wirkung wie das Einkochen und Eindicken eines Stoffes, dessen innerste Kräfte und Geister sich während dieses Vorgangs als Dampfwolke davonmachen.“ (MoE 593)

[202] Diese Figur findet sich an verschiedenen Stellen, etwa wenn über Agathe gesagt wird, sie sei „durch eine Glasscheibe von der Wirklichkeit getrennt” (MoE 953) oder wenn Ulrich, über die „Wirklichkeit“ sprechend, bemerkt: „Sie zeigt sich unseren Erlebnissen und Forschungen nie anders wie durch eine Glas, das teils den Blick duchläßt, teils den Hineinblickenden widerspiegelt.“ (MoE 1342)

[203] Eckhard Lobsien, „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 89-114, hier S. 89.

[204] ebd.

„Bildlichkeit ist das Korrelat der ästhetischen Wahrnehmung [...]. In ihr vollzieht sich jener Übergang von der Erfassung des Werkes zur Konstitution seiner Gegenständlichkeit, also vom Gemälde zum Bild, von den Bedeutungseinheiten zur dargestellten Welt.“[205]

Gegenständlichkeit ist in Texten, aber ebenso auf der Materialebene des Gemäldes, bloß „virtuell“. Sie muss durch Vermittlung zwischen Objekt (Semiotik des zeichenhaften Kunstwerks) und Subjekt (Phänomenologie der Erfahrung) hervorgebracht werden durch einen Vorgang, den Lobsien mit Sartre als „Imagination“ bestimmt. Sofern diese Vermittlung zwischen Semiotik und Phänomenologie nicht bruchlos, d.h. „eindeutig“ gelingt, sofern ein Rest an Unerklärbarkeit oder Nicht-Übereinstimmung bleibt, können wir in Musils Sinn von „Gleichnissen“ oder „Bildern“ reden.

Lobsien erklärt weiter, dass das Spezifische *ästhetischer* Bildlichkeit darin besteht, dass dort der Rückverweis auf den lebenspraktischen Zusammenhang gestört ist. Der Gegenstand muss in der ästhetischen Erfahrung nicht „allseitig bestimmt“ werden, weil er hier „selbstgenügsam“[206] ist. „Er ist das und nur das, als das er repräsentiert wird; er verweist in keinen anderen Kontext als den, der mit ihm zusammen gegeben ist; er konstituiert seine spezifische Welt als belangvolles Feld des Mitgegebenen.“[207] Die Konstitution des ästhetischen Gegenstandes ist also aus dem Netz der lebensweltlichen Bezüge herausgenommen. Eine Folge davon ist die Aufwertung der materiellen Konstitution des Textes oder des Gemäldes, die „Präsenz des ästhetischen Gegenstands“[208]. An dieser Gegebenheit des ästhetischen Gegenstands allein kann sich

[205] ebd. S. 99.
[206] ebd., S. 103.
[207] ebd.
[208] ebd., S. 104.

die Imagination, kann sich die Erfahrung abarbeiten, eben weil dieser nicht „in die Offenheit raumzeitlicher Verweisungen gestellt ist.“[209]

> Indem die Imagination den ästhetischen Gegenstand im Binnenhorizont seiner zeichenhaften Konditioniertheit zur Bildlichkeit rundet, sichert sie seine Erscheinung als Gegenstand, ohne ihn jedoch geradewegs in das Kontinuum der Wahrnehmungsobjekte einzufügen. Reflexions- und Imaginationstätigkeiten sind so gesehen Minderungen jener reinen Expressivität (verstanden als vollkommene Deckung von Bezeichnendem und Bezeichnetem), die als Limesidee des Ästhetischen angenommen werden kann. Erneut beweist sich die Gegenläufigkeit der Imagination in der Konstitution des ästhetischen Gegenstands. Einerseits setzt sie diesen als reine Selbsterscheinung, die den Rezipienten distanzlos vereinnahmt; andererseits durchbricht sie diese Distanzlosigkeit und entfaltet eine reflexive Kraft, insofern sie den Gegenstand als Bildlichkeit der ästhetischen Wahrnehmung erschließt. Wenn die ästhetische Erfahrung als Konflikt zwischen dem Kunstwerk und seinem Rezipienten beschrieben werden kann, als Antagonismus zweier Tendenzen, [...] so agiert die Imagination auf beiden Seiten.[210]

Lobsiens Ausführungen bringen auf den Punkt, worin es in den nächsten beiden Kapiteln geht. Die von ihm so genannte „Limesidee“ der ästhetischen Erfahrung besagt, dass die Präsenz des ästhetischen Gegenstandes, seine Selbstbezüglichkeit als Form, nicht bruchlos in normale Welterfahrung übergeht. Vor dem ästhetischen Gegenstand treten wir zurück, weil er sich gegen restlose Semiotisierung stellt und eine Sinnerschließung fordert, die im Zusammenspiel zwischen Betrachter und dem Gegenstand, aber eben nur diesem spezifischen „isolierten“ Gegenstand, begründet ist. Die „Limesidee“ ist Lobsiens spezielle Formulierung einer grundlegenden „ästhetischen Differenz“[211], die in diesem Kapitel im Hinblick auf *visuelle* Bilder diskutiert werden soll.

---

[209] ebd., S. 104.
[210] Ebd., S. 105.
[211] Zum „Problem der ästhetischen Grenze“ siehe Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, S. 86-107. Ders, *Die Grenzen des Ästhetischen*, München und Wien 1998, darin v.a. „Ethik und Ästhetik. Nicht Polarität, sondern Differenz“, S. 160-170 sowie: „Die Grenzen des Ästhetischen. Wider den Hedonismus der

2. Der Dichter im Atelier

Karl Corino hat 1992 seine Verwunderung darüber zum Ausdruck gebracht, dass es in der unüberschaubaren Sekundärliteratur so gut wie keine Auseinandersetzung mit Musils Verhältnis zur bildenden Kunst gab[212], obwohl doch schon ein oberflächlicher Blick auf Leben und Werk eine Fülle an bedeutsamen Bezügen erkennen lässt.[213] Musils direkteste Verbindung zur bildenden Kunst war seine Frau Martha, das Vorbild für die Agathe Figur. Martha war eine begabte Künstlerin, eine „geborene Menschenmalerin", wie Musil einmal sagte.[214] Sie studierte unter anderem bei Lovis Corinth in Berlin und war für eine kurze Zeit mit dem führenden Berliner Galeristen Paul Cassirer liiert. Musil und Martha besuchten seit ihrer Bekanntschaft im Jahr 1906 mehrere Male Italien, wo Martha ihm die Kunstschätze Roms zeigte. Doch Martha war nicht die einzige vertraute

---

Aisthesis", S. 171-190. Vgl. zum Problem der ästhetischen Grenze bei Musil vgl. Phillan Young, *Passion der Indifferenz*, S. 75-79.

[212] Wo die bildende Kunst doch thematisiert wird, wie etwa bei Willemsen, wird sie kurz abgehandelt, weil man Musils verstreute Aussagen über die Minderwertigkeit bildender Kunst gegenüber der Dichtung für bare Münze nimmt. Allerdings erkennt Willemsen durchaus, dass die Malerei aufgrund ihrer simultanen Darstellungsweise von Musil gerade dort „imitiert" wird, wo er das „Zuständliche" des „anderen Zustands" zur Sprache bringen will. (Vgl. Willemsen, *Das Existenzrecht der Dichtung,* S. 90-92.) Eine wichtiger Beitrag zur Bildtheorie ist die Arbeit von Arnold Rußegger, dessen Vorgehen den Bildbegriff Musils aber medienübergreifend diskutiert. Bild meint hier nicht bloß das visuelle Artefakt, sondern bezieht sich auf „sämtliche Phänomene [...], die sich zwischen uns und *die* Wirklichkeit stellen, seien sie sprachlicher, optischer, materieller, geistiger o.a. Natur" (Arno Rußegger, *Kinema Mundi,* S. 64.) Wichtige Beobachtungen zur Bildpoetik Musils finden sich bei Gerhard Neumann, der in Musils Roman die „Inszenierung einer Geschichte der Bilder in der Modernen Kultur" liest, besonders durch solche Bilder, „die das Brechen ihrer Referenz in Szene setzen". Aus dieser Perspektive ist der *Mann ohne Eigenschaften* eine Auseinandersetzung mit „Mimesis-Geschichte" (Gerhard Neumann, „Traumbild und Stilleben: Präsenz und Absenz in der Poetik Robert Musils", in: Richard Hoppe-Sailer u.a. (Hrsg.), *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005, S. 53-73, hier S. 55). Der Themenkomplex ‚Musil und die Kinematographie' wurde in der Forschung gegenüber den traditionellen Bildmedien stärker diskutiert. Vgl. etwa Norbert Christian Wolf, „In bed with Gerda: Musils klinischer Blick und das Kino", in: Ulrich Johannes Beil u.a. (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft*, S. 119-142 sowie Andrea Gnam, „Technopoetische Bilder in Musils *Mann ohne Eigenschaften*", in: Norbert Christian Wolf u.a. (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft*, S. 143-156.

[213] Vgl. Carl Corino, *Robert Musil*, S. 1251ff.

[214] zit. n. Karl Corino, „ Robert Musil und die bildende Kunst", in: *Rapial. Zeitschrift für Kultur und Wissenschaft des Robert-Musil-Archivs 3* (1993) Heft 1, S. 2–8, hier S. 5.

Person, die Musils Kunstinteresse beförderte. Seine Jugendfreundschaft mit Gustav Donath führte ihn etwa in das Haus des Wiener Kunstmalers Hugo Charlemont, des Vaters von Gustavs Frau Alice. Gustav und Alice werden später die Vorbilder für Walter (der unter anderem als Maler dilettiert) und Clarisse aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Wichtig war für Musils intellektuellen Werdegang aber vor allem Johannes von Allesch, Kommilitone aus Berliner Studienzeiten, der sich als Kunstwissenschaftler und Psychologe einen Namen machte und mit Arbeiten zur nordeuropäischen und italienischen Renaissance hervortrat. Mit Allesch und anderen Freunden besuchte Musil zur Berliner Zeit viele Ausstellungen und die einschlägigen Museen[215] und es besteht kein Zweifel, dass diese gemeinsamen Besuche von ästhetischen Diskussionen und Streitereien begleitet waren.[216]

In den zwanziger Jahren arbeitete Musil in seiner Anstellung als Redakteur bei der Berliner *Neuen Rundschau* auch als Kunstkritiker. Er verfolgte die avantgardistischen Bewegungen seiner Zeit mit großem Interesse: Ein ausführliches Exzerpt von Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* aus den zwanziger Jahren ist bekannt[217] und auch ein frühes Interesse Musils für Paul Klee ist bezeugt.[218] In späteren Jahren im Schweizer Exil unterhielt Musil enge Kontakte mit dem Maler und Bildhauer Fritz Wotruba. Ein anderer junger Maler, Carlo Pietzner, hat eine längere Erinnerung an einen Besuch Musils in seinem Wiener Atelier aufgeschrieben. Es lohnt sich durchaus, aus diesen Memoiren zu zitieren. Auch wenn die dort beschriebenen Unterhaltungen letzten Anspruch auf

---

[215] Vgl. Silvia Bonacchi, „Robert Musils Berliner Studienjahre“, in: Annette Daigger und Peter Henninger (Hrsg.), *Robert Musils Drang nach Berlin –Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftsteller*, Bern 2008, S. 37-84, hier S. 43.
[216] Im Tagebuch seufzt Musils einmal über die „ewigen wissenschaftlichen Streitereien mit A[llesch], deren ich satt bin“ (Tb 1, 208).
[217] Robert Musil, *KA*; Transkriptionen; Nachlass Mappen; Mappe VII/11/190-193.
[218] Karl Corino, „Musil und die bildende Kunst“, S. 6.

Authentizität aufgrund ihres anekdotischen Charakters nicht erfüllen, lässt sich aus der Gesamtdarstellung des Verhaltens und der Rede Musils einiges über dessen Bildverständnis ableiten.

Der Dichter betritt das Atelier und ist sofort von einem großformatigen Ölgemälde Pietzners in Bann gezogen, das ein verfallenes Haus in einer Vorstadtgegend zeigt. Für eine längere Zeit verharrt Musil in einem „schweigende[n]“, gleichsam aber „tüchtige[n] Schauen“ und fragt schließlich: „Hat es einen Namen?“[219] Als der Maler entgegnet, es heiße „Das graue Haus“, kommt es zu einer Veränderung:

> Innerhalb von Musils neuerlichem Schauen begann es gleichsam zu knistern; es ließ sich bemerken, daß zum Schauen Wellengänge von Gedanken hinzugekommen waren, ein Ausstrecken wie von gedanklichen Fragefingern, die hinauslangten und sich dabei etwas zu ordnen bemühten. Dabei hatten sie wie um eine Mitte zu kreisen begonnen, welche offensichtlich in dem Bild lag.[220]

Offenbar ist das Haus auf dem Bild aber nicht in grauen Farben, sondern in gelben gemalt. Musil fragt daher nach dem Grund für den Namen. Pietzner entgegnet, die Farbe grau stehe hier für „das Unbesondere, unentwegt Mitvorhandene, bedrückend Gewöhnliche [...], eine zu Grau gewordene Gelbheit, zur Unfarbe herabgeminderte Farberscheinung“[221]. Musils Entgegnung ist eine Reflexion auf das Verhältnis von „beschreiblichem Inhalt“ oder „Thema“ des Bildes und seiner „Erscheinungsform“, seiner „Bildhaftigkeit“:

---

[219] Carlo Pietzner, „Die Begegnung eines jungen Malers mit Musil“, in: Karl Corino (Hrsg.), *Erinnerungen an Robert Musil. Texte von Augenzeugen*, Wädenswill 2010, S. 355-365, hier S. 360.
[220] ebd., S. 360f.
[221] ebd., S. 361.

> Musil nickte. Für sich selbst hatte er der Erklärung nicht bedurft. [...] ‚Es ist im Bild selbst durchaus evident', setzte er dann fort, aber wie seltsam ist es eben doch, daß ein visueller Ausdruck durch eine Wortbedeutung zusätzliche Bedeutung erlangt – was sich übrigens in manchen Sparten der modernen Kunst bis zur Unart ausgewachsen hat. Es war etwas ganz anderes, als man ein Bild noch mit beschreiblichem Inhalt anfing, war es nun der thronende Zeus oder die Abnahme am Kreuz. Heute ist das Beschreibliche fragwürdig geworden. Ein gemaltes Bild beginnt nicht so sehr mit einem Thema als durch irgend einen Teil seiner Erscheinungsform, eine die sich bilden läßt, die zu einem Bildhaften führt. Das scheint es aber zweideutig zu machen oder gar vieldeutig und so stützt es sich auf die Worte des Titels, als würde ihm dadurch ein glaubwürdigerer Wesensanteil hinzugefügt. [...][222]

Mit der Formel, das „Beschreibliche" sei „fragwürdig" geworden, verweist Musil auf die Entwicklungstendenzen moderner bildnerischer Kunst, die sich vom Primat konventioneller, überkommener Motive, wie eben der griechischen Göttersagen oder der religiösen Ikonografie des Christentums, emanzipiert. Auch der Titel „graues Haus" ist eine solche *Beschreibung*, eine inhaltliche Festlegung und Verengung auf das „Thema" und lenkt dadurch von der spezifischen „Erscheinungsform" des Bildes ab. Das Pietzner-Beispiel ist dadurch noch etwas komplizierter, oder, wie Musil sagt, „beachtenswert", weil ja der „Titel der hauptsächlichen Farbe eine entgegengesetzte Bedeutung endgültig einverleibt"[223]. Diese durch den Titel hervorgerufene Vieldeutigkeit ist jedoch nicht der einzige Grund für Musils ästhetische Bilderfahrung. Pietzners Bild, so Musils Einschätzung, trägt schon qua *Bildhaftigkeit* eine Vieldeutigkeit in sich, die es zum Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung macht.

Was diese Anekdote zum Vorschein bringt, sind mindestens zwei für die Bestimmung des Bildes als Darstellungsform zentrale Unterscheidungen. Zum einen die zwischen Bild und seiner sprachlichen Vermittlung als *Beschreibung* und zum anderen

[222] ebd.
[223] ebd.

das Verhältnis von Wirklichkeit und der auf sie bezogenen künstlerischen Darstellung. Die Reflexion über den Titel von Pietzners Bild macht deutlich, dass das Bild als Darstellungsform immer vom Herrschaftsbereich der diskursiven Sprache berührt wird. Und das betrifft nicht nur deren notwendig sprachgebundenen Titel. Wir können uns über Bilder gar nicht anders als mithilfe der Sprache verständigen. Und auch die Frage, ob es so etwas gibt wie ein sprachloses *Verstehen,* eine Sinn*bewältigung* des Bildes, würden die meisten, und mit Sicherheit Musil, negativ beantworten. Und doch zeigt Pietzners Anekdote, dass es in Musil Erfahrung dieses besonderen Bildes eine Schicht gibt, die sich von seinen „gedanklichen Fragefingern" nicht greifen lässt.

Sobald man sich nämlich von der Abbildtheorie des Bildes verabschiedet, wie es Musil implizit im Gespräch mit Pietzner tut, wird deutlich, dass das Bild eine besondere Wirklichkeit hat, die sich dem Dualismus des Zeichens (Zeichen/Bezeichnetes) entzieht. Für Hans-Georg Gadamer sind *Abbilder* solche Artefakte, die darin aufgehen, das *mit ihnen Gemeinte* zum Ausdruck zu bringen. Insofern ihnen das aber gelingt, heben sie sich selbst auf. Das *Bild*, das nicht bloß Abbild ist, hat dagegen nicht den alleinigen Zweck dieser Referenz, sondern hier kommt es darauf an, „wie sich in ihm das Dargestellte darstellt. Das bedeutet zunächst, daß man nicht einfach von ihm fortverwiesen wird auf das Dargestellte. Die Darstellung ist wesenhaft verbunden, ja, gehört zu ihm".[224] Der Kunstwissenschaftler und Gadamer-Schüler Gottfried Boehm verdeutlicht dies an einem einfachen Beispiel. Ein reales Ding wie etwa ein Baum kann in verschiedenen Zuständen existieren und in diesen verschiedenen Zuständen auch bezeichnet werden. Die Sprache erlaubt es aufgrund der Konventionalität der Zeichen, die unendlichen Seinsmöglichkeiten ein und desselben Baumes – sei er belaubt oder kahl oder selbst noch

[224] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode,* in: *Gesammelte Werke*, Band 1, Tübingen 1990, S. 143.

in der Form zerschlagenen Holzes – zu bezeichnen und dabei auf das immer selbe Ding – diesen Baum – bezogen zu bleiben. Die Arbitrarität der Zeichensprache erlaubt die Trennung von Sein und Erscheinung. „Wäre sie dazu nicht imstande, d.h. wäre jede Veränderung der Erscheinung auch eine Veränderung des Seins einer Sache, dann wäre die Sprache in eine unendliche Aufgabe verwiesen, nämlich für jede einzelne neue Erscheinung auch ein neues treffendes Wort zu finden."[225] Dieses Verhältnis ist im (nicht *abbildenden*) Bild[226] grundsätzlich anders, weil Sein und Erscheinung hier nicht kategorial voneinander zu trennen sind. „Der im Bild erscheinende Baum ist vom Ort und Kontext seines Erscheinens nicht abzuheben. Würde das geschehen, so bedeutete das ein ganz neues Bild, in dem aber wiederum der Baum von den Bedingungen seines Erscheinens unablösbar bliebe."[227] Im Gegensatz zum Abbild als Zeichen, dessen Funktion vollkommen im Abbilden aufgeht, haftet dem Bild ein „Überfluss" an, der sich im Erscheinen manifestiert.[228] Das Ding *erscheint* im Bild, kommt im Bild zur Darstellung. Das braucht nicht zu heißen, dass es gerade auf diese Darstellung angewiesen ist, um zu erscheinen. Es kann sich als das, was es ist, auch anders darstellen. Aber wenn es sich so darstellt, ist dies kein beiläufiger Vorgang mehr, sondern gehört zu seinem eigenen Sein. Jede solche Darstellung ist ein Seinsvorgang und macht die

---

[225] Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes", in: Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1985, S. 444-471, hier S. 449.
[226] Die Grenze, entlang derer man ein Bild von einem Abbild unterscheiden kann, ist freilich nicht absolut. Gadamer nennt als Beispiel eines Abbildes das Passfoto, welches gewöhnlich darin aufgeht, die Identität des Abgebildeten zu verifizieren. Dass man auch ein Passbild *als Bild* sehen kann – wenn man etwa mehr auf den spezifischen Gesichtsausdruck achtet und die Frage der Identität des Abgebildeten keine Rolle spielt – ist kein Einspruch gegen die *grundlegende* Funktion des Passfotos als Abbild. Roland Barthes' Buch über die Fotografie und die dort entwickelte Unterscheidung zwischen *studium* und *punctum* ist immer noch der erhellendste Beitrag zu diesem Thema. (Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985.)
[227] Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes", S. 450.
[228] Diesen „Überfluss" des Bildlichen meint auch der symboltheoretische Ansatz Nelson Goodmans, wenn er von der „syntaktischen und semantischen Dichte" des Bildes spricht. Vgl. Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1976, S. 226f. Vgl. dazu Dieter Mersch, *Was sich zeigt*, S. 87-90.

Seinsweise des Dargestellten mit aus. Durch die Darstellung erfährt es gleichsam einen *Zuwachs an Sein*.[229]

Boehms Begriff von Bildlichkeit gilt ausdrücklich auch für bestimmte Manifestationen von Sprache. Auch Metaphern und Gleichnisse in einem dichterischen Text können den einfachen Dualismus des Zeichens aufheben und dadurch der Darstellung ein Sein zuweisen, das es außerhalb dieser nicht gibt. Und doch kann man mit Blick auf die Materialität der jeweiligen Darstellungsformen eine weitere Unterscheidung machen. Gadamer schreibt, dass Bilder nicht dieselbe „objektive Angewiesenheit auf Vermittlung“[230] haben wie sprachgebundene Kunstwerke. Zumindest traditionelle Bilder wie Gemälde oder Skulpturen sind als Kunstwerke in ihrer Materialität eindeutig fixiert, ihr Sein kommt einer bestimmten Form-Manifestation zu – und nur dieser. Bei der dichterischen Sprache verhält sich das anders. Worin besteht die Materialität oder (äußere) Form beim literarischen Kunstwerk? Im Autografen des Dichters, dem Erstdruck oder eignet sie auch allen weiteren Reproduktionen? Ist die Form dann nicht mitgegeben, wenn man sich einen literarischen Text merkt und aufsagt? Gibt es im literarischen Kunstwerk überhaupt eine essentielle materielle Form?[231]

Das Bild ist verglichen mit dieser Fülle an möglichen Manifestationen ein und desselben „Textes“ zunächst einfacher konstituiert. Pietzners „Das graue Haus“ ist genau dieses Bild und nur dieses. Dies ist einer der Gründe, warum es sich für die Analyse der Funktionsweise ästhetischer Erfahrung anbietet, die wir als dynamischen Austausch

[229] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 145.
[230] ebd., S. 139.
[231] Für die Lyrik ist oft argumentiert worden, dass deren Wesen im gedruckten Schrift- oder rezitierten Lautbild zu finden ist. Wenn Musil in den Gesprächen mit Pietzner von der betonten „Laut- und Bilderführung“ expressionistischer Lyrik spricht, dann meint er diese Besonderheit, die jedoch nicht die einzig mögliche Definition des Seins-als-Kunstwerk der dichterischen Sprache ist.

zwischen Weltbezug und Selbstbezug bestimmt haben. Das traditionelle Bild ist in seiner Gegenständlichkeit und Materialität auf empirische Weise mit sich identisch. Der Bildwahrnehmende tritt somit in einen Dialog mit einem objektiv fixierten Gegenstand, dessen ästhetisches Sinngeschehen dann aber mitunter bis ins Unermessliche transzendiert. Als ein solcher Gegenstand ästhetischer Erfahrung fungiert das Gemälde auch in Pietzners Aufzeichnungen. Musils schweigsames, aber intensives Schauen ist eine Beschreibung des Dichters im Augenblick des „anderen", des ästhetischen Erlebens eines konkreten Gemäldes, welchem er frontal und im Zustand äußerster Konzentration zugewandt ist.

Pietzners Akzentuierung von Musils „schweigendem" Schauen akzentuiert einen Wahrnehmungsbegriff im Umgang mit Bildern, der um die Jahrhundertwende weit verbreitet war. „Schauen" betont den sinnlichen Aktvorgang lebendiger Wahrnehmung gegenüber dem begrifflichen und abstrakten „Sehen". So unterscheidet Ludwig Klages, dessen *Vom Kosmogonischen Eros* (1922) Musil ausführlich exzerpierte[232], den (bei Klages mystisch gedachten) Vorgang des „Schauens" von „Bildern" von einem begrifflich gesteuerten, subjekt-zentrierten „Sehen" von Dingen. Als Gegenmodell zum „willkürlichen Wahrnehmungsakt, der uns Dinge gibt", versteht Klages die „nur erleidbare Schauung sich ereignender Bilder"[233]. Auf das Ding kann ich mich „denkend beziehen"[234], auf das Bild nur fallweise und im Prozess seines Werdens. Darüber hinaus

[232] Klages spielt im *Mann ohne Eigenschaften* bekanntlich eine Rolle in der Verkleidung des von Clarisse bewunderten Propheten Meingast, sicher eine der stark ironisch gefärbten Figuren des Romans. Zu einer ausführlicheren Kontextualisierung der historischen Figur Ludwig Klages und seiner Fiktionalisierung im Roman vgl. Heinz-Peter Preußer, „Die Masken des Ludwig Klages. Figurenkonstellation als Kritik und Adaption befremdlicher Ideen in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*", in: *Musil-Forum*, Band 3, 2009, S. 225-253. Dort findet sich auch eine umfassende Bibliographie zu den Einflüssen der mystischen Tradition auf Musils Denken.
[233] Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, München 1922, S. 77.
[234] ebd., S. 78.

zersprengt die „Schauung“ die „Schranken des Eigenseins“[235] und verwandelt den Schauenden, im Gegensatz zum Sehenden, der vom Wahrnehmungsding getrennt bleibt und ihn seines „begrenzten Fürsichseins“[236] versichert. Der Welt der Bilder „innerlicher Pol“ ist die schauende Seele, deren „Äußerlicher“ die geschaute Wirklichkeit. Der laufende Austausch beider Pole, die „polare [...] Berührung von Innen und Außen“ führt zur charakteristischen „unaufhörliche[n] Schauung“[237] des Bildes. Daraus wiederum resultiert seine Mehr-Bedeutung. „Verglichen mit dem sagbaren Wahrnehmungsdinge erweist sich das Eindrucksbild als um zahlreiche Züge reicher, die sich niemals gänzlich aufteilen lassen in wiederum sagbare Eigenschaften.“[238]

Klages folgt mit seiner Unterscheidung zwei verschiedener Sehweisen den Vorgaben zeitgenössischer Kunsttheorie. Konrad Fiedler gehörte zu den Pionieren einer neuen Formtheorie der bildenden Künste im späten 19. Jahrhundert, die nicht von den „Inhalten“ der Bilder ihren Ausgang nimmt und auch nicht an der Kunstgeschichtsschreibung interessiert ist, sondern an den Bedingungen und Möglichkeiten von Kunsterfahrung überhaupt.[239] Eine zentrale Unterscheidung Fiedlers ist die zwischen einer instrumentellen, zweckhaften und einer zweckfreien, ästhetischen Wahrnehmung. „Solange die Wahrnehmung einem Zwecke dient, ist sie unfrei und endlich, der Zweck mag sein, welcher er wolle, so bleibt die Wahrnehmung ein

[235] ebd., S. 82.
[236] ebd., S. 123.
[237] ebd., S. 79.
[238] ebd., S. 89.
[239] Einen guten Überblick zum Formdiskurs innerhalb der Theorie bildender Künste bietet die Einleitung in Harry Francis Mallgrave und Eleftherios Ikonomou (Hrsg.) *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Chicago 1994. Dieser Band versammelt Übersetzungen einschlägiger Texte von Fiedler, Hildebrand, Wölfflin und Robert Vischer.

Werkzeug; sie wird überflüssig, sobald der Zweck erreicht ist.“[240] In der künstlerischen Sphäre wird die Wahrnehmung zu einer zwecklosen Tätigkeit, die nicht identifiziert oder erkennt, sondern hervorbringt. Sie erfordert eine besondere, durchaus nicht einfache Hinwendung zum Sichtbaren, doch zeigt sich am Vorgang, „sich in das Schauen zu versenken“, eine Welt der „Erscheinung“, die zu einem „fremden, unnahbaren Rätsel“ wird.[241] Eine solche hervorbringende Wahrnehmungsweise ist charakteristisch für die ästhetische Betrachtung eines Bildes. Insofern sie vom Begriffsakt absieht, wird der ästhetisch Wahrnehmende „die Welt noch einmal als eine ihm fremde betrachten, um sie in einer neuen Weise kennen zu lernen“[242]. Fiedlers Unterscheidung entstand zu einer Zeit, in der die bildende Kunst sich vom Diktat der Nachahmung befreite. Nachahmung, oder „Naturalismus“[243], wie es bei Fiedler heißt, ist ja auch eine Form der Zweckhaftigkeit, die durch den ästhetischen Bildbegriff von Fiedler und seinen Zeitgenossen graduell infrage gestellt wurde.[244]

---

[240] Konrad Fiedler, „Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“ (1876), in ders., *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1971, S. 1-80, hier S. 47.
[241] Konrad Fiedler, „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ (1887), in ders., *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1971, S. 183-368, hier S. 259.
[242] Konrad Fiedler, „Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“, ebd., S. 67.
[243] Vgl. Konrad Fiedler, „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit“ (1881), in ders. *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1991, S. 133-182.
[244] Max Imdahl hat Fiedlers Unterscheidung zwischen einer Begriffs- und einer ästhetischen Wahrnehmung später als Dualität von „wiedererkennendem und sehendem Sehen“ beschrieben (Max Imdahl, „Cézanne – Braque – Picasso: Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in: ders. *Bildautonomie und Wirklichkeit: Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9-50.), die dann bei Bernhard Waldenfels auch in die aktuelle Phänomenologie übernommen wurde. Das wiedererkennende Sehen sieht nur das „*was* gemeint und gezeigt wird“. Dagegen orientiert sich das sehende Sehen an dem, „*wie* etwas dargestellt wird“. Waldenfels betont, dass im sehenden Sehen das „Ereignis des Sehens, Sichtbarwerdens und Sichtbarmachens mit auf dem Spiel steht“, dass sich also im sehenden Sehen das Sehen ebenso reflektiert wie das Bild, während es sich im wiedererkennenden Sehen im Gesehenen erschöpft. (Bernhard Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 233-252, hier S. 234ff.) Waldenfels weist darauf hin, dass beide Formen des Sehens voneinander abhängen, dass sie voneinander gelöst allenfalls idealiter vorhanden sind. In jedem Bild begegnen uns Formen, die wir wiederkennen, und seien es nur schwarze oder weiße Quadrate auf einem abstrakten Gemälde. Eine Konsequenz daraus ist die grundsätzlich paradoxe Struktur des Bildes. „Die Synthese von wiedererkennendem und sehendem Sehen liegt also darin, dass Bekanntes

3. Bildgespräche

Wenden wir uns nun dem Themenkomplex bildlicher Darstellung und Bilderfahrung im *Mann ohne Eigenschaften*, und besonders im Kontext der Agathe-Handlung, zu. Walter Fantas Einschätzung ist unbedingt zuzustimmen, es handele sich bei vielen Gesprächen der Geschwister, vor allem in den Druckfahnenkapiteln und den auf diesen aufbauenden Entwürfen, um die experimentelle Ausformulierung einer „Bildtheorie“[245]. Im Kapitel „Das Sternbild der Geschwister oder Die Ungetrennten und Nichtvereinten“ formuliert Ulrich ein leitendes Theorem, das „Bildsein ohne Ähnlichkeit“:

> Im Grund läßt sich alles, was Entsprechung, Vertretbarkeit zu einem Zweck, Gleichwertigkeit und Vertauschbarkeit oder Gleichheit in Hinsicht auf etwas, oder Ununterscheidbarkeit, oder Angemessenheit aneinander nach irgend einem Maß heißt, auch als Abbildungsverhältnis auffassen. Eine Abbildung ist also ungefähr ein Verhältnis der völligen Entsprechung in Ansehung irgend eines solchen Verhältnisses. (MoE 1342)

Dieser so formulierte „logisch strenge […] Begriff der Abbildung“, so entgegnet Agathe auf des Bruders Worte, müsse „einen der neuen Maler in Begeisterung versetzen“ (MoE 1342) und verweist damit auf die oben skizzierten Entwicklungen der bildenden Künste um die Jahrhunderwende. Wenn sich ein Bild nicht mehr – so wie in abstrakten Gemälden – auf Gegenstände bezieht oder nicht mehr versucht, diese nach Gesetzen der *Ähnlichkeit* nachzubilden, wenn stattdessen „*irgend ein* […] Maß“ die Grundlage für „Entsprechung“, „Vertretbarkeit“, „Gleichwertigkeit“, „Vertauschbarkeit“ usf. stellt,

(Gehörtes, Gesehenes) sowohl in den Bildsinn *eingeschlossen* ist als auch durch einen komplexen und verdichteten Bildsinn *überboten* wird.“ (ebd, S. 235.)

[245] Walter Fanta, *Die Entstehungsgeschichte des „Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil*, S. 491.

dann erweitert sich mit dem allgemeinen auch der Begriff des Kunstbildes. Ulrich ist mit Agathes Bemerkung denn auch vollkommen einverstanden: „Oh, warum nicht! […] Überlege dir, welchen Sinn es hat, dort von Naturtreue und Ähnlichkeit zu reden, wo schon das Räumliche durch eine Fläche ersetzt wird […].“ (MoE 1342f.) Die Ersetzung der räumlichen, zentralperspektivisch „berechneten“ Darstellung durch zweidimensionale Flächigkeit war tatsächlich ein definierendes Merkmal der bildenden Kunst, angefangen bei der „post-impressionistischen“ Malerei um 1890 bis weit in die Hochphase der abstrakten Malerei bis zum Zweiten Weltkrieg.[246]

Wie eine von „Zweckdienlichkeit“, und das heißt primär Abbildlichkeit, gereinigte Bilderfahrung zu denken ist, verdeutlicht ein Abschnitt im zweiten Kapitel der „Heiligen Gespräche“. Hier geht es explizit um die Frage des „anderen“ Erlebens. Ulrich argumentiert, dass es dafür durchaus keines religiösen oder metaphysischen Hintergrundes bedarf. Man könne auch zum „anderen“ Erleben kommen, „ohne […] an ein Jenseits und Nocheinmal zu glauben. [...] Man kann auch auf einem umgestürzten Baum oder einer Bank im Gebirge sitzen und einer weidenden Rinderherde zusehn und schon dabei nichts Geringeres mitmachen, als wäre man mit einemmal in ein anderes Leben versetzt!“ (MoE 761) Auf eine Rückfrage seiner Schwester präzisiert Ulrich:

> Das Gewöhnliche ist, daß uns eine Herde nichts bedeutet als weidendes Rindfleisch. Oder sie ist ein malerischer Gegenstand mit Hintergrund. Oder man nimmt überhaupt kaum Kenntnis von ihr. Rinderherden auf Gebirgswegen gehören zu den Gebirgswegen, und was man in ihrem

[246] vgl. Wolfdietrich Rasch, „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“, in ders., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende – Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1967, S. 1-48. Vgl. zum Zusammenhang von Fläche und Selbstreflexion modernistischer Malerei von Manet bis Kandinsky auch Clement Greenberg, „Modernist Painting“, in: *The Collected Essays and Criticism*, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969, Chicago 1995, S. 85-93. In Jürgen Gunias Studie ist Musils „leidenschaftliche Tendenz zur Fläche“ eine leitende Prämisse. (Jürgen Gunia, *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil: Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, Würzburg 2000, S. 11.)

> Anblick erlebt, würde man erst merken, wenn an ihrer Stelle eine elektrische Normaluhr oder ein Zinshaus dastünde. Ansonsten überlegt man, ob man aufstehen oder sitzenbleiben soll; man findet die Fliegen lästig, von denen die Herde umschwärmt wird; man sieht nach, ob ein Stier unter ihr ist; man überlegt, wo der Weg weiterführt: das sind unzählige kleine Absichten, Sorgen, Berechnungen und Erkenntnisse, und sie bilden gleichsam das Papier, auf dem das Bild der Herde steht. Man weiß nichts von dem Papier, man weiß nur von der Herde darauf. (MoE 761f.)

Das Bild der Rinderherde im Gebirge,[247] so Ulrich, wird dann nicht zum „Erlebnis", wenn es von Zweckvorstellungen beherrscht ist. Die Herde kann als Konsumgut („weidendes Rindfleisch"), als Gegenstand „malerischer", d.h. hier abbildender Darstellung, als Gegenstand eines zoologisch-klassifizierenden Blicks („man sieht nach, ob ein Stier unter ihr ist"), als Faktor des körperlichen Wohlbefindens („man findet die Fliegen lästig") betrachtet werden. Die Beispiele, die Ulrich aufbringt, um den das Gegenbeispiel eines zu Bewusstsein kommenden Wahrnehmungseindrucks im Gebirge zu verdeutlichen („Normaluhr" und „Zinshaus"), machen vollends die Logik von Berechnung und Ökonomie offenbar, die dem Normalerleben – und damit auch der alltäglichen Bildwahrnehmung – zukommt. Signifikanterweise verortet nun Ulrich die „Absichten, Sorgen, Berechnungen und Erkenntnisse", denen wir gewöhnlich folgen, auf einem *Bildträger*, hier dem Papier. Medientheoretisch gewendet lässt sich dann sagen, dass es die materielle Bedingtheit der Darstellung ist, die im Normalerleben *nicht* zum Bewusstsein kommt.[248] Agathes Entgegnung beschreibt ein Medienereignis der Störung:

[247] Wie Honold anmerkt, lässt sich dieses Bild durchaus als Gemäldetypus oder Bildgenre „Landschaft mit weidender Rinderherde" verstehen (Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg*, S. 475.).
[248] Andreas Böhn gibt eine ähnliche Lektüre dieser Szene und erweitert den erfahrungstheoretischen Zusammenhang um eine romanpoetologische Dimension: „Auf einem nicht wahrgenommenen Papier steht auch der „realistische Roman", der sein Gemachtsein hinter einem Imaginären versteckt, zu dessen Produktion er den Leser anleitet. [...] Im ‚Mann ohne Eigenschaften' zerreißt dieses ‚Papier', diese literarische Folie ständig." Es handelt sich um einen „Umschlag", der „ästhetische Selbstbezüglichkeit"

„Und plötzlich zerreißt das Papier!“ (MoE 762) Der Eintritt ins „andere“ Bilderleben geschieht plötzlich und gründet zunächst nicht in einer Veränderung der Referenz, sondern in einer veränderten Perspektive auf die Materialität des Bildes.[249] Ulrich stimmt Agathe zu:

> Ja. Das heißt: irgendeine gewohnheitsmäßige Verwebung in uns zerreißt. Nichts Eßbares grast dann mehr; nichts Malbares; nichts versperrt dir den Weg. Du kannst nicht einmal mehr die Worte grasen oder weiden bilden, weil dazu eine Menge zweckvoller, nützlicher Vorstellungen gehört, die du auf einmal verloren hast. Was auf der Bildfläche bleibt, könnte man am ehesten ein Gewoge von Empfindungen nennen, das sich hebt und senkt oder atmet und gleißt, als ob es ohne Umrisse das ganze Gesichtsfeld ausfüllte. Natürlich sind darin auch noch unzählige einzelne Wahrnehmungen enthalten, Farben, Hörner, Bewegungen, Gerüche und alles, was zur Wirklichkeit gehört: aber das wird bereits nicht mehr anerkannt, wenn es auch noch erkannt werden sollte. Ich möchte sagen: die Einzelheiten besitzen nicht mehr ihren Egoismus, durch den sie unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, sondern sie sind geschwisterlich und im wörtlichen Sinn „innig“ untereinander verbunden. Und natürlich ist auch keine „Bildfläche“ mehr da, sondern irgendwie geht alles grenzenlos in dich über. (MoE 762)

Musil beschreibt die Auflösung einer referentiellen Bildwelt in die Einzelteile ihrer Elemente. Das Zerreißen der „gewohnheitsmäßige[n] Verwebung“, durch die wir das Bild sonst in eine zweckhafte Darstellung äußerer Wirklichkeit übersetzen, bringt die „einzelne[n] Wahrnehmungen“, die Bildelemente der „Farben“, „Hörner“, „Bewegungen“ in einen „innig[en]“, „geschwisterlichen“ Zusammenhang. Das heißt,

---

bedeutet. Seine Lektüre dieser Passage erlaubt es Böhn, den „anderen Zustand“ als *ästhetischen* Zustand zu begreifen. (Andreas Böhn, *Vollendende Mimesis*, 179f.)

[249] Alexander Honold weist zurecht auf den Verfremdungseffekt hin, den das Zerreißen des Papiers, durchaus im Sinne der russischen Formalisten, mit sich bringt (Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg*, S. 475). Musil zeige in diesem Gespräch „die Zerstörung jeglichen abbildrealistischen Illusionseffekts“ (ebd., S. 476). Genese Grill schreibt über den „kontraintuitiven“ Effekt dieser Störung, „that is seems to reveal a world more in harmony with itself, and enable a relationship of perceiver and world more fluid and unified than normal. The exceptions to arbitrary reapeating patterns, enabled here by the separation of things from their names or limiting designations, may be glimpses into what is ‚really real' [...]“ (Genese Grill, *The World as Metaphor*, S. 67). Grill zieht auch den Vergleich mit dem Gebiet der Kunst: „Art [...] can shatter the glass, tear the paper, [...] tear the web of concepts [...]“ (ebd., S. 69).

dass das Bild *als Bild* wahrgenommen wird. Mit der zweckhaften Abbildlichkeit ist zugleich jene Eindeutigkeit des Bildes verschwunden, die sich in Worte transformieren ließe. Nicht einmal „die Worte grasen und weiden" verbleiben nach dem Zerreißen des Papiers. Was übrig bleibt, ist eine referenzlose *Wirksamkeit*, die zwischen dem Wahrnehmenden und dem Bild ein „wogendes", „atmendes" und „gleißendes" Empfinden erzeugt, das nicht zuletzt *im Wahrnehmungsvorgang* die Trennung von Bildfläche und Betrachter suspendiert. Dieter Mersch macht diese Wirksamkeit des Bildes zum Gegenmodell einer auf Symbolisierung oder Diskursivität beruhenden Bildlichkeit. Bild, das sich vom Gebot der Abbildung befreit hat, ist dann nicht mehr Sprache, sondern „*Wirkung*"[250]. Diese Befreiung von Abbildlichkeit verdeutlicht Ulrich, wenn er sagt, dass die „Einzelheiten" durchaus noch „erkannt", aber nicht mehr „*an*erkannt" werden. Sie stehen nicht mehr im Dienst des Bildes als Abbild.

Gerade solche „unähnlichen" Bilder sind es, so überlegen die Geschwister weiter, die eine besondere Macht auf uns ausüben. Ulrich erinnert an die Funktion des Bildes im Ritual, wo Ähnlichkeit allenfalls eine nachgeordnete Rolle spielt. Hier habe „ein Bild immer seinen Gegenstand ganz vertreten, […] Macht über ihn verliehen" (MoE 1343). In einem impliziten Verweis auf die Angewohnheit Agathes, das Bild ihres verstorbenen Geliebten in einer Halskette mit sich zu führen, spricht Ulrich von „heimlich[en] Erinnerungszeichen" wie „Ringen", „Bilder[n] und Locke[n]" (MoE 1344). Er erinnert seine Schwester an „die Puppen deiner Kindheit, die du umso leidenschaftlicher geliebt

[250] Dieter Mersch, *Was sich zeigt*, S. 76. Horst Bredekamp hat unlängst in seiner *Theorie des Bildakts* argumentiert, dass auch die Kunstkritik nach einer „bildaktiven Phänomenologie" sucht, „die auf die in der Form steckende [...] Kraft der Bilder selbst" abzielt. Bilder können nicht allein als Gegenstände eines analytischen und kontrollierenden Blicks verstanden werden, weil ihnen eine Latenz innewohnt, „im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen" (Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, S. 55). Gernot Böhme verweist in *Theorie des Bildes*, S. 77-93, auf Ludwig Klages'„Wirksamkeit des Bildes" ebenso wie auf Benjamins „Aura" als Zentralbegriffe einer modernen wirkungsorientierten Bildtheorie.

hast, je einfacher und der Menschenähnlichkeit ferner sie gewesen sind“ (ebd.). Agathe stellt dann die zugespitzte Frage: „Sollte man nicht beinahe sagen können, je unähnlicher ein Bild sei, desto größer die Leidenschaft dafür, sobald wir uns daran gebunden haben?“ (ebd.) Im Hinblick auf die Bildwahrnehmung habe eine Trennung zwischen „Verstand“ und „Gefühl“ stattgefunden. Ähnlichkeit sei Sache des Verstands, das Gefühl dagegen entzünde sich an solchen Darstellungen, die keine Ähnlichkeit implizieren und deshalb die Einbildung stärken. Analog lässt sich Bild als Abbildung und Bild als Bild mit den Begriffen „Gleichheit“ und „Gleichnis“ , wie sie oben bestimmt wurden, voneinander unterscheiden. Jedes Bild – insofern es etwas *als etwas* nimmt – ist ein Gleichnis, stellt aber nicht notwendig eine *Gleichheit* dar.

> Man sagt doch von einem Gleichnis auch, daß es ein Bild sei. Und ebenso gut ließe sich von jedem Bild sagen, daß es ein Gleichnis wäre. Aber keines ist eine Gleichheit. Und eben daraus, daß es einer nicht nach Gleichheit, sondern nach Gleichnishaftigkeit geordneten Welt angehört, läßt sich die große Stellvertretungskraft, die heftige Wirkung erklären, die gerade ganz dunklen und unähnlichen Nachbildungen zukommt […]. (MoE 1348)

Im Verlauf des Gesprächs mit Agathe macht Ulrich deutlich, dass beide Bildbegriffe nebeneinander existieren und dass es besonders im „Kunstbild“ zu einer Verschränkung derselben kommt: „Ähnlichkeit der Abbildung ist eine Annäherung an das, was der Verstand wirklich und gleich findet; es ist ein Zugeständnis an ihn! […] Daneben gibt es aber doch auch Bilder, die sich an unser Gefühl wenden, und ein Kunstbild ist zum Beispiel eine Mischung aus beiden Ansprüchen.“ (MoE 1344) Ulrich behauptet, dass es diese Beispiele, die auf der „geschmeidige[n] Grenze zwischen der Einbildung […] und dem Bild, das vor der Wirklichkeit bestehen bleibt“ (MoE 1345),

selten gibt. Dabei bewertet er sie besonders hoch: „Ich spreche von der Ungenauigkeit, etwas für etwas zu nehmen, als von einer Fruchtbarkeit und Leben spendenden Gottheit und bemühe mich, ihr so viel Ordnung beizubringen, als sie verträgt […]“ (ebd.).

In einer frühen Skizze hat Musil diese „Leben spendende[]“, hervorbringende Funktion eines Bildwerks als Anfang einer Erzählung konstruiert. Sie handelt von einem Künstler, der sich aus der Welt der Gesellschaft zurückgezogen hat und sich in der Einsamkeit seiner Wohnung „seinen Schrullen und seiner Decadence“ (Tb 1, 66) überlassen hat. Beim Besuch eines alten Freundes – die Gesprächssituation erinnert stark an Musils „Die Amsel“ – erzählt er diesem von seiner Angewohnheit, sich „Kunstwerke“ zu erwerben und erwähnt besonders die „kleine Marmorstatuette einer Tänzerin“, von welcher ein „eigenartiges mystisches Leben“ (Tb 1, 67) ausging. Statt eines Nachmittags, um dem „Bedürfnis [s]einer Nerven“ entgegenzukommen, ein „Mädel von der Straße“ aufzulesen, erinnert sich der Erzähler an jene „marmorne Tänzerin“:

> Voilà, denke ich – hier ein fertiges Weib – die Incarnation des Traumes einer der deinigen ebenbürtigen Künstlernatur. Ich schlurre zum Schreibtisch – absichtlich mit den selbstvergessenen Bewegungen eines Schlafwandlers, nehme die Statuette, rücke mir einen Stuhl vor den Ofen, in dem ein Feuer brennt, und versenke ich mich bei dessen unstätem Geflacker mit der Inbrunst eines indischen Priesters in die Betrachtung der kleinen leblosen Figur. [...] Ich hauche dieser Statue Leben ein, in der wechselnden Beleuchtung des Herdfeuers erhält sie Bewegung und die Rhetorik ihrer Gliedmaßen wird mir zur Verkörperung meiner Wünsche. Dadurch wird sie aber auch ganz zu meinem Geschöpf, wird gewissermaßen Pallas Athene, die fertig aus meinem Haupte springt. (Tb 1, 68)

Musils Entwurf zitiert das Pygmalion-Motiv[251]. Und auch die Anspielung auf die bilderreiche indische Kultur macht den Stellenwert dieser Szene als Bild-Reflexion deutlich. Wichtig ist, dass ein „leblose[s]“ Objekt, ein Bildwerk, durch das „Einhauchen“ von Leben zur „Verkörperung“ unserer „Wünsche“ werden kann. Jedoch bedarf es dafür einer eingehenden Betrachtung der „Rhetorik ihrer Gliedmaßen“. Dem „Mädel von der Straße“, so möchte man die Gedanken Musils ergänzen, begegnet man nicht mit einer solchen Aufmerksamkeit für die immanente Ausgestaltung seiner Form, schon allein deshalb, weil es sich als Person nicht verdinglichen lässt. Und doch ist der Verweisungszusammenhang auf die wirkliche Welt – hier der erotische Bereich – nicht gänzlich suspendiert. Im ästhetischen Experiment des Erzählers bleibt „das Mädel von der Straße“ als Bezugsgröße vorhanden. „Das alles was man im Leben nicht findet und von dem man doch glaubt, das es vorhanden sein muß, sucht man in der Kunst“ (Tb 1, 67), so der Erzähler.

Das, was man dort findet, ist aber nicht das Leben selbst oder *das* Lebendige, sondern ästhetische *Lebendigkeit*. Indem der Erzähler der Marmorstatue *Leben einhaucht*, wird diese lebendig, wie es auch die Semantik des flackernden Feuers verdeutlicht. Lebendigkeit spielt in den kunsttheoretischen Diskursen seit der Antike eine zentrale Rolle, weil in diesem Phänomen der für Bildwerke charakteristisch ambivalente Status zwischen „dem Faktum des toten Materials auf der einen und der dämonischen,

[251] In einer Rezension der Werke der Puppenmacherin Lotte Pritzel schreibt Musil einmal: „Die Zusammenfassung von wächsernen Körpern und wirklichen Kleiderstoffen, Ferne und Nähe, ernster Kunst und puppenhaftem Spiel, Lebendigkeit und Starre in vielfachem Rollenwechsel, wiederholt aufs intensivste das Pygmalionspiel, das in aller bildenden Kunst als Geheimnis steckt.“ (PS 1644) In Ovids *Metamorphosen* verliebt sich ein Bildhauer in eine von ihm geschaffene Statue. Vgl. dazu Gerhard Neumann, „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“, in: Matthias Mayer und Gerd Neumann (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 11-62.

göttlichen, alchemistischen, mechanischen Beseelung auf der anderen Seite“[252] zum Ausdruck kommt. Im Mythengeflecht der Antike steht etwa dem lebensspendenden Experiment des Pygmalion das mortifizierende Geschäft der Medusa, der Versteinerung des Lebenden im Bild, diametral entgegen. Lebendigkeit verbindet die tote Materialität des Kunstwerks mit dem lebenden Betrachter, sie beruht, wie Frank Fehrenbach mit Bezug auf den Mythos des Narziß sagt, auf einem „Tauschgeschehen, das dem Betrachter eben jene Lebenskraft allererst entzieht, die ihm aus dem Kunstwerk (dem Spiegelbild) teils verheißungsvoll, teils unheimlich wieder entgegenkommt.”[253] Gottfried Boehm verdeutlicht außerdem, inwiefern der „Topos des Lebendigen“ mit dem „System der Repräsentation“ zusammenhängt:

> Wenn von ästhetischer Lebendigkeit die Rede ist, dann meint dies nicht den Griff ins unmittelbare Leben und seine Faszination, sondern ein *zweites*, ein *abgeleitetes* Leben, das sich von der primären Lebenswelt vermittels des Kriteriums der *Künstlichkeit* unterscheidet. Es ist stets ein *dargestelltes* Leben. Eine *Differenz* kommt ins Spiel. Mit artifiziellen Mitteln soll eine Evokation gelingen, die sich auf Erfahrungen unmittelbaren Lebens bezieht, sie gar überbietet.[254]

---

[252] Frank Fehrenbach, „Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder“, in: Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 1-40, hier S. 3.

[253] Frank Fehrenbach, Art. „Lebendigkeit“ in: Ulrich Pfister (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart und Weimar 2003, S. 222-227, hier S. 223.

[254] Gottfried Boehm, „Der Topos des Lebendigen: Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 94-112, hier S. 95. Die Dialektik von Leben und Tod, Organischem und Anorganischen wurde auch zu Musils Zeiten von Seiten einer allgemeinen Kunsttheorie diskutiert. Geht noch die Theodor Lippssche Fassung der Einfühlungsästhetik („objektivierter Selbstgenuss“) davon aus, dass die *Belebung* des Kunstwerks durch das hineinprojizierte Leben des Betrachters geschieht, ist in Wilhelm Worringers um die Jahrhundertwende weiträumig rezipiertem Buch *Abstraktion und Einfühlung* (1907) die Gleichsetzung von lebendem Betrachter und Lebendigkeit des Kunstwerks verkompliziert. Worringers zentrale These besagt nämlich, dass die Stilentwicklung der Kunst nicht einer zunehmenden Verfeinerung des Nachahmungstriebs folgt, der von der Einfühlungsästhetik impliziert ist. Die einfachen, regelmäßigen Formen früherer Kunstepochen (aber auch die Abstraktion in der bildenden Kunst seiner Zeit) versteht Worringer als Ausdruck eines Abstraktionsdranges, welcher „seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen“ (Wilhem Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911, S. 4) findet.

Wie sich diese Differenz im Einzelnen manifestiert, lässt sich nur am individuellen Kunstwerk erweisen, eben weil die „Erfahrungen unmittelbaren Lebens“, und das heißt auch der besondere Weltverweis des Kunstwerks, mit dessen besonderer Darstellungsweise, seiner Form, korrespondiert. Eine unabdingbare Voraussetzung für das Lebendigwerden eines Bildes ist aber seine Begrenztheit, seine Isoliertheit und faktische Geschlossenheit. Schon Adorno hat auf die Paradoxie hingewiesen, dass das „Feste[], Endgültige[]“ des Kunstwerk die Voraussetzung dafür ist, dass es zu einem „Bewegten“[255] wird, dass der für das Kunstwerk charakteristische „immanente Prozeßcharakter“[256] zum Ausdruck kommt. Im Folgenden wenden wir uns deshalb erneut dem ästhetischen Problem der Begrenzung zu.

Während der Einfühlungsdrang immer dem „Vitalgefühl“ des Organischen verpflichtet bleibt, drückt sich im Abstraktionsdrang der Widerstand gegen die als bedrohlich empfundene Umwelt aus. In der vereinfachten Form, der „reinen geometrischen Abstraktion“ (ebd., S. 38) entäußert sich der Mensch, der mit seiner Umwelt kein „Vertrauensverhältnis“ (ebd., S. 23) hat und sie deshalb in der einfachen Form zu bezwingen versucht, gleichsam einen „Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht“. Abstraktion ist „Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit“ (ebd., S. 49). Im *Stil* des Abstraktionsdranges sucht sich der Mensch „Ruhepunkte, Ausdrucksmöglichkeiten“ (ebd., S. 38) von der feindlichen Umwelt und bewirkt so im künstlerischen Prozess „Verewigungsstempel“ (ebd.). Als Musil 1922 neben Worringers Dissertation auch Freuds gerade erschienene Abhandlung *Jenseits des Lustprinzip* zur Hand nahm (Robert Musil, *KA*; Kommentare; Kontexte; Zeitleiste; Wiener und Berliner Jahre 1919-1933; 1922.), musste ihm die frappierende Ähnlichkeit zwischen Worringers kunst-anthropologischer Spekulation und Freuds nicht minder spekulativen Überlegungen zum Todestrieb aufgefallen sein. In dieser späten Fassung von Freuds Triebökonomie ist eine grundlegende Polarität von „Eros“ und „Thanatos“, d.h. Lebens- und Todestrieben, skizziert. Auf der einen Seite strebt alles Organische nach biologischer Selbsterhaltung, auf der anderen Seite ist ihm ein Trieb nach „Herbeiführung des Todes“ eingeschrieben als „Bedürfnis nach Wiederherstellung eines früheren Zustands“ (Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Studienausgabe,* Band 3, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a. M. 1975, S. 213-272, hier S. 266). In *Abriß der Psychoanalyse* resümiert Freud 1938: „Das Ziel des ersten [Lebenstrieb] ist, immer größere Einheiten herzustellen und so zu erhalten, also Bindung, das Ziel des anderen [Todestrieb] im Gegenteil, Zusammenhänge aufzulösen und so die Dinge zu zerstören.“ (zit. n. Jean Laplanche, *Das Vokabular der Psychoanalyse,* Frankfurt a. M. 1972, S. 502.) Freud vergleicht die Struktur dieser Triebdualität mit dem im Anorganischen herrschenden „Gegensatzpaar von Anziehung und Abstoßung“ (ebd.). Auch Worringers Polarität ließe sich durch diese Begriffe fassen. Einerseits drängt es das Subjekt zur Einfühlung (Anziehung) in den ästhetischen Gegenstand, andererseits stößt ihn der Gegenstand als Manifestation seiner als bedrohlich empfundenen Umwelt von sich weg (Abstoßung). Eine solche Doppelbewegung ist, wie wir später zeigen werden, für die Phänomenologie der ästhetischen Bildwahrnehmung charakteristisch.

[255] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 266.

[256] ebd., S. 264.

4. Das „Glück der Begrenzung“

Zu den Grundvoraussetzungen des experimentell-ästhetischen Daseins von Ulrich und Agathe gehört ihr Rückzug aus der Welt des „Seinesgleichen geschieht“, ihre räumliche Isolation aus der Welt der Besorgungen. Dieser Isolation auf der Handlungsebene des Romans entspricht eine repräsentationslogische Theorie der Begrenzung. „Als sie [Ulrich und Agathe] sich am Morgen wiedersahen, war es von weitem zuerst so, wie man in einer gewöhnlichen Wohnung auf ein ungewöhnliches Bild stößt, ja wie man in der frei zerstreuten Natur ein bedeutendes Bildwerk sichtet; da erhebt sich unvermutet in sinnlicher Verwirklichung eine Insel der Bedeutung [...].“ (MoE 1087).[257] Musils „Insel der Bedeutung“ erinnert an Gumbrechts Formel von der „Insularität“ des Kunstwerks[258], die sich aus seiner Herausnahme aus dem Bezugsganzen der Normalerfahrung erklärt. Als „Glück der Begrenzung“[259] zieht sich diese Idee als Leitmotiv durch Musils Werk.[260] Schon in den frühesten Notizbuchentwürfen spricht Musils erstes alter ego, der „[M]onsieur le vivisecteur“ von einer „schaurigen Lust der Isolation“ (Tb 1, 2). Vom Fenster aus sieht der Vivisektor die Häuser jenseits der Gärten als „mächtige Schatten“, vereinzelte „gelbe[] Quadrat[e]“ als Fenster, die Menschen in diesen Fenstern als „Silhouetten“ und „schwarze Flächen in den gelben Quadraten“. Dergestalt isoliert, kommen dem Vivisektor die Menschen „verinnerlicht“ vor: „Das

[257] In einem späten Entwurf (1936) ist Musil gar um eine „mechanistische Erklärung“ bemüht, um zu zeigen, „wie ein Rahmen die Bedeutung eines Bildes hebt und aus der Natürlichkeit der Wand hervorhebt“ (Robert Musil; KA; Transkriptionen; Nachlass Mappen; Mappe III/6, 78.).
[258] Hans Ulrich Gumbrecht, „Epiphanie“, In: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 203-222.
[259] „Es gibt kein grenzenloses Glück. Es gibt kein großes Glück ohne große Verbote. […] Die Grenze ist das Geheimnis der Erscheinung, das Geheimnis der Kraft, des Glücks, des Glaubens und der Aufgabe, sich als winziger Mensch in einem Universum zu behaupten.“ (MoE 503)
[260] Zur „Theorie der Isolierung“ bei Musil vgl. Jürgen Gunia, *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil*, S. 50-58.

Leben verdoppelt sich ihnen durch all die intimen Beziehungen die jetzt zu recht gelangen.“ (Tb 1, 3). Die Idee einer „Verdopplung“ des Lebens, einer *Verlebendigung* durch Herstellung von Beziehungsdichte innerhalb einer isolierten Form greift Musil, wahrnehmungspsychologisch gewendet, in verschiedenen Texten auf. Seine Grundidee lautet: „Unsere Teilnahme, die sonst auf vieles verteilt ist, wird künstlich auf einem kleinen Ausschnitt festgehalten“[261]. Die künstliche Forcierung unserer „Teilnahme“ erfordert und bewirkt eine besondere Zuwendung zum Isolierten, das aus dem gewöhnlichen Bezugsganzen der Erfahrungswelt herausgerissen ist. Die Folge ist ein gesteigertes Erleben der Beziehungen und Vorgänge *innerhalb* der isolierten Form.

In „Ansätze zu neuer Ästhetik“ formuliert Musil das Prinzip der Isolation als allgemeines ästhetisches Formprinzip. Ein zentraler Satz lautet: „Treten die formalen Beziehungen einer Kunst plötzlich isoliert hervor, so entsteht [...] jenes schreckhafte Staunen vor einer irrsinnigen Welt” (PS 1140). Musil bezieht dies zunächst auf den Stummfilm, der von Bela Bálazs, dessen Kino-Buch *Der sichtbare Mensch*[262] Musil hier bespricht, für die neuartige Kombination von Schauspielkunst und Großaufnahme gefeiert wurde. Durch die Großaufnahme geraten Menschen – ebenso wie „Dinge“, fügt Musil den Ausführungen Bálazs’ hinzu – in „optische Einsamkeit” (PS 1142), weil sie, anders als etwa im Theater, von den benachbarten Dingen im Raum zumindest für die Dauer der Einstellung abgesondert sind. Es handelt sich dann um eine Reduktion („Abstraktion und Abspaltung”) der Beziehungsfülle der Normalerfahrung, die ebenso dadurch begründet ist, dass dem (frühen) Film die lautliche Dimension der Wirklichkeitserfahrung fehlt. Musils kunsttheoretisches Fazit lautet: „Vor allem – so

[261] V/3/93
[262] Béla Balázs, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], hrsg. von Helmut Diederichs, Frankfurt a. M. 2001.

könnte man jede Beweisführung dafür, daß der Film eine Kunst sei, paradox ergänzen – spricht für ihn sein verstümmeltes Wesen als ein auf bewegte Schatten reduziertes Geschehen, das dennoch eine Illusion des Lebens erzeugt. Denn jede Kunst ist eine solche Abspaltung." (PS 1139) Abstraktion und Abspaltung bewirken eine Reduktion von Beziehungsvielfalt außerhalb des Kunstwerks, woraus im Gegenzug eine *innere* Beziehungsfülle (oder –dichte) entsteht, die eine „Illusion des Lebens", d.h. einen ästhetischen „Schein" zum Vorschein bringt.[263] „Es liegt [...] nahe, daß im allgemeinen, je eindrucksärmer ein der Wahrnehmung dargebotenes Material ist, desto deutlicher die darin enthaltenen Beziehungen hervortreten werden." (PS 1139) Die lyrische Dichtung etwa hebe die Vokale durch Rhythmisierungen deutlicher hervor als die gewöhnliche Alltagssprache. In der Statue offenbarten sich „die linearen und flächigen Zusammenhänge" des Körpers deutlicher als in einem wirklichen Menschen. Das von Musil entwickelte Paradox besagt also, dass durch das Wegfallen des „normalen" Bezugsganzen im ästhetischen Erleben die Beziehungen *innerhalb* des begrenzten Kunstwerks intensiver erlebt werden. Sie werden „überwertig und befremdlich, sobald sie sich aus ihrer gewohnten Umrahmung lösen" und treten in einen „apokryphen Zusammenhang[]" (PS 1142) ein, der in der begrenzten Form des Kunstwerks begründet ist. Es ist vielleicht kein Zufall, dass eine von Ulrichs stärksten Momenten der Ernüchterung und Entzauberung – im Kapitel „Umkehr" – mit seiner Unfähigkeit beschrieben wird, einen *Rahmen* zu finden: „[E]r kam sich jetzt nur noch wie ein durch die Galerie des Lebens irrendes Gespenst vor, das voll Bestürzung den Rahmen nicht finden kann, in den es hineinschlüpfen soll [...]" (MoE 648).

[263] „This ability to abstract from life while powerfully conjuring it up is for Musil a hallmark of all art forms, for aesthetic experience is grounded in a fundamental uncoupling from ordinary experience." (Patricia McBride, *The Void of Ethics*, S. 103.)

Werke bildender Kunst sind in einem *anschaulichen* Sinn von ihren Grenzen her bestimmt. Sie stellen sich dem betrachtenden Auge als Ganzes dar und markieren damit gleichzeitig ihren Ausschluss von all dem, was jenseits ihrer Grenzen liegt. Im Bilderrahmen verdichtet sich die Begrenzungslogik von Bildkunstwerken, insofern dieser das dialektische Verhältnis zwischen Bildinnen und Bildaußen symbolisiert. Georg Simmel, dessen Vorlesungen Musil in Berlin besuchte, hat das in einem kleinen Text über die Ästhetik des Bildrahmens zu zeigen versucht.[264] Seine Geschlossenheit und „Selbstgenügsamkeit"[265], so Simmel, unterscheidet das Kunstwerk von solchen Dingen, die nur „im Zusammenhang eines Ganzen [...] Kraft und Sinn" erhalten:

> Denn als natürliches Dasein ist jedes Ding ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffe, verständlich nur aus Vorangehendem, bedeutsam nur als Element des gesamten Naturprozesses. Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend. Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine Einheit aus Einzelheiten – schließt es Sich [sic], als eine Welt für sich, gegen alles ihm Äußere ab.[266]

Sind die Grenzen beim gewöhnlichen Ding „nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit allem Jenseitigen", markieren sie dagegen für das Kunstwerk „jene[n] unbedingte[n] Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in *einem* Akte ausübt"[267]. Diese *Doppelfunktion* der Grenze sieht Simmel im Bildrahmen symbolisiert. „Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die

[264] Georg Simmel, „Der Bildrahmen: Ein ästhetischer Versuch" [1902], in: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammstedt, Band 7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Frankfurt a. M. 1995, S. 101-108.
[265] ebd., S. 102.
[266] ebd., S. 101.
[267] ebd.

Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird."[268] Der Rahmen bestärkt das „Für-sich-Sein", die „innere Einheit" und „inselhafte Stellung" des Kunstwerks und ist insofern Bedingung dafür, dass das Kunstwerk überhaupt seine Wirkung entfaltet. Simmel beschreibt die Funktion des Rahmens in der Figur eines „Anlaufrückschritt[s]", mit dem das Kunstwerk „um so tiefer und voller in uns eingeht"[269]. Der „Anlaufrückschritt" symbolisiert die dialektische Funktion des Rahmens: Dieser trennt den Betrachter vom Bildinnen und verunmöglicht dessen Einverleibung in den lebensweltlichen Zusammenhang. Der Rahmen zwingt den Betrachter, zurückzutreten und auf Distanz zum Bild zu bleiben, worauf das Bild dann (wie der seinen „Anlaufrückschritt" nehmende Weitspringer) mit der ‚gesammelten Kraft' in den Betrachter eindringen kann.

In einem Essay über den Bildrahmen von Ortega y Gasset findet sich eine bemerkenswert ähnliche Figur wie Simmels „Anlaufrückschritt"[270], wenn er den Rahmen zwischen Gemälde und seinem von „Lebensnützlichkeiten" beherrschten Kontext als „Sprungbrett" bezeichnet, „das unsere Aufmerksamkeit in die Legendendimension der ästhetischen Insel schnellt"[271]. Die Voraussetzung, in die innere Wirklichkeit des isolierten „Stück Welt"[272] einzudringen, ist in beiden Fällen eine körperliche *Spannung*, hier das verschränkte Auf und Ab des vibrierenden Sprungbretts, bei Simmel das

[268] ebd.
[269] ebd., S. 102.
[270] Es gibt auch sonst begriffliche Überschneidungen in diesen beiden kurzen Texten. Vgl. etwa: „Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend." (ebd., S. 101.) mit einer Passage von Ortega y Gasset, in der er die Wirkung der Lichtreflexe auf einem Goldrahmen beschreibt: „Seine Reflexe, die wie kleine, zornige Dolche arbeiten, zerschneiden unaufhörlich die Fäden, die wir, ohne es zu wollen, zwischen dem unwirklichen Bild und der wirklichen Welt spinnen." (José Ortega y Gasset, „Meditation über den Rahmen", in: *Über die Liebe - Meditationen*, übersetzt aus dem Spanischen von Helene Weyl, Stuttgart 1950, S. 71-86, hier S. 83.)
[271] ebd., S. 81.
[272] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3 – MoE – Die Fortsetzung; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 43. Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse.

verschränkte Vor und Zurück des Anlaufrückschritts. Beide Bewegungen sind Symbole für eine im Rahmen dialektisch wirkende „Kraft“ oder „Energie“ – dialektisch deshalb, weil sie die rein funktional-mechanistische Funktion der Rahmung als Trennlinie zwischen Innen und Außen transzendiert und stattdessen eine „Übergangslogik“[273] zu Tage bringt.

Eine hier anschließende, für die Bild-Ästhetik bedeutsame Konsequenz erläutert Uwe Wirth mit Bezug auf Derridas Kant-Lektüre in *Die Wahrheit in der Malerei*. Wirth weist auf eine dunkle Stelle bei Derrida hin, dort nämlich, wo dieser bei der Unterscheidung zwischen Werk (*ergon*) und Rahmen (*parergon*), und speziell bei der Frage nach dem gleichzeitigen Überschuss *und* Mangel des Rahmens – gehört der Rahmen *noch* zum Werk oder *nicht mehr* zum Werk? – auf den „Anteil der Energeia“[274] zu sprechen kommt. Derrida schreibt: „[D]as *Parergon* ist eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, *wo es seine größte Energie entfaltet*“[275]. Der Rahmen wirkt, von Außen kommend, im „Inneren des Verfahrens“[276] des Werks mit. Uwe Wirth kommentiert:

> Der Prozess der Rahmung wird […] als Prozess einer doppelt wirksamen *Energeia* gefasst, nämlich einerseits als Akt der Rahmung, durch den eine Grenze zwischen Parergon und gerahmtem Werk, aber auch eine Grenze zwischen Werk und Nicht-Werk eingeführt wird. Dieser differentielle Akt der Grenzsetzung kanalisiert die “ununterbrochen fließenden Energien und Stoffe” [Zitat bei Simmel, siehe oben, J.S.] der kausalen Welt und

[273] Uwe Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*”, in: ders. (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013, S. 15-60, hier S. 20.
[274] Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei,* übersetzt aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992, S. 80.
[275] Ebd., S. 82, meine Hervorh., J.S.
[276] Ebd., S. 74.

> transformiert sie durch das Einführen einer Differenz in eine teleologische Werk-Welt. Insofern macht das Parergon das Ergon überhaupt erst zu einem Werk im emphatischen Sinne einer Werk- und Autonomie-Ästhetik, wobei sich das ‚Machen' aus einer werkkonstitutiven *Energeia* speist, die dem Werk als parergonaler Rahmen seine Form gibt.[277]

Der Rahmen ist konstitutiv für die immanente Ausgestaltung des Bildes, nicht nur durch Abgrenzung von dem, was außerhalb ist, sondern durch den Vorgang der Rahmung als *energeia*, d.h. als Vollzug einer Kraft zur Form. In seinem Tagebuch notiert Ulrich einmal mit Bezug auf die gesteigerten Erlebnisse der Geschwister, dass die „Inbrunst" mancher „Bildnisse" darin begründet ist, „daß sich in ihnen das einzelne Dasein in sich hinein öffnet und gegen die übrige Welt abschließt. Denn die selbständigen Gebilde des Lebens, mögen sie sich auch verhältnismäßig geschlossen darstellen, haben doch immer mit dem zerstreuenden Kreis einer wechselnden Umgebung Gemeinschaft." (MoE 1165) In „Bildnissen", so Musil, öffnet sich das Dargestellte *in sich* hinein. Das Bild wird so zur „teleologische[n] Werk-Welt". Die Abhängigkeit vom Kontext schwindet dagegen, weil sich das Dargestellte nicht mehr nach Außen, in die Welt der „Zwecke", orientiert, sondern nach innen wächst.

Die Pointe von Musils ästhetischer Theorie der Begrenzung besagt aber nun, dass es gerade durch eine solche strenge Begrenzung zu einem sinn-haften Austausch zwischen der autonomen „Werk-Welt" des Bildes und dem Bildwahrnehmendem kommt. Einige der kompliziertesten Bildbeschreibungen im *Mann ohne Eigenschaften* finden sich in den Druckfahnenkapiteln, vor allem im Kontext der „wundersamen Erlebnisse" zwischen Agathe und Ulrich. In folgender Szene sind die Geschwister alleine und bereiten sich auf eine abendliche Abendunterhaltung vor. Agathe ist gerade damit

[277] Uwe Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel", S. 24f.

beschäftigt, sich inmitten der „Lehnen und Flächen des Zimmers“ einen Seidenstrumpf anzuziehen.

> Ulrich stand ihr im Rücken. Er sah ihren Kopf, den Hals, die Schulter und diesen beinahe nackten Rücken; der Körper bog sich über dem emporgezogenen Knie ein wenig zur Seite, und am Hals rundete die Spannung des Vorgangs drei Falten, die schlank und lustig durch die klare Haut eilten wie drei Pfeile: die liebliche Körperlichkeit dieses Bilds [...] schien ihren Rahmen verloren zu haben und ging so unvermittelt und unmittelbar in den Körper Ulrichs über, daß dieser seinen Platz verließ und [...] auf den Fußspitzen näher schlich, die Gebeugte überraschte und mit sanfter Wildheit in einen dieser Pfeile biß, wobei sein Arm die Schwester umschlang. Dann ließen Ulrichs Zähne ebenso vorsichtig die Überfallene los; die rechte Hand hatte ihr Knie umfasst, und während er mit dem linken Arm ihren Körper an seinen drückte, riß er sie auf emporschnellenden Beinsehnen mit sich in die Höhe. (MoE 1081f)

Überblickt man die Stelle in ihrer Gesamtheit, so stellt sich zunächst die Frage, ob es eigentlich eindeutig bestimmt ist, *was* hier als „Bild“ beschrieben ist. Der Erzähler positioniert Ulrich zunächst als Bildwahrnehmenden, in dem er ihn auf Agathes „Rücken“ schauen lässt. Das „Bild“ stellte dann Agathes Körper dar, einschließlich der von ihren Bewegungen beschriebenen „Spannung des Vorgangs“. Doch das im Folgenden beschriebene Eingehen des Bildes „in“ Ulrichs Körper, das zu seiner Entgrenzung oder „Entrahmung“ führt, dynamisiert den Dualismus von Bild und Bildbetrachter: Ulrich vereinigt sich mit dem von ihm wahrgenommenen Bild, der Gestalt Agathes. In dem schon zitierten Eintrag in seinem Tagebuch, in dem Ulrich das (streng begrenzte) „Bildnis“ definierte, reflektiert Ulrich auch diesen Moment, in dem er „Agathe auf den Arm nahm und wir uns beide aus dem Rahmen des Lebens genommen und in einem anderen vereinigt fühlten“, als eine *Vereinigung* ihrer beider Gefühle:

> Ich kannte das ihre [Gefühl] nicht, und sie nicht das meine, aber sie waren nur für einander da, und hingen geöffnet aneinander, während alle andere Abhängigkeit verschwand; und darum sagten wir, wir wären aus der Welt gewesen, und in uns, und haben für dieses bewegte Ein- und Innehalten, diese wahre Einkehr und dieses Einswerden aus fremden Teilen den sonderbaren Vergleich mit einem Bild gebraucht. (MoE 1165)

Im Kapitel „Mondstrahlen bei Tage", das die „wundersamen Erlebnisse" der Geschwister weiterentwickelt, heißt es zu Beginn:

> Als sie sich am Morgen wiedersahen, war es von weitem zuerst so, wie man in einer gewöhnlichen Wohnung auf ein ungewöhnliches Bild stößt, ja wie man in der frei zerstreuten Natur ein bedeutendes Bildwerk sichtet; da erhebt sich unvermutet in sinnlicher Verwirklichung eine Insel der Bedeutung, eine Erhöhung und Verdichtung des Geistes aus der flüssigen Niederung des Daseins. […] [D]ie Freude, die sie aneinander fanden, [war] […] nicht nur […] Gefühl [...], sondern auch eine Erregung des Auges: Die Farben und Formen, die sie sich darboten, waren aufgelöst und grundlos, und doch scharf hervorgehoben wie ein Strauß von Blumen, der auf einem dunklen Wasser treibt. Sie waren nachdrücklicher begrenzt als sonst, aber auf eine Weise, daß sich nicht sagen ließ, ob es an der Deutlichkeit der Erscheinungen liege oder an deren tieferen Bewegtheit. Der Eindruck gehört sowohl dem bündigen Bereich der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit an als auch dem ungenauen des Gefühls; und gerade das machte ihn zwischen Innen und Außen schweben, wie der angehaltene Atem zwischen Einatmen und Ausatmen schwebt, und ließ, in einem eigentümlichen Gegensätze [sic] zu seiner Stärke, nicht leicht unterscheiden, ob er der Welt des Körperlichen angehöre oder bloß der erhöhten inneren Anteilnahme sein Entstehen verdanke. (MoE 1087f.)

Das ästhetische Bild ist „nachdrücklicher begrenzt" als das gewöhnliche Bild, woraus eine Mehr-Bedeutung folgt, deren genauer Charakter bei Musil programmatisch unbestimmt ist, eben weil er sich begrifflich nicht bewältigen lässt. Für Gumbrecht geht die Insularität des Kunstwerks einher mit einer „Einstellung fokussierter Intensität"[278]. Das Kunstwerk ist aus dem Kontinuum gewöhnlicher Sinn-Beziehungen auf eine solche

[278] Hans Ulrich Gumbrecht, „Epiphanie", S. 210.

Weise herausgelöst, dass es sich sowohl „isoliert“ als auch eine bestimmte, nämlich „fokussierte“ Bezugnahme erfordert, um die ästhetische Sinnentstehung zu ermöglichen. Gumbrecht situiert das ästhetische Erleben im Spannungsfeld von (sinnlicher) „Präsenz“ und (hermeneutischer) „Bedeutung“ [279]– eine „Oszillation“, die auch in Musils Beschreibung thematisch ist: Auf der einen Seite steht die „sinnliche Verwirklichung“, die „Erregung des Auges“, stehen „Bewegtheit“, „Wahrnehmung und Aufmerksamkeit“, die Physiologie der Atmung, die „Welt des Körperlichen“; auf der anderen Seite die „Insel der Bedeutung“, die eine „Erhöhung und Verdichtung des Geistes“ bewirkt, die „Ungenauigkeit“ des Gefühls und „die erhöhte […] innere […] Anteilnahme“. Die Folge davon ist ein „gesteigertes Empfinden“, in welchem das Raum-Zeit-Gefüge aus seiner konventionellen Verankerung bricht und in seine Einzelteile zerfällt – eines der maßgeblichen Kriterien für Musils „anderen Zustand“.

Die Bedeutung von Begrenzung im Kontext des Ästhetischen erklärt sich aus der Herausnahme des Einzelgegenstands aus dem Netz der alltäglichen Bezüge, welche von Nützlichkeit und Optimierung geleitet sind. Der isolierte Gegenstand erhält Lebendigkeit durch eine „erhöhte Zurechnungsfähigkeit“, einen Begriff, den Ulrich der „verminderten Zurechnungsfähigkeit“ der sexuellen Begierde (MoE 719) gegenüberstellt und durch den es zu einem paradoxen Austausch zwischen Gegenstand und Betrachter kommt. Diese „erhöhte Zurechnungsfähigkeit“ erklärt Ulrich in einem Gartenentwurf zum Bestandteil des „Wesens“ der Kunst:

> Wahrscheinlich gehört [...] zum Wesen der Kunst, und namentlich dort, wo es dem Künstlichen verwandt ist, eine solche scheinbar erhöhte [Zurechnungsfähigkeit]: er hatte von dem isoliert-verbundenen Dastehn

[279] ebd.

> seiner Schwester einen Eindruck empfangen, der in manchem den Beleuchtungskünsten einer Bühne ähnlich war oder der sich selbst genügenden albisch anlockenden Abgeschlossenheit einer Porzellanfigur in einem Ausstellungsschrank, Erlebnissen, die eine eigenartige Beklemmung enthalten, eine unbeschreibliche Ansammlung unbeschreiblichen Gefühls an der Oberfläche eines künstlich vereinzelten Gegenstands.[280]

5. Stillleben

Den „anderen Zustand", dessen Verwirklichung am Horizont der Experimente von Ulrich und Agathe steht, beschreibt Musil einmal als einen Bereich, „wo das Leben in zauberhafter Stille wächst wie eine Blume" (MoE 1029). Im Bildtypus des Stilllebens kommt eine solche Verbindung von Stille und Leben schon etymologisch zum Ausdruck. Stille meint hier nicht zuletzt das Gegenteil von Leben, also den Tod, wie der französische Terminus *nature morte* verdeutlicht. Musil betont einmal selbst die aufschlussreiche Differenz beider Sprechweisen, wenn er darauf hinweist, dass das, „was in der Malerei Stilleben genannt wird, [...] nach dem entgegengesetzten, aber ebenso guten Vorgang einer fremden Sprache die Nature morte" (MoE 1229) heißt.

Der Begriff „Stilleben" taucht in den Geschwisterkapiteln und den umliegenden Entwürfen wiederholt auf, und zwar deshalb, so erklärt es der Erzähler selbst einmal, weil das Stillleben „eine seltsame Ähnlichkeit mit ihrem [Ulrich und Agathes] eigenen Leben" (MoE 1230) hatte.[281] Im Stillleben kommt das für die Geschwister charakteristische Zugleich von Weltentzug und gesteigertem Bildwert durch „erhöhte

[280] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3 – MoE – Die Fortsetzung; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 45. Hinter dem Gartengitter.
[281] Der Zusammenhang zwischen Bildtheorie und Geschwisterhandlung im Zeichen einer lebendigen Erstarrung kommt etwa auch in folgender Bemerkung zum Ausdruck: „Die unmittelbare Erinnerung an das, was über Abbildungen gesprochen worden, verband sich […] mit dem Bild der Zwillinge und mit der erlebten bild-schönen Erstarrung Agathes" (MoE 1348).

Zurechnungsfähigkeit“ zum Ausdruck. „An einem Stilleben ist mir das ‚schweigende Leben’ von Wert“[282], notiert Musil einmal. Stillleben stellen eine Welt unbelebter, „stiller“ Natur vor, die durch Binnenreflexion der Darstellung zur *lebendigen* Erfahrung wird. „Lebendig“ meint hier nicht die Darstellung von Leben, auch nicht dort, wo es dessen Gegenteil, das Leblose miteinzubeziehen weiß. „Lebendig ist“, wie Adorno meinte, „ästhetische Erfahrung vom Objekte her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden“[283]. Im Stillleben kommt der dafür notwendige immanente „Austrag der Antagonismen“[284], der das Kunstwerk charakterisiert, auf verschiedenen, miteinander verschalteten Ebenen und auf eine besonders anschauliche Weise zur Geltung. Möglich ist dies, so soll im Folgenden gezeigt werden, weil das Stillleben *als Bildtypus* die Oszillation des Bildes zwischen Referenz *und* Referenzlosigkeit, zwischen Präsenz und Absenz versinnbildlicht.[285]

In folgender Passage aus einem Gartenkapitel-Entwurf wird für das Stillleben das Abbild-Paradigma aufgerufen und zugleich verabschiedet:

> Denn in den wirklichen Stilleben – Dingen, Tieren, Pflanzen, Landschaften und Menschenkörpern, die in den Kreis der Kunst gebannt worden sind – *zeigt sich etwas anderes, als sie darstellen*, nämlich die geheimnisvolle Dämonie des gemalten Lebens. Es gibt berühmte solche Bilder, [...] man tut aber besser, nicht von bestimmten sondern von einer

[282] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 15 – Fragmente aus dem Nachlass; Essayistische Fragmente; Gehirnspaziergang (1906-1914); Das Ethos der Dichtkunst.
[283] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 262.
[284] ebd.
[285] Die Bedeutung des Motivs ist in der Forschung erkannt worden. Laut Walter Fanta kommt im Stillleben die „Selbstreferenz einer zum Äußersten gesteigerten bildlichen Konzentration“ zur Erscheinung. (Walter Fanta, *Entstehungsgeschichte*, S. 517) Jörg Kühne sieht im Stillleben ein „untergründiges Prinzip“ des Romans (Jörg Kühne, *Das Gleichnis*, S. 108): „Die Dinge erscheinen im Stilleben befreit von ihren Funktionen, sie treten in den Zustand der Bedeutung durch Entfremdung von ihren Zwecken, durch Beziehungslosigkeit gegen Umliegendes und Beziehung nur auf sich selbst, durch radikales Verbrauchtsein und Ungebrauchtsein, radikale Unbrauchbarkeit.“ (ebd., S. 116) Eine ähnliche Deutung findet sich bei Renate Marschner, *Utopie der Möglichkeit*, S. 140-144. Vgl. auch Phillan Young, *Passion der Indifferenz*, S. 181-196.

> Art von Bildern zu sprechen, die überdies auch nicht Schule macht, sondern regellos auf den Wink der Schöpfung entsteht. (MoE 1230; Hervorh. von mir, J.S.)

Musil operiert hier mit einem ungewöhnlichen Begriff von Stillleben. In Mappe 5 notiert er noch deutlicher, dass die „geheimnisvolle Dämonie des gemalten Lebens" als Grundcharakteristikum des Stilllebens „die gleiche in [...] [einem] Kaffeegeschirr oder Portrait von G.[,] [einer] Landschaft von Altd[orfer][,] dem berühmten lächelnden Schweigen der Mon[a] Lisa"[286] sei. Es gehe in deren gemalter „Dämonie" eben nicht um das, *was* sie darstellen, sondern um ein hier nicht weiter Ausgeführtes *wie.* Ihr Unvermögen, *Schule zu machen*, betont eine Singularität, die sich keinem Zweck, und sei es dem der Pädagogik, unterstellt. Auch deshalb sind wirkliche Stillleben Ereignisse („regellos"), die einer „Schöpfung" gleichkommen.

Unmissverständlich behauptet Musil also, dass auch Landschaften und Menschen zu Motiven von „wirklichen Stilleben" werden können. Doch erst in der Spannung zur konventionellen Verwendungsweise des Begriffs verdeutlicht sich Musils ästhetische Bildparadoxie. Ulrich gibt selbst Beispiele für *konventionelle* Stilllebenmotive, wenn er von einem „gut gemalten Hummer", „spiegelblanke[n] Trauben und eine[m] an den Läufen aufgehängten Hasen" sowie einem „Fasan" (MoE 1229) spricht – allesamt Gegenstände des Verzehrs. Das Stillleben zeigt traditionell solche Gegenstände, die zum kurzlebigen kulinarischen Bereich der Küche gehören. Der Verweis auf den alltäglichen und banalen Besorgungszusammenhang von Herd und Küche bewirkt für die Phänomenologie des Stilllebens aber einen gegenteiligen Effekt: Gerade aufgrund der Alltäglichkeit der Stilllebenmotive kommt es zu einem Aufscheinen einer genuinen

[286] Robert Musil, KA; Transkriptionen und Faksimiles; Nachlass Mappen; Mappe V/5, 167.

Fremdheit. Nicht zufällig nannte Norman Bryson seine Abhandlung über das Stillleben „Looking at the Overlooked“[287]. Gewöhnlich übersehen wir die plastischen und farbigen Eigenschaften eines Apfels, eben weil er eine Funktion hat, nämlich der, von uns verzehrt zu werden. Im Stillleben ist dieser gewöhnliche Besorgungszusammenhang durchbrochen, und deshalb kommt die fremde Dinghaftigkeit – Meyer Schapiro spricht von einem „impersonal universe of matter“ [288] – des Apfels zur Erfahrung. Ist der Verweiszusammenhang der alltäglichen Welt jedoch einmal durchbrochen, kommt im Stillleben *als Bild* noch etwas anderes zum Vorschein, nämlich das Beziehungsgeflecht der „Farben und Formen“ der Darstellung, ihre immanente bildliche Organisationsstruktur selbst. Es ist daher auch kein Wunder, dass es in der Malerei der Moderne, etwa bei Cézanne und van Gogh, eine so wichtige Rolle spielt.[289] Das Interesse moderner Autoren wie Rilke, Musil und Robert Walser[290] erklärt sich vor diesem Hintergrund als Interesse an einer Ästhetik der Selbstreflexion, des Thematischwerdens

[287] Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990.
[288] Meyer Schapiro, „The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Stil Life“, in: *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978, S. 1-38, hier S. 20.
[289] Vgl. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked,* S. 81.
[290] Rainer Maria Rilke schreibt über die Äpfel bei Cézanne, dass deren „Eßbarkeit überhaupt auf[hört], so sehr dinghaft werden sie, so einfach unvertilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit“ (Rainer Maria Rilke, „Briefe über Cézanne“, in: *Werke*, hrsg. von Manfred Engel u.a., Band 4, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 594-536, hier S. 608.). Und Robert Walser spekuliert über Cézanne, dieser „schaute sich [...] diese Früchte, die sowohl alltäglich wie merkwürdig sind, lange an; vertiefte sich in ihren Anblick, in die Haut, wovon sie straff umspannt sind, in die sonderbare Ruhe ihres Seins [...]“ (Robert Walser, „Cézannegedanken“, in: *Zarte Zeilen*. *Prosa aus der Berner Zeit 1926*, Zürich und Frankfurt a. M. 1986, S. 252-256, hier S. 252f.). Er habe darauf hingezielt, „Selbstverständliches unverständlich, für Leichtbegreiflichkeiten eine Grundlage des Unerklärlichen zu finden“ (ebd., S. 254). Musils auf den ersten Blick merkwürdige Behauptung, es gebe Stillleben auch von „Menschenkörpern und Landschaften“, findet sich auch bei Walser, wenn er von der „Sonderbarkeit“ spricht, Cézanne habe auch seine Frau (die ihm oft Porträt saß) so angesehen, „als wäre sie eine Frucht auf dem Tischtuch“ (ebd., S. 255). Aus einem zeitgenössischen wissenschaftlichen Beitrag über die Theorie des Stillleben erfahren wir, dass die Dichter den Begriff durchaus nicht in einem bloß idiosynkratischen Sinn verwenden: „Das Stilleben ist zu einer besonderen Weltanschauung geworden. [...] Die äußere Grenze des Stillebens bestimmt nicht die Darstellung der leblosen Dinge, sondern der Dinge, die, trotz ihres organischen Baues, unselbständig existieren. […] Alle Gegenstände und Wesen, die man aus ihrer natürlichen Umgebung entfernte, aus ihrer eigentlichen Sphäre nahm, ihres Elementes beraubte und in eine neue Zweckmäßigkeit brachte, sind der Inhalt des Stillebens.“ (ohne Verf., „Bemerkungen zu B. Wipper: Das Problem des Stillebens“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25* (1931), S. 49-58.) Vgl. hierzu auch Jörg Kühne, *Das Gleichnis*, S. 110.

der Gesetze ästhetischer Darstellung. Das Stillleben ist in einem herausragenden Sinn ein „Metabild", das seine eigenen Formgesetze reflektiert.[291]

In einem frühen Entwurf zu der Geschwister-Reise ans Meer hat Musil das plötzliche Aufscheinen des sonst Verborgenen von einem Emerson-Zitat her mit der Malerei Vincent van Goghs assoziiert:

> „In gewöhnlichen Stunden sitzt die Gesellschaft kalt und stumm da. Wir warten alle, leer – vielleicht im Gefühl, daß wir voll Reichtum sein könnten, umgeben von mächtigen Symbolen, die aber für uns keine sind, sondern nur abgedroschene Alltäglichkeiten und Spielereien. Dann tritt der Gott herein und wandelt alle die versteinerten Gestalten in feurige Menschen, verbrennt im Nu mit dem Blitz seines Auges den Schleier, der die Dinge verhüllte, und auf einmal wird sogar die Bedeutung des Hausgerätes, der Tasse und Unterschüssel, des Stuhles, der Uhr u. des Betthimmels offenbar. * Hat nicht van Gogh so Stilleben und Landschaften gemalt!?* Die Dinge, die durch den Dunst von gestern so gewaltig erschienen – Eigentum, Klima, Erziehung, persönliche Schönheit u. anderes mehr, haben ihre Verhältnisse merkwürdig verändert. Alles, was wir fest hielten, schwankt und klappert..." // (Emerson in dem Essay „Kreise")[292]

In Emersons schockhaftem Eintreten des Gottes kommt es zu einer Verfremdung des Gewohnten, zu einem Aufsprengen des Wahrnehmungskontinuums und dessen „abgedroschene[r] Alltäglichkeiten". Ein „Schleier" über den Dingen lüftet sich, worauf diese ihre „Bedeutung" zum Vorschein bringen. Im ersten Band, im Kontext der „Heiligen Gespräche" hatte Ulrich schon einmal von van Gogh gesprochen[293] und zwar

---

[291] Vgl. zum „Metabild" William J. Thomas Mitchell, „Metabilder" in: ders. *Bildtheorie*, Berlin 2008, S. 172-236 sowie die Monographie von Victor Stoichita, *Das Selbstbewusste Bild. Ursprung der Metamalerei*, München 1998. Eine kurze Einführung findet sich bei Dieter Mersch, „Metabilder und Avantgarde", in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein Interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 234-241.

[292] Robert Musil, *KA*, Transkriptionen und Faksimiles; Nachlass Mappen; Mappe VII/11,105.

[293] Karl Corino berichtet, dass Musil Briefe van Goghs exzerpierte, die von Martha Musils Schwägerin Grete Mauthner übersetzt wurden. (Karl Corino, „Robert Musil und die Bildende Kunst", S. 3.) Im Nachlass befindet sich ein erzählerisches Fragment über das Leben des Niederländers. (Robert Musil, KA;

als Beispiel eines Künstlers der mystischen Versenkung. Eine von Ulrichs Beschreibungsversuchen erinnert an die oben diskutierte Szene bei Emerson: „Man kann mitten in der heftigsten Bewegung sein, aber plötzlich fällt das Auge auf das Spiel irgendeines Dings, das Gott und die Welt verlassen haben, und man kann sich nicht mehr von ihm losreißen?!“ (MoE 751) Einer der letzten, so wenig später, „der solche Erlebnisse gemalt habe, sei van Gogh gewesen“ (MoE 752). In dieser Passage findet sich auch die Formulierung, er habe die „Inbrunst“ (ebd.) der Dinge zu malen gewusst, ein Begriff, wie er schon in Musils Beschreibung der „erhöhten Zurechnungsfähigkeit“ von Bildnissen und im Entwurf der Künstlernovelle aufgefallen war.

Von einer „Inbrunst der Dinge“ spricht Musil auch mit Bezug auf die Lyrik von Rainer Maria Rilke in seiner Gedächtnisrede auf den 1927 verstorbenen Dichter. Wie bei van Gogh betont Musil darin eine *innere* Beziehungsfülle, die der Darstellung eine besondere Form von Geschlossenheit, eine besondere „Inseitigkeit“ (PS 1241) verleiht.[294] Der Dichter habe in einer „neuen, inneren Weise“ (PS 1240) gesehen. Obwohl Rilkes Gedicht „etwas breit Geöffnetes hat“ (PS 1235), eigne ihm eine „innere Planheit und Faltenlosigkeit“, ein „aus einem Guß geformte[r] Charakter“ (ebd). Der lyrische Effekt, von dem Musil angesichts der Rilkeschen Dichtung spricht, ist nicht bedingt durch ein bestimmtes „Motiv“, d.h. sie kann jeden Gegenstand zu seinem Objekt machen.

Lesetexte; Band 15 – Fragmente aus dem Nachlass; Essayistische Fragmente; Krieg und Nachkrieg (1917-1921); Das Leben des Vincent van Gogh.)

[294] Poetologisch gewendet beschreibt Musil sein eigenes mühevolles Arbeiten an den „Vereinigungen“ als eine „In-brunst“ und „verbissene[...] Wut“, die im „Kopf eines [...] Arbeitenden [...] wie eine kahle Zelle“ aussieht. Die folgende Reflexion bringt diese „In-brunst“ mit dem Willen des Dichters zusammen, von den alltäglichen und publikumswirksamen Darstellungsformen abzusehen und so „in hohem Grade Literatur u. Schreibtischprodukte“ zu erschaffen: „Von der Sehnsucht umgeben, Figuren aufmarschieren zu lassen, mit der Maurerkelle das Leben aufs Papier zu werfen, Probleme mit Fleisch u Bein hinzustellen, in jener unklaren, weichen, flimmernden Fassung, wie sie im Leben entstehen, ja selbst von der Sehnsucht umgeben nicht zu schreiben sondern zu organisieren, agitieren, Zeitungen zu gründen, den Hansabund zu führen, von dem Bewußtsein umgeben, zu all dem die Kraft zu rauben, all das anderen zu überlassen sind sie [die Novellen] dennoch entstanden Tag um Tag, Monat um Monat, durch Jahre mit einer verbissenen Wut der Entbehrung, aus der asketischen Energie ihre direkte Form zu finden.“ (alle Zitate PS 1313)

Potenziell alle Dinge und Vorstellungen stelle Rilkes Dichtung in ein „unbegreifliches Nebeneinander und unsichtbar Verflochtensein“ (PS 1237). In der Metapher des Teppichs wird dieses Verflochtensein bildlich: Bei Rilke seien die Dinge „wie in einem Teppich verwoben; wenn man sie betrachtet, sind sie getrennt, aber wenn man auf den Untergrund achtet, sind sie durch ihn verbunden“ (PS 1238). Der Teppich fungiert hier als Hintergrund, der die Dinge, die für sich allein betrachtet von den anderen getrennt sind, miteinander verwebt. Dabei geht aber eine Veränderung mit den Dingen, ihrem Aussehen vor und „es entstehen sonderbare Beziehungen zwischen ihnen“ (PS 1239). Etwas kryptisch fügt Musil an dieser Stelle hinzu, dass dieser Vorgang mit nichts zu tun hat „als dem Erleben“ (ebd.). In einer uns inzwischen bekannten Figur resümiert Musil die für Rilkes Gedicht charakteristische Verschränkung der Dinge als das Bild einer Insel, eines fest umgrenzten Raums. In Rilkes Gedicht „[ruht] die Welt wie eine Insel“ (PS 1240).

Die Vorsilbe „in“ taucht an einigen Stellen des *Mann ohne Eigenschaften* in prononcierter Stellung auf, und zwar häufig als Signatur ästhetischer Verdichtung, in der eine Erfahrung sich von den sie auslösenden Umständen löst, um ihr „Telos in der eigenen Bewegung“[295] zu finden. Das „innige“ (MoE 762) Verbundensein der Einzelheiten im Gemäldetypus *Rinderherde im Gebirge* ist schon zitiert worden. In der Diskussion um das „Sternbild“ der Geschwister spricht Ulrich von einem „Mitten-inne-Sein“, einem „Zustand der unzerstörten ‚Innigkeit’ des Lebens“ (MoE 908). Gleich am Beginn der Agathe-Handlung im zweiten Buch trennt Musil in Anspielung an die Inversionsexperimente der Gestalttheorie die Form des Erlebens in ein „In etwas Darinsein“ und ein „Etwas von außen Ansehn“ (MoE 688). Innen-versus Außensein

[295] Martin Seel, „Ästhetik und Hermeneutik“, in: ders., *Macht des Erscheinens*, S. 34.

entsprechen strukturell dem Doppel von Leben „in“ und Leben „für“, das an verschiedenen Stellen im Romanmanuskript entwickelt ist. Ein Vorläufer der Figur Lindner etwa reflektiert über den Unterscheid, dass die meisten Menschen gewöhnlich „*für* Gott“ leben und manchmal, „plötzlich *in* Gott zu leben anfange[n]“ (MoE 1635). Ulrich zufolge gibt es „Für-Männer“, die mehr „*für* die Religion als *im* religiösen Zustand“ leben (MoE 1458).

Eine andere, für die Bewertung des „anderen Zustands“ zentrale Formulierung ist die des „Ingefühls“. Es beschreibt die Gefühlswelt, deren Ulrich nach der Trennung von der von ihm geliebten Majorsgattin unterworfen war.

> Er war ins Herz der Welt geraten; von ihm zu der weit entfernten Geliebten war es ebenso weit wie zum nächsten Baum; Ingefühl verband die Wesen ohne Raum, ähnlich wie im Traum zwei Wesen einander durchschreiten können, ohne sich zu vermischen, und änderte alle ihre Beziehungen. Der Zustand hatte aber sonst nichts mit Traum gemeinsam. Er war klar und übervoll von klaren Gedanken; bloß bewegte sich nichts in ihm nach Ursache, Zweck und körperlichem Begehren, sondern alles breitete sich in immer erneuten Kreisen aus, wie wenn ein Strahl ohne Ende in ein Wasserbecken fällt. (MoE 125)

„Ingefühl“ beschreibt die Vereinigung zweier Wesen jenseits der Logik von Raum („ohne Raum“) und Zeit („ohne Ende“), jenseits von Kausalität und Triebökonomie. „Ingefühl“ verändert fortwährend das Beziehungsgeflecht der Erscheinungen, jedoch so, dass verschiedene Erscheinungen nebeneinander bestehen und nicht etwa eine aus der anderen hervortreiben und somit die eine der anderen Platz machte. So wie die „Inseitigkeit“ Rilkescher Dichtung, so wie auch im Bild ist die Gesamtheit der Beziehungen *auf einmal da*. Zurückgewendet auf die „Inbrunst“ der Beziehungsfülle im begrenzten Bild des Stilllebens, handelt es sich dort, wie Musil an

anderer Stelle schreibt, um einen „Ausdruck des Indrucks“ (MoE 131), um das Expressivwerden einer Darstellung, welche intransitiv an sich selbst wächst und sich bis an die Schwelle der Selbstnegation verdichtet.

Es geht also nicht primär um die Motive des Stilllebens.[296] Es geht um eine bestimmte Darstellungsweise, die eine bestimmte Phänomenologie der Wahrnehmung begünstigt. Und doch ist es sicher kein Zufall, dass sich Musil terminologisch an genau diesen Typus anlehnt. Man assoziiert mit dem Begriff andere Darstellungskonventionen als etwa mit der Historien- oder Genremalerei. „Und Handlung? Gegensatz zu Stilleben“[297], notiert Musil einmal. Dies bestätigt die bisherige Diskussion. Die Gegenstände im Stillleben sind aus ihrer natürlichen Umgebung, aus ihrem natürlichen Kontext isoliert. Nicht zufällig werden sie oft vor dunklem, neutralem Hintergrund gemalt. Es fehlt in ihnen jeder lebenswirkliche Raum- und Zeitbezug. Es zählen, einzig und allein, der oder die Gegenstände in ihrer „nüchternen Objektivität“[298]. Eine damit zusammenhängende Assoziation, die sich mit dem Genre verbindet, ist bildnerischer Illusionismus. Historisch hat das Stillleben seinen Anfang als Genre in der altniederländischen Malerei des späten 15. und 16. Jahrhunderts, einer

[296] Folgender Tagebucheintrag Ulrichs unterscheidet einen konventionellen Begriff von „Motiv“, dem *Was* der Darstellung, von einem Emphatischen, seinem *Wie*: „Im gewöhnlichen Leben handeln wir nicht nach Motivation, sondern nach Notwendigkeit, in einer Verkettung von Ursache und Wirkung; allerdings kommt immer in dieser Verkettung auch etwas von uns selbst vor, weshalb wir uns dabei für frei halten. Diese Willensfreiheit ist die Fähigkeit des Menschen, freiwillig zu tun, was er unfreiwillig will. Aber Motivation hat mit Wollen keine Berührung; sie läßt sich nicht nach dem Gegensatz von Zwang und Freiheit einteilen, sie ist tiefster Zwang und höchste Freiheit. Ich habe das Wort gewählt, weil ich kein besseres fand; es ist wohl verwandt mit dem Ausdruck Motiv der Malersprache. Wenn ein Landschaftsmaler des Morgens mit der Absicht auszieht, ein Motiv zu suchen, so wird er es meist finden, das heißt etwas, das seine Absicht erfüllt; doch muß man richtiger sagen, das in seine Absicht paßt – so wie ein Wort in jeden Mund paßt, wenn es bloß nicht zu groß ist. Denn etwas, das erfüllt, das ist etwas Seltenes, es überfüllt sogleich, strömt über die Absicht und ergreift den ganzen Menschen. Der Maler, der „etwas“ malen wollte, wenngleich in „persönlicher Auffassung“, malt nun an sich, er malt um sein Seelenheil, und nur in solchen Augenblicken hat er wirklich ein Motiv vor sich, in allen anderen redet er sich das bloß ein. Da ist etwas über ihn gekommen, das Absicht und Wille zerdrückt.“ (MoE 1421)

[297] Robert Musil, *KA*; Transkriptionen und Faksimiles; Nachlass Mappen; Mappe V/5, 167.

[298] Meyer Schapiro, „The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Stil Life“, S. 19.

kunstgeschichtlichen Epoche, die man allgemein mit einer Ermöglichung und Aufwertung von bildnerischem Realismus verbindet, und zwar gerade mit Bezug auf die Oberflächenerscheinungen der phänomenalen Welt. Stillleben tendieren zum illusionistischen Effekt, zur Augentäuschung. Ernst Gombrich hat die Bedeutung des *trompe l'oeuil* für das Stillleben betont. Eine andere, gegenläufige Tendenz im Stillleben ist ihm zufolge aber das *vanitas*-Motiv in Form von Schädeln, Stundengläsern oder anderen Insignien der Vergänglichkeit des Lebens und der Warnung vor menschlicher Hybris. Gombrich argumentiert weiter, dass diese Warnung vom Religiös-Existenziellen ins Darstellungstheoretische hinüberspielt:

> For every painted still life has the vanitas motif „built in" as it were, for those who want to look for it. The pleasures it simulates are not real, they are mere illusions. Try and grasp the luscious fruit or the tempting beaker and you will hit against a hard cold panel. The more cunning the illusion the more impressive, in a way, is this sermon on semblance and reality. Any painted still life is ipse facto also a *vanitas*.[299]

Das Stillleben tendiert zur realistischen Darstellung des reinen, zwecklosen Vorhandenseins alltäglicher Gegenstände und macht gerade deswegen die unüberwindliche Distanz, die „ikonische Differenz"[300] zwischen Gegenstand und der ihm immer nachträglichen Abbildung deutlich. Musils ästhetische Theorie macht auf verschiedenen Ebenen eine eindeutige begriffliche Bestimmung des Bildes unmöglich. Sowohl in den Reflexionen der Geschwister wie in den theoretischen Erörterungen Musils aber auch und nicht zuletzt in den komplexen literarischen Versuchsanordnungen, mit denen er visuelle Wahrnehmung versucht *als Bildwahrnehmung* zu beschreiben, wird

[299] Ernst Gombrich, „Tradition and Expression in Western Still Life", in: *The Burlington Magazine, Vol. 103, No. 698* (Mai 1961), S. 174-180, hier S. 180.
[300] Wolfgang Boehm, „Ikonische Differenz", in: *Rheinsprung 11: Zeitschrift für Bildkritik*, 1, S. 170-178. Auf den Begriff der „Ikonischen Differenz" werde ich im nächsten Kapitel zurückkommen.

die für das Bild charakteristische Opposition von Referenz und Referenzlosigkeit auf mitunter abgründige Weise in Bewegung gebracht. Musils Theorie des Bildes exemplifiziert, so Gerhard Neumann, „das Drama seiner impliziten Dynamik“[301]. Es geht Musil um das „Abbildereignis als Weltwahrnehmung, das Präsenz und Absenz, Innen und Außen spannungsvoll verbindet, rahmend und Rahmen auflösend zugleich, Inbegriff (Inbrunst) und Überschreitung in eins“[302]. Wichtig ist aber, dass die Seiten dieser Begriffspaare sich nicht auflösen oder im Hegelschen Sinne aufheben. Abbild und Bild, Starre und Erlebnis, Innen und Außen, Grenze und Entgrenzung kommen im Darstellungsereignis des Bildes in Bewegung. Diese unendliche Transformation wird *als Sinn* erfahren. Der „Zustand des *Bilds*“, so Musil in einer Notiz aus der späten Zeit, „ist eigentlich gleich Zustand dauernd geschaffenen Sinnes“ (MoE 1921).

[301] Gerhard Neumann, „Traumbild und Stilleben“, S. 54.
[302] ebd., S. 61.

Kapitel 4: „Erlebnisse gestauter Bedeutung“ - Zur Psychophysik ästhetischer Erfahrung

1. Gefühlsfragen

Alexander Honold hat in einer treffenden Formulierung bemerkt, in Musils Stillleben-Konzeption gerinne „das Unstillbare des Begehrens zum Bild [...], der Affekt des Haben-Wollens [wird] in das Dargestellte selbst gesenkt“[303]. An der Lektüre einer Passage aus der späten Arbeitsphase des Romans soll dieser Gedanke auf seine Implikationen und Konsequenzen hin untersucht werden. Wie kommt es in der ästhetischen Erfahrung zu einer solchen Aufladung der (bildlichen) Darstellung durch das Gefühl? Wie lässt sich der Anteil des Gefühls, der inneren Begehrenskräfte des ästhetischen Subjekts in der Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Gegenstand beschreiben?

Eine auch nur einigermaßen vollständige Wiedergabe von Musils gefühlstheoretischen Erwägungen würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Ab Mitte der dreißiger Jahre arbeitete Musil an dem Textkonvolut, das als die Reihe der „Druckfahnenkapitel“ bekannt wurde, weil er sie zwischen 1937 und 1938 in den Druck gab, dann aber wieder zurückzog. Die auffälligste Veränderung, vergleicht man die Druckfahnenkapitel von 1938 mit den darauf aufbauenden Varianten, an denen Musil bis zu seinem Tod 1942 arbeitete, ist die Tilgung der langen Tagebucheinträge von Ulrich zur Gefühlspsychologie. Musil eliminierte diese eigenständigen, quasi-wissenschaftlichen

[303] Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg*, S. 456.

Notizen und verschob viele der dort erörterten Ideen in die Gespräche der Geschwister.[304] Musil erkannte, so meint Peter Bürger, dass die gefühlstheoretischen Kapitel die „literarische Form“[305] benötigen, also die konkrete Ausgestaltung in der Sprache der Dichtung, und eben nicht, wie ursprünglich geplant, durch Ulrichs nüchterne Wissenschaftssprache zu bewerkstelligen sei. Der „andere Zustand“, so Musil einmal, sei schon „genug bequatscht“, und es heiße nun, „lebend mit ihm fertigzuwerden“[306], weshalb es, um mit Bürger zu sprechen, die Darstellung der „lebendigen Erfahrung eines Individuums“ bedarf.[307]

Vorwegnehmend sei gesagt, dass unsere Untersuchung auf die Analyse einer Szene in einem „Atemzüge“-Kapitelentwurf hinausläuft, in dem sich ein „Erlebnis der gestauten Bedeutung“ (MoE 1311) manifestiert. Es beschreibt ein starkes, an einem Bildgegenstand entzündetes Gefühl, in welchem Begehren zwar aktiviert wird, sich jedoch nicht realisiert. Das Gefühl staut und verdichtet sich, weil es kein Ziel hat, in dem es sich verwirklichen könnte. Dieser Vorgang führt zu einer paradoxen „Steigerung ohne Fortschritt“ (MoE 1423). Das Gefühl wendet sich auf sich selbst zurück und wächst an

---

[304] Walter Fanta hat diese Phase auch im Hinblick auf die Umwandlung der bildtheoretischen Überlegungen Musils beschrieben: „Der Ausformung des Garten-Kapitels von 1938 geht es darum, das praktische Pendant zur Gefühlstheorie zu inszenieren. In der Erzeugung einer Bildwirkung vermittels der dargestellten Gefühlsrealität liegt der Kern aller Absichten. Die vorformulierte Bildtheorie wird ins Gespräch versetzt, Ulrich erklärt sie Agathe. Das Gesetz der Bildherstellung dient nicht bloß als Diskursinhalt, sondern schafft in den Momenten des Erzählens eine gemeinsame Bewegung von Gespräch und Bild. Dies stellt sich in mühevollen Formulierungsmanövern unter außerordentlichem Aufwand minutiöser sprachinszenatorischer Schritte her.“ (Walter Fanta, „Die Entstehungsgeschichte des ‚Mann ohne Eigenschaften’ von Robert Musil“, S. 491f.) Eine ausführliche Untersuchung der Gefühlskapitel im Kontext von Gestalttheorie sowie analytischer Philosophie bietet Sabine A. Döring, *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethische: Die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*, Paderborn 1999.

[305] Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, S. 432.

[306] Robert Musil, *KA*, Transkriptionen und Faksimiles, Nachlass Mappe II/8, 10.

[307] ebd., S. 433. Auch Oliver Simon betont, die Gefühlskapitel dienen Musil zur „Ergründung des Literarischen und zur Abgrenzung gegenüber vermeintlich exakten Wissenschaften“ (Oliver Simon, *Raumgeschichten*: *Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, München 2007, S. 313.)

dieser selbstreflexiven Rückwendung ins Unermessliche. Diese Form des Erlebens soll als Paradigma ästhetischer Erfahrung beschrieben werden.

Im Normalfall, so Ulrich in seinen wissenschaftlichen Aufzeichnungen, ist das Gefühl „der alltägliche Vermittler des alltäglichen Lebens“ mit der Folge, dass es sich wie „in eine[m] kurzen, nichtigen Wirbel“ (MoE 1235) ausschüttet. Ulrich vergleicht dies mit der Unruhe in einem „Raubtierkäfig zur Fütterungsstunde, wenn das Fleisch an den Gittern vorbeigetragen wird, und bald nachher an die satte Ermüdung“ (MoE 1235). Auf diese Weise „verändert sich das Gefühl, nutzt sich ab, verläuft sich in seinem Erfolg und findet darin ein Ende“ (MoE 1236). Im „anderen“ Erleben dagegen kommt es zu keinem ‚Verzehr’, folglich auch zu keiner Ermüdung. „Man hält an sich und gibt der Handlung nicht im mindesten statt, zu der jedes Gefühl hinzieht und treibt. Und in diesem Fall wird das Leben wie ein etwas unheimlicher Traum, worin das Gefühl bis an die Wipfel der Bäume, an die Turmspitzen, an den Scheitel des Himmels steigt …!” (MoE 1235) Das unheimliche Ansteigen des Gefühls bis zum Scheitel des Himmels beschreibt eine Verdichtung. Man „hält an sich“ meint, dass man sich dem Wirken des Gefühls *im* Gefühl überlässt, es nicht in „Handlung“ überführt – worunter wir sowohl die lebensweltlichen Handlungsbezüge als auch die narrative Handlung des Romangeschehens verstehen können. Das Gefühl steigt „*bis* an den Scheitel des Himmels“, was ja auch besagt, dass es dort nicht weitergeht. Musil schreibt weiter, dass sich das Gefühl im anderen Erleben „verkapselt“ und seine „lebendige Kraft nun in eine aufgespeicherte [verwandelt], die ihm die lebendige später [...] zurückgibt“ (MoE 1236). Durch Verkapselung lagert sich das Gefühl in den Vorgang des Fühlens ein, wodurch sich dessen „Kraft“ aufspeichert, um sich schließlich auf paradoxe Weise zu vermehren.

Der unter dem Titel „6.. Atemzüge eines Sommertags“ bekannte Kapitelentwurf ist, wie die meisten der Geschwisterkapitel, die von den Erfahrungen des „anderen Zustands“ handeln, in Ulrichs Garten lokalisiert.[308] In der „Kunstnatur“ (Tb 1, 374) des Gartens herrscht ein „Zaubergeist der Untätigkeit“ (MoE 1349), der mit einer erhöhten Wahrnehmungsbereitschaft der Geschwister verbunden ist. „Hören wir [...] auf zu reden und überlassen wir uns ganz dem, was wir sehen!“ (MoE 1354), sagt Agathe einmal. Zumal für Ulrich konstituiert dies eine *neue* Form von Erfahrung: „[I]m Garten blühten Blumen und Sträucher. Wenn Ulrich eine Blüte betrachtete – was nicht gerade eine alte Angewohnheit des einstmals Ungeduldigen war –, so fand er jetzt manchmal des Ansehns kein Ende und, um alles zu sagen, auch keinen Anfang“ (MoE 1088).[309] Ulrichs Garten vereinigt die Merkmale zweier klassischer Topoi: als „hortus conclusus“ (*verschlossener Garten*) ist er ein begrenzter Raum, der Außenwelt und ihren Zwecksetzungen entzogen. Das Motiv stammt aus der christlichen Ikonografie, die insbesondere bei der Darstellung der Mutter Gottes auf das geschlossene Gartenreich

[308] Vgl. zum Gartenmotiv in den späten Entwürfen Ernst Kaiser und Eithne Wilkins, *Robert Musil: Eine Einführung in das Werk*, S. 265-271. Zur Topographie und Zeitlichkeit des Gartens siehe Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg*, S. 457-470: „Je näher die erzählte Zeit dem festgelegten Telos [des Romans, d.h. dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs] rückt, um so dichter und intensiver wird der Zeit*raum*, meist nun der miniaturhafte Raum des Gartens gestaltet. […] Dem Panorama der großen historischen Linien folgt das close-up des Kartenausschnitts, in dem ein gleichlanges Erzählstück wesentlich weniger an Realzeit zurücklegt.“ (ebd., S. 468.) Einen Überblick zum Gartenmotiv um die letzte Jahrhundertwende bietet Thomas Koebner, „Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende“ in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert 18* (1977), S. 141-192. Dem Garten als kulturellem Raum widmet sich aus zeitgenössischer Perspektive Robert Pogue Harrison, *Gardens: As Essay on the Human Condition*, Chicago 2008.

[309] Schaut man in die späten Tagebücher Musils nach dem Umzug ins Schweizer Exil, bekommt man einen Eindruck von der Begeisterung des Autors für die Formen- und Farbenfülle in seinem Genfer Garten. Der sonst so dominierende Gestus des analytisch-zergliedernden Denkens, der Poetik des ‚monsieur le vivisecteur’, scheint einem geduldigen Beschreiben von Pflanzen in ihrem jahres- und tageszeitlichen Wechsel gewichen. Auffallend sind die Eingeständnisse der Sprachlosigkeit und des begrifflichen Ungenügens, etwa das Rot eines besonders geliebten Strauches zu beschreiben. („Ich kann es nicht beschreiben, obgleich es stark wie ein Schlag ist.“ (Tb 1 999-1002, hier S. 1000.)) Ulrich scheint es ähnlich zu ergehen. Besonders dann, wenn er den Namen einer Blume nicht weiß, „schien es ihm mit einemmal ganz unmöglich zu sein, das helle Grün eines jungen Blattes zu verstehen, und die geheimnisvoll begrenzte Formenfülle eines kleinen Blütenbechers wurde zu einem von nichts unterbrochenen Kreis unendlicher Abwechslung“ (MoE 1088).

zurückgriff. Der Begriff selber stammt aus dem Hohelied des Salomo, wo es, in einer kaum zu übersehenden semantischen Parallelstelle zur Geschwisterhandlung des *Mann ohne Eigenschaften*, heißt: „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born."[310] Aufgrund der Verschlossenheit des Gartens wird dieser aber zum „locus amoenus"[311], zum lieblichen Ort, in dem die Farben und Formen der äußeren Welt zur Erscheinung kommen. Im Garten begegnen uns die Erscheinungen ohne Zweck und Funktion. So gewährt der Garten die Möglichkeit zur Entschleunigung, zur Öffnung der Sinne, wodurch die Dinge in ihrer *Eigensinnigkeit* erscheinen.

Michel Foucault hat den Garten als „Heterotopos" beschrieben, als Vertreter einer Gruppe „anderer Räume", in denen sich das für eine bestimmte Kultur bestimmende Raumverständnis symbolisch verdichtet.[312] Seit dem Altertum waren Gärten besondere, oft heilige Räume, die – etwa im alten Persien – die Gesamtheit der Welt symbolisierten: „Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt."[313] Heterotopien sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, […] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind".[314] Das Symbolisierungspotenzial des Gartens, seine potenzielle Reflexionsleistung auf die „wirklichen Plätze" der Kultur, kommt bei Musil im „Sinnbild" des Gartengitters

---

[310] *Lutherbibel*, Hohelied 4.12.
[311] Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1977, S. 200-205.
[312] [312] Michel Foucault, „Andere Räume", in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34-46.
[313] ebd., S. 43.
[314] ebd., S. 39.

zum Ausdruck, weil dieses zugleich „trennte und verband“ (MoE 1350).[315] Vor diesem Gitter setzen sich die Geschwister in den Schatten des Gartens und beobachten das Treiben auf der Wiener Hauptstraße. Sie sind sich jedoch dessen bewusst, dass ihre voyeuristische Beobachterposition nicht unangefochten ist, denn das Gitter und der dahinter verborgene Garten sind auch von der Straße aus zu sehen (MoE 1337). Eine eindeutige Entscheidbarkeit, wer wen wann beobachtet, ist durch das „mächtig trennende, aber blickdurchlässige Gitter“ (MoE 1406) auf diese Weise suspendiert. Foucault beschreibt die Grenzlogik der Heterotopien als ein „System von Öffnungen und Schließungen [...], das sie *gleichzeitig* isoliert und durchdringlich macht“[316]. Auf diese Weise birgt der Garten als Heterotopie ein Symbolisierungspotenzial, das trotz seiner entzogenen Räumlichkeit und spezifischen Begrenztheit eine Reflexionsleistung auf die übrige Welt gewährt.

2. Agathes „Bildwerdung“

Im Kapitelentwurf „6.. Atemzüge eines Sommertags“ beobachtet Ulrich heimlich seine Schwester, als diese ihren Liegestuhl verlässt und sich, das Gesicht im Halbprofil dem Bruder zugewandt, bewegungslos im sommerlichen Garten positioniert.

> Das Haar fiel in einem Zacken zu Seiten ihres Gesichts herab, und der Hintergrund, der von Bäumen und Büschen gebildet wurde, die sich an der Stelle, wo sie jetzt stand, in die Tiefe öffneten, war ein Rahmen, der ihr Bild vor Welt und Himmel stellte. Dieser Anblick, den Ulrich genoß, denn heimlich beobachtete er seine Schwester, war nicht nur anziehend, sondern wurde es bald so sehr, daß er neben sich nichts übrig ließ, was

[315] Zum Gartengitter vgl. die Ausführungen bei Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg,* S. 458f.
[316] Michel Foucault, „Andere Räume“, S. 44, Hervorh. von mir; J.S.

> nicht herangezogen worden wäre. […] [Es] schien hier eine vermehrte und gesteigerte Sinnfülle, eine hohe Überfülle, ja eine Bedrängnis zu walten, derart daß alles, was um Agathe geschah, einen mit sinnlichen Bezeichnungen nicht zu fassenden Abglanz auf sie fallen ließ und sie in ein Ansehen setzte, für das nicht nur kein Wort vorhanden war, sondern auch jeder andere Ausdruck und Ausweg fehlte. Jede Falte ihres Kleides war so mit Kräften, ja vielleicht wäre sogar zu sagen, mit Geltung geladen, daß sich kein größeres Glück, aber auch kein ungewisseres Abenteuer denken ließ, als diese Falte vorsichtig mit der Fingerspitze zu berühren! (MoE 1310)

Das auffälligste Element dieser Passage ist die bewegungslose Figur Agathes. Durch ihre zentrale Position und die Art, in der sich alles Geschehen diesem Zentrum nähert („anziehend", „herangezogen"), erinnert sie an Mariendarstellungen, die, wie schon erwähnt, nicht von ungefähr oft in dem geschlossenen Raum eines Gartens gezeigt werden. Der visuelle Eindruck ist dominant, auch weil andere Elemente in Ulrichs Blick ikonische Assoziationen wecken. Der Agathes Haar zeichnende „Zacken" erinnert an die skizzenhaft idealisierten Mädchenfiguren des Jugendstils. Neben diesen latenten ikonografischen Verweisen und der Fülle an Verweisen auf Sichtbarkeit („Bild", „Anblick", „beobachten, „Ansehen") wird auch indirekt Sichtbarkeit inszeniert, und zwar durch die Andeutung und Unterstreichung *formaler* Eigenschaften visueller Bilddarstellung.

Das beschriebene Verhältnis zwischen Agathe und dem von Bäumen und Büschen gebildeten Hintergrund verweist auf die Tiefendimension der Bildfläche. Die Bäume und Büsche *umrahmen* Agathes Körper. In einer paradoxen Beschreibung von Prozessualität bewegt sich Agathe in den Hintergrund, während das Blattwerk in den Vordergrund rückt – zweifellos eine rätselhafte Prozessualität. Denn wie genau soll man die räumliche Logik zwischen Vordergrund und Hintergrund oder zwischen Figur (Agathe) und Grund in der folgenden Bemerkung verstehen: „[U]nd der Hintergrund, der

von Bäumen und Büschen gebildet wurde, die sich an der Stelle, wo sie jetzt stand, in die Tiefe öffneten, war ein Rahmen, der ihr Bild vor Welt und Himmel stellte“? Einem konventionellen, der Zentralperspektive verpflichteten Bildverständnis widersprechend, ist Tiefe hier nicht mit dem graduellen Gleiten des Blicks vom Vordergrund in den Hintergrund assoziiert, sondern umgekehrt: Genau dort, wo Agathes Figur den Blick auf den Hintergrund versperrt, öffnet sich der Blick „in die Tiefe“, was nur dann verständlich wird, wenn Agathe selber zum „Grund“ wird und die Bäume und Sträucher zu den Figuren, auf welche der Blick fokussiert.

Ulrich ist in einem Bild-Erlebnis gefangen, in welchem herkömmliche Ordnungen umgekehrt oder gänzlich annulliert sind. Während das Gesamtbild als gerahmtes Ganzes statisch und endlich begrenzt ist, erlebt Ulrich einen rätselhaft wachsenden Prozess von Sinnentstehung. Zweifellos lässt sich dieser „Sinn“ nicht auf das in dem Anblick Erkannte, seinen Informationswert, reduzieren, schon allein deswegen, weil dieser in sich widersprüchlich und paradox ist.[317]

Beginnen wir mit der These, dass Ulrichs Erlebnis gekennzeichnet ist durch eine konstitutive Spannung, und zwar zwischen dem, was es darstellt – seinem „Referenten“ – und dem formalen Arrangement der Bildelemente – der (im Text natürlich sprachlich vermittelten) Materialität des Bildes. Konventionelle Ordnungen zwischen Figur und Grund erscheinen invertiert[318], jedoch ist wichtig, dass diese Inversion nicht begrifflich

[317] „Widersprüchlichkeit“ ist eines der charakteristischen Merkmale der „Mondscheinerlebnisse“, die Ulrich mit Bezug auf die Romantiker mit dem „anderen Zustand“ in Verbindung bringt: „Die Nacht schließt alle Widersprüche in ihre schimmernden Mutterarme, und an ihrer Brust ist kein Wort falsch und keines wahr, sondern jedes ist die unvergleichliche Geburt des Geistes aus dem Dunkel, die der Mensch in einem neuen Gedanken erfährt.“ (MoE 1084)

[318] Solche Umkehrungen oder Inversionen wurden von den Vertretern der Gestalttheorie, mit denen Musil zeitweilig verkehrte, im Berliner Institut von Carl Stumpf ab den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts theoretisiert. In einem früheren Kapitel hat Ulrich die Möglichkeit eines *invertierten* Erlebens erläutert, wobei er explizit auf die „Arbeit eines Psychologen“ (MoE 688) hinweist, nämlich Erich von Hornbostels

identifiziert wird, sondern in ihrer Prozessualität selbst wahrgenommen und erlebt wird. Der Beobachter wird in das paradoxe Geschehen des Bildes hineingezogen und bleibt dort einer kontinuierlichen und unabschließbaren Transformation ausgesetzt. Ulrichs unendliche Hineinbewegung in das Bild wird niemals dazu führen, dass er es erreichen oder berühren könnte. Dieses paradoxe Verhältnis von Nähe und Ferne erinnert an Benjamins Begriff der „Aura", mit dem er das traditionelle, ursprünglich im Kult begründete Bild mit dem modernisierten Bild „im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" vergleicht.[319] Die „Aura" eines Kunstwerks gründet in dessen „Einzigkeit"[320] (‚Authentizität', ‚Originalität') und sinnlicher Gegenwärtigkeit. Benjamin bestimmt „Aura" als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag"[321], und in einer Fußnote spezifiziert er: „Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‚Ferne so nah es sein mag'"[322]. Wir haben auf die religiöse Ikonographie in Agathes Bildwerdung schon hingewiesen. Was ist Ulrich in dessen Gegenwart anderes als ein Anbeter, der es niemals wagen würde, dieses magische Bild zu greifen, noch nicht einmal mit seinen Fingerspitzen?

Gottfried Boehm hat gezeigt, dass die medienspezifische „Explikationskraft" des Bildes, also das im Bild gründende, spezifische Sinnpotenzial, durch eine „ikonische

---

Aufsatz „Über optische Inversionen" aus dem Jahr 1922. Zum Einfluss der Gestalttheorie auf Musils Werk siehe Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat*, bes. S. 164-185, sowie Silvia Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern 1998. Vgl. zum Einfluss von Hornbostel auf Musils Denken schon Renate von Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften"*, Münster 1963, S. 266-271.

[319] Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (3. Fassung), in: *Gesammelte Schriften* I/2, S. 471-508.

[320] ebd., S. 480

[321] ebd.

[322] ebd.

Differenz", ein „stehendes Unterscheidungsgeschehen" bedingt ist.[323] Der Sinn von Bildern, obwohl deren Materialität im zeitlosen Moment ein und für alle mal *gegeben* ist, *vollzieht* sich nichtsdestoweniger prozessual. Bildern sind Differenzen inne: zwischen ihren figurativen und nicht-figurativen Anteilen, dem Distinkten und Ephemeren, zwischen dem Erkennbaren und Nicht-Erkennbaren. Manche dieser Elemente verweisen abbildend auf die vor-ikonische, „empirische" Welt, andere wiederum nicht, und doch sind auch diese nicht-abbildhaften Elemente potenziell am Sinngeschehen beteiligt, weil sie in Differenz zu anderen Elementen des Bildes stehen. Es herrschen „Gefälle", d.h. „visuelle Asymmetrien"[324] im Inneren der Bilder, deren Ausgleichsversuche durch den Betrachter einen kontinuierlichen Sinnbildungsprozess bewirken. Auch und gerade für das Verhältnis von Grund und Figuration betont Boehm die Dynamik eines „ikonischen Kontinuums" [325], und zwar nicht erst für die moderne abstrakte Malerei, wo die Unterscheidbarkeit von Figur und Grund ja bisweilen völlig entfällt.

Die „vermehrte und gesteigerte Sinnfülle", die Ulrich im Anblick seiner Schwester erlebt, lässt sich so erklären als Effekt einer andauernden Umwandlung des Verhältnisses von Figur und Grund. Dieses nichtreduzierbare Zugleich von sich einander logisch ausschließenden Gegensätzen sind in Ulrichs „Anblick" vereint. Und diese unmögliche Vereinigung ist der Grund für Ulrichs Faszination, die zur „Geltung", „Kraft" und „Überfülle" des Erlebnisses führt. Ulrich ist lustvoll in einem Erlebnis gefangen, dessen widerstreitende Tendenzen sich nicht versöhnen lassen. Boehm

[323] Gottfried Boehm, „Ikonische Differenz", *Rheinsprung 11 - Zeitschrift für Bildkritik* 1 (2011), S. 170–176. http://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01.html [letzter Zugriff 8. August 2013].
[324] ebd., S. 174.
[325] Gottfried Boehm, „Der Grund: Über das ikonische Kontinuum", in: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund: Das Feld des Sichtbaren*, München 2012, S. 29-94.

behauptet, dass Bildwerke gerade dann intensiv erfahren werden, wenn die in ihnen angelegten Widersprüche und Unvereinbarkeiten besonders stark sind.

> Je markanter die Lücke, je suggestiver der Kontrast der beteiligten Momente, um so mehr erfährt sich der Betrachter [...] beteiligt. Gerade, weil sich in der Schlußform der ikonischen Differenz der Schluß nicht „ziehen" läßt, sich in einer abgeschlossenen Information oder Aussage die Prämissen nicht erledigen, perpetuiert sich die Wirksamkeit des künstlerischen Gebildes. Die Unvollständigkeit der logischen Konstruktion appelliert aber nicht nur an unsere Beteiligungslust, sie lenkt auch auf die sinnlichen Bedingungen des Werkes immer wieder zurück. Sie bringt uns zum Punkt einer Genese, von dem her wir die jeweilige Materialität in ihrer Anordnung „als" Konfiguration eines Sinnes zu lesen lernen.[326]

Aus dieser theoretischen Perspektive lässt es sich erklären, warum alle Versuche, Agathes Bildwerdung logisch nachzuvollziehen, scheitern müssen. Streng genommen ist es erst die Einnahme dieser Perspektive, die es plausibel macht, überhaupt von einer „Bildwerdung" zu sprechen. Diese Zeitlichkeit des Bildes ist nicht materiell zu denken, denn als Bild*artefakt* hat es keine Dauer, keine sukzessive Entfaltung. Sein dynamisches Werden gründet in Ulrichs faszinierter Zuwendung, dem logisch nicht nachvollziehbaren und immer wieder scheiternden Versuch, das Erlebnis zu kontrollieren, was wiederum ermöglicht ist durch die von Boehm beschriebene „ikonische Differenz". Durch eine „Aktivierung des ikonischen Kontinuums"[327], zerbricht die einfache Differenzierung zwischen Grund und Figur, dem Signifikanten und Nichtsignifikanten.

Doch in Agathes Bildwerdung ist nicht allein das Verhältnis von Figur und Grund paradox. Auch das Verhältnis von Subjekt und Objekt des Blicks wird umso

[326] Gottfried Boehm, „Der erste Blick. Kunstwerk - Ästhetik - Philosophie", in: Wolfgang Welsch (Hrsg.) *Die Aktualität des Ästhetischen,* München 1992, S. 355-370, hier S. 366.
[327] Gottfried Boehm, „Der Grund. Über das ikonische Kontinuum", S. 81.

komplizierter, je genauer man sich auf die Formulierungen Musils einlässt. „Dieser Anblick, den Ulrich genoß, denn heimlich beobachtete er seine Schwester, war nicht nur anziehend, sondern wurde es bald so sehr, daß er neben sich nichts übrig ließ, was nicht herangezogen worden wäre.“ In dieser Relativsatzkonstruktion ist der Wahrnehmende, Ulrich, nur zwischen dem ersten und dem dritten Komma das grammatische Subjekt des Satzes. Davor und danach ist der *anziehende Anblick* der aktive Teil des Satzes. Ulrich und der übrige Raum um den Anblick herum sind zu passiven Elementen geworden, was sich auch grammatikalisch ausdrückt: „Alles“, was um den Anblick herum ist, ist „herangezogen *worden*“. Dies beschreibt eine andere Wirkungsform der von Boehm theoretisierten ikonischen Differenz. Bilder „wenden uns das, was sie zeigen, zu“[328]. Sie treten mit dem Bildbetrachter in einen Dialog.

> Damit ist auch schon gesagt, dass jene „Lücke“ oder jener „Riss“, den die ikonische Differenz reisst und zum Ereignis werden lässt, auf konstitutive Weise mit dem Auge des Betrachters, seinen Sinnesorganen, interagiert. Der Betrachter ist, nach einer geläufigen Wendung „im Bild“, nicht weil er sich hineinversetzen müsste, sondern weil ihm die ikonische Differenz vorgängig dort schon seinen Platz geschaffen hat.[329]

3. „Erlebnis der gestauten Bedeutung“

Wir haben bislang Agathes „Bildwerdung“ unter formalen bildlogischen Gesichtspunkten diskutiert. Schon dieses Vorgehen hat erste Hinweise darauf gegeben, *warum* dieses Erlebnis zu einem Ereignis ungewöhnlicher Sinnfülle wird. Diese Frage soll nun genauer untersucht werden. Was ist der Grund für die „Überfülle“ und

[328] Gottfried Boehm, „Ikonische Differenz“, S. 174.
[329] ebd.

„Bedrängnis“, diese „Kraft“ und „Geltung“, dieses „Glück“? Die Aneinanderreihung dieser Begriffe lässt ja keinen Zweifel an der Semantik des Außergewöhnlichen, von der diese Passage beherrscht ist.

Ulrich erinnert sich in direktem Anschluss an Agathes „Bildwerdung“ an eine Reihe von Erlebnissen, die sich darin ähnelten, „daß sie ein Gefühl von äußerster Stärke aus einer Unmöglichkeit, aus einem Versagen und Stillstand empfingen.”

> Denn die gemalten Zirkustiere, die er heißer geliebt hatte als wirkliche, der Anblick der kleinen Schwester, die zum Ball angekleidet wurde und durch ihre Schönheit die Sehnsucht, sie zu sein, entfachte, dann sogar das Konditorpferdchen, das jüngst den Gegenstand eines scherzenden Gesprächs gebildet hatte, entsprangen der gleichen Bezauberung. (PS 1311)

Gemeinsam ist diesen Erlebnissen, denkt Ulrich weiter, ein „wunschwidrige[s] Bedenken, einander nahe zu kommen“, ein „Anstarren und Hinüberbeugen“ (PS 1311). Beide Formulierungen beschreiben eine emphatische Zuwendung, deren Bewegung jedoch in Suspension gehalten wird, oder, wie es in einem Garten-Entwurf heißt, ein „Hinbeugen, aber nicht Hingelangen“ (MoE 1350). Sie markieren eine „Unmöglichkeit“, sich das begehrte Objekt anzueignen.[330] Das Beispiel „Konditorpferdchen“ verweist auf eines der Druckfahnenkapitel, in dem Ulrich und Agathe über den Begriff der Liebe diskutieren. Während dieses Gesprächs sitzen Ulrich und Agathe im Arbeitszimmer an einem Tisch einander gegenüber, in dessen Mitte eben jenes „kleine Pferdchen aus Papiermasse“ (MoE 1108) steht. Wichtiger als das spezifische, bildhafte Aussehen des Pferdes – es wird später von General Stumm als „Monument“, „Tiergötze“ und „Idol“

[330] Diese Unmöglichkeit bedeutet jedoch keineswegs eine Enttäuschung, sondern vielmehr deren Gegenteil: „Wessen stärkste Erregungen mit Erlebnissen verbunden sind, von denen jedes auf irgendeine Art unmöglich ist, der will nicht die möglichen Erlebnisse!“ (MoE 1339)

bezeichnet (MoE 1114) –, ist seine hybride Funktionalität. Der Erzähler spricht in einer Terminologie bezogen aus der Welt des Handels und jener der Kunst von einer „Kaufmanns-Dichtung […]“: „Es war ein Hofequipagenpferd, aber wie in der Sage oft zwei Götter zu einem verwachsen sind, war es in der Form eines Pferdes auch eine Schachtel mit Zuckerwerk.“ (MoE 1108) Wichtig ist diese Beschreibung deshalb, weil sie auf den in der Logik des versagten Begehrens immer impliziten Verweis auf Aneignung, Verzehr und Konsum aufmerksam macht. Erlebnisse der gestauten Bedeutung sind solche, in denen dieser lebensalltägliche Besorgungszusammenhang unterbrochen ist, was auch in folgendem Satz zum Ausdruck kommt: „Dieses Pferdchen hatte Ulrich in der Auslage eines vorstädtischen Zuckerbäckers entdeckt und sogleich erworben, denn er kannte es aus seiner Kindheit und hatte es damals so heftig geliebt, dass er sich kaum erinnern konnte, es je besessen zu haben.“ (ebd.) Auch hier wird die implizite Logik von Besitzdenken und Aneignung zitiert, denn Ulrich, der sich ja gerade nicht daran erinnern kann, das Pferdchen je „besessen“ zu haben, hat sich nun daran gemacht, es zu „erwerben“. Jenseits dieser Verweise, in welchen die Schwierigkeit aufscheint, sich dem Besitzdenken zu entziehen, geht es beim Papierpferdchen doch um genau diese – vielleicht infantile, vielleicht utopische – Möglichkeit. Ulrich versucht nun, Agathe die „Bedeutung dieser Gattung“ (ebd.) zu erklären:

> Das Zuckerpferd war ein naher Verwandter jener magischen Zirkustiere, der Löwen, Tiger, Pferde und Hunde, die zur gleichen, der Kinderzeit Ulrichs auf den Anschlägen von Wanderzirkussen gelebt hatten und aus ihrem zum Greifen nahen, aber ebenen Dasein so wenig von dem darin wühlenden Blick ins voll ausgewachsene Leben vorgerufen werden konnten, wie das Pferdchen nicht durch die Glasscheibe sprang. Agathe hatte das bald verstanden, denn auf diese Weise gehörte das Konditorpferdchen in die große Familie der Kinderliebhabereien, die hinter ihren Wünschen her sind wie hinter dem zuckenden Flug eines

> Schmetterlings, bis sie dann allerdings ihr Ziel erreichen und bloß ein entwestes Ding vorfinden. (MoE 1108f.)

Zuckerpferd und Zirkustiere „leben“ in einem dem „ausgewachsenen Leben“ entzogenen Bereich. Die Zirkustiere sind ja bloß „ebene“, zweidimensionale Illustrationen, die den kleinen Ulrich jedoch gerade deshalb besonders anziehen. Sie sind zwar „zum Greifen nahe[…]“, lassen sich dann aber nicht greifen – eine deutliche Analogie zu Ulrichs Verhalten gegenüber der Bildwerdung seiner Schwester. Eine andere Unmöglichkeit, das begehrte Objekt dem „wühlenden Blick“ zu überantworten, repräsentiert die Glasscheibe, die das kindliche Begehren von seiner Erfüllung – das Pferd zu greifen, zu besitzen – hindert. Beide verkörpern „flatternde“ Wünsche, die nur dann lebendig bleiben, wenn sie ihr „Ziel [nicht] erreichen“, weil das begehrte Objekt sonst zum „entweste[n] Ding“ würde.

Auf unserer Suche nach einer Beschreibung der spezifischen Körperlichkeit dieses Gefühls lohnt ein Blick auf ein früheres Kapitel, in dem Ulrich sich erstmals an die Zirkusfiguren erinnert. Zunächst wird auch hier deutlich, dass das kindliche Begehren sich nicht, oder zumindest nicht vornehmlich, an einem „erreichbaren“, wirklichen Gegenstand entzündet, sondern an einem solchen, der unerreichbar bleibt. Das trifft schon auf das „Unendliche, [...] Unausmeßbare“ der realen Pferdekörper im Besitz von Ulrichs Vater zu. Ulrich erinnert sich an die „Ohnmacht eines Kindes […], sich seine Wünsche zu erfüllen“. Doch der noch größere „Glanz“ ist jener, „den der kleine Ulrich ein wenig später mit den Fingerspitzen berührte, als er den ersten suchte“ (MoE 689). Es zeigt sich, dass der eigentliche, auf paradoxe Weise erfüllte Inhalt des kindlichen Begehrens nicht den wirklichen Pferden, sondern jenen Abbildungen gilt, die an diese

erinnern.[331] Gerade ihre Reduktion auf die ebene Fläche, ihre faktische *Leblosigkeit*, führen zu der „überirdische[n] Größe“ ihres „Glanzes“, ein Motiv, das uns aus der Diskussion von Lebendigkeit und Stillleben vertraut ist.[332] Wichtig ist das deshalb, weil das Erlebnis der gestauten Bedeutung auf diese Weise einen impliziten Verweis auf die wirkliche Welt offenbart, um diesen dann aber auszuklammern. Ulrich gelang es damals, sich eine dieser Abbildungen anzueignen und die ausgeschnittenen Tiere mit Holzständern zu versehen. „Was sich sodann begab, läßt sich aber nur mit einem Trinken vergleichen, das den Durst nicht zu Ende löscht, auch wenn man es noch so lange fortsetzt“. (MoE 689) Das Gefühl hat keinen „Halt“, keinen „Fortschritt“. Es war „ein dauerndes Hinübergezogenwerden in diese bewunderten Geschöpfe“ (ebd.), eine Formulierung, in der das „Anstarren und Hinüberbeugen“ aus dem späteren Entwurf anklingt.

Als ein Gegenmodell zum Paradigma nicht erfüllter – und darum um so intensiver erlebter – Sehnsucht lässt sich eine Passage aus dem Kapitel „Bonadea oder der Rückfall“ anführen, in dem sich Ulrich nach erfolgtem Beischlaf seines Überdrusses an der Geliebten Bonadea bewusst wird. Auch hier fallen ihm die „buntgedruckten Tiere“ ein, „die er als Kind seliger geliebt hatte als seine Freundin“ (MoE 891). Denn im

[331] Andreas Böhn spricht hier von einem „Mangel [...], der doch nur das Begehren nach der Angleichung“ steigert. (Andreas Böhn, *Vollendende Mimesis,* S. 169.)

[332] Zirkusplakat und die Pferde aus Pappmaché sind auch in anderen Texten Musils immer wieder thematisch und kunsttheoretisch gewendet. Es gibt einen Tagebucheintrag, in dem er nach dem „Wesen der Dichtung“ fragt und die Überlegung anführt, dass „Andeutung stärker wirkt als Ausführung“. Als Beispiel notiert er: „Mich haben als Kind außerordentlich die Löwen u. Tiger eines Zirkusplakates erregt, bevor ich mir dieses verschaffte u. sie ausschnitt, und eine Bonbonière in Gestalt eines Pferdes.“ (Tb I, S. 470). Im Feuilletonbeitrag *Russische Kleinkunst* (1923) nimmt Musil implizit auf diese Kindheitserinnerung Bezug, wenn er den „Zauber primitiver Skulpturen und Zeichnungen“ und andere Strategien künstlerischer Stilisierung (solche „inneren Amalgame[...] des Unterwirklichen mit dem Überwirklichen“) am Beispiel des Pappmaché-Pferdes erläutert: „Ziehe zum Beispiel von einem Pferd die Lebensgröße ab, die Beweglichkeit, die undefinierbare Essenz des Wirklichsein, und es bleibt ein kleines braunes Pferdchen aus papier maché, mit einem Schwanenhals, winzigen schwarzen Hufen, graziösen Lederriemchen; es steht hinter der magischen Scheibe eines Konditorladens und strahlt auf unwirklichen Bahnen einen Glanz in die Kinderseele, der später nie wieder erreicht wird.“ (PS 1615)

Unterschied zu diesen Erlebnissen offenbare sich das „geheimnisvolle[] Verlangen“, das sich in sexuellen Handlungen entlädt, als ein „ungeduldige[s] und enttäuschende[s] Geschehen“ (MoE 891). Noch deutlicher wird Sexualität als das Antithetische des „anderen Zustand[s]“ am Beispiel der früheren Geliebten Ulrichs, der Nachtclubsängerin und Teilzeitprostituierten Leona. Ihr „Besitz“ war Ulrich „begehrenswert“ erschienen und er „besaß“ (MoE 22) sie dann tatsächlich, was terminologisch den Gegensatz zu den sinnerfüllten Erlebnissen beschreibt, deren Entstehung und Form von ihrem Nichtbesitzen abhängen. Leonas eigenes Begehren richtet sich fast ausschließlich auf kulinarische Genüsse: sie war „in ungeheurem Maße gefräßig“ (ebd.) und all ihre Gefühle waren „nicht mit dem sogenannten Herzen verbunden, sondern mit dem tractus abdominalis, den Eßvorgängen“ (MoE 23). Die Prostituierte Leona verkörpert so ein Begehren, welches das Begehrte restlos verzehrt, was dazu führt, dass „Leidenschaft gestillt“ (MoE 24) wird.[333]

Wir haben im zweiten Kapitel schon Gelegenheit gehabt, die besondere Form des Begehrens anzusprechen, die für das Verhältnis zwischen Ulrich und Agathe bestimmend ist. Musil hat auch in den nachgelassenen Entwürfen, während der drei Jahrzehnte, in denen er am *Mann ohne Eigenschaften* arbeitete, den real vollzogenen Inzest so gut wie gar nicht bearbeitet. Die körperliche Vereinigung wurde in der späten Schaffensphase mehr und mehr zum bloß noch idealen Fluchtpunkt der Romanhandlung. Dies dürfte kaum überraschen, denn wie sollte sich die für das Geschwisterexperiment so

[333] Am Ende seiner Leidenschaft für die „Frau Major“ muss sich Ulrich seinen verfehlten Liebesbegriff eingestehen: „Es dauerte nicht lange, da war sie [die Frau Major] ganz zum unpersönlichen Kraftzentrum, zum versenkten Dynamo seiner Erleuchtungsanlage geworden, und er schrieb ihr einen letzten Brief, worin er ihr auseinandersetzte, daß das große Zu-Liebe-leben eigentlich gar nichts mit Besitz und dem Wunsche Seimein zu tun habe, die aus der Sphäre des Sparens, Aneignens und der Freßsucht stammen.“ (MoE 126) Umgekehrt heißt es in den späten Nachlassnotizen „Aus einem Rapial“: „*Unsterblichkeit der Kunstwerke* [...] ist ihre Unverdaulichkeit“ (PS 836). Vgl. Jörg Kühne, *Das Gleichnis,* S. 110ff.

charakteristische Fülle von subtilen, oftmals paradoxen Erlebnissen von sinnlichen Vorgängen überbieten lassen durch die Beschreibung einer wirklichen körperlichen Vereinigung? In einem Entwurf zum Kapitel „Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse“ wird die Alternative zwischen sexuellem Vollzug und Enthaltung im Zeichen des „anderen Zustands“ noch explizit ausgeführt: Nach dem „steigenden Fallen[...]“ Agathes in den Armen des Bruders und der darauf folgenden gesteigerten Sinnlichkeit sagen die Geschwister eine gesellschaftliche Verabredung ab, sich dessen gewiss, „daß sie zu Hause blieben um noch in dieser Nacht einander auch in der gewöhnlichen Weise von Mann und Frau anzugehören“[334]. Es kommt dann jedoch anders, weil eine „größere Macht“ sich dem entgegenstellt, und ihnen „Stille“ gebietet, „und sie vermochten sich nicht von der Stelle zu rühren. Mag man davon sagen, daß ihnen, den doch nicht Unerfahrenen und nicht Schüchternen, die Gebärden des Fleisches mit einem Mal unmöglich geworden waren“[335]. Sie „fühlten eine unaussprechliche Warnung, als ständen sie im Begriff, wenn sie dem süßen natürlichen Verlangen nachgäben, das Gebot eines höheren Verlangens zu verletzen. Dieses konnte nur der schattenhafteren, aber vollkommeneren Vereinigung gelten, von der sie zuvor wie in einem schwärmerischen Gleichnis gekostet hatten“[336].

Obwohl die Geschwister dem „Gebot des höheren Verlangens“ gehorchen, bleibt die nicht eingelöste „Idee“ des Inzests zwischen Ulrich und Agathe für ihre ästhetischen Experimente zentral. Stärker als auf die Gefahren, die darin gründen, wird auf verschiedenen Ebenen die einzigartige Möglichkeit beschrieben, die sich

[334] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3 – MoE – Die Fortsetzung; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 43. Beginn einer Reihe wundersamer Erlebnisse.
[335] ebd.
[336] ebd.

begehrenslogisch mit einer Liebe zwischen zwei Geschwistern, ja „Siamesischen Zwillingen“, verbindet. „Du bist meine Eigenliebe!“ (MoE 899), sagt Ulrich einmal begeistert und formuliert damit eine für die Gefühls- und Liebestheorie wichtige Konstellation. Denn es geht ja in den Gesprächen der Geschwister um die „unendliche Spiegelung der eremitischen Liebe“ (MoE 1026), um eine Liebe, die nicht erwidert wird und sich doch – in der *unendlichen* Spiegelung – immer weiter fortsetzt. Hierin liegt auch die Antwort auf die Frage, warum Ulrich in der Liebe der Geschwister eine Ähnlichkeit zur „unheimliche[n] Kunst des Stillebens“ erkennt.

> Das Stilleben aber, ist sein seltsamer Reiz nicht auch Spiegelfechterei? Ja, fast eine ätherische Nekrophilie? Und doch ist eine ähnliche Spiegelfechterei auch in den Blicken von glücklich Liebenden als Ausdruck ihres Höchsten. Sie sehen einander ins Auge, können sich nicht losreißen und vergehen in einem wie Gummi dehnbaren unendlichen Gefühl. (MoE 1231f.)

Im normalen Leben gilt für die Liebe wie für alle Gefühle, dass sie aufgrund der emotionalen und kognitiven Nichtübereinstimmung der Partner von fremden, störenden Elementen affiziert wird. Im Bild des „Siamesischen Zwillings“ als Ideal einer vollkommenen Liebe scheint ein Liebesbegriff auf, in dem der Begehrende und das Begehrte eins sind („Spiegelfechterei“), ohne jedoch – aufgrund der Reziprozität der Geschwisterlichkeit – in einem einseitigen narzisstischen Begehren zu verharren. Die Familie, so Ulrich einmal paradoxal, ist eine „selbstlose [...] Bewegung im geschlossenen Kreis“ (MoE 716).

Ulrichs Liebe zur Schwester, so dämmert ihm, während er „sein Auge auf Agathe richtete und von ihrem Anblick“ (MoE 1312) trank, ist eine Leitmetapher der Funktionsweise verschiedener Phänomene, von denen die Gespräche handeln – Bild,

Tod, Fetisch – und seiner Gefühle zu ihnen. Sie alle lassen sich verstehen, „wenn er die Liebe zu seiner Schwester als ihren Ursprung ansah“ (ebd.). Dieses Gefühl ist „Held des Versagtseins, des abbrechenden Wegs und aller sich daranschließenden zweideutigen Abenteuer und Umwege“ (MoE 1313), heißt es im Text. Die „Bildwerdung“ Agathes steht antithetisch zu dem „plump unmittelbaren Begehren“ (MoE 1339), zu den Erlebnissen des Verzehrs, der Aneignung, in der sich das Gefühl auf die eine oder andere Weise entlädt.[337] Erinnert sei an die Stelle, in der Ulrich beim Anblick seiner schönen halbnackten Schwester an den fehlenden „Durchlaß“, das fehlende „Ziel“ denkt und eine „Spannung“ beschreibt, die „zurückschlägt“ (MoE 938), weil sie sich *nicht* entlädt. Im oben zitierten Bild des unendlich dehnbaren Gummis ist diese Figur einmal mehr als eine körperliche Spannung beschrieben.

In dem „Atemzüge“-Kapitel zieht Ulrich, bevor die Geschwister zum Gartengitter wandern und sich ein neuer thematischer Komplex eröffnet, eine Art Zwischenbilanz der Bildtheorie-Gedanken. Zuckerpferd und Zirkustiere, die kleine Agathe im Faschingskostüm, aber auch – durch Analogien vermittelt – Stillleben und Totenbilder seien durch eine besondere Art der Fesselung des Gefühls einander ähnlich:

> Unser Gefühl, das zu handeln gewohnt ist, unsere Anteilnahme, die gewöhnlich auf vieles verteilt ist, werden von solchen Gebilden in eine Richtung gelockt, in der es nicht weitergeht; und daraus mochte leicht ein Erlebnis der gestauten Bedeutung entstehen, dem sich auf keine Weise beikommen läßt, so daß es schier unerträglich anwächst. (MoE 1311)

[337] In „Der deutsche Mensch als Symptom“ hat Musil den „anderen Zustand“ als Gegner von „Tatsachengesinnung“ beschrieben, in der neben dem Begehren auch das „Rechnen“, „Zwecken“ und „Erkennen“ charakteristisch ist. Im Gegensatz zum „anderen Zustand“ „erscheinen Denken und Begehren als eines“ (PS 1392).

Ulrich vergleicht das Gefühl einem „sehr langsame[n] und eintönige[m] Rhythmus“, in dem „Außen“ nichts Neues geschieht, sondern sich alles bloß wiederholt. „[I]nnen“ dagegen fühlte man bloß ein redundantes „Eins, eins, eins“. Was jedoch trotzdem entsteht, ist „etwas Neues: Seligkeit!“ (ebd.), doch auch dieser Begriff erscheint Ulrich fragwürdig. Resümierend sagt Ulrich: „Es ist ein beklemmendes und jede Beschaffenheit unter sich lassendes Ansteigen des Gefühls. Ich könnte es ebensogut eine Kongestion nennen!“ (ebd.).[338]

4. Ästhetische Kraft

Etwa drei Jahre bevor Robert Musil mit seinem Roman über den Zögling Törleß den Weg zur Literatur einschlug, veröffentlichte der junge Ingenieur einen Artikel in der Münchener Fachzeitschrift *Natur und Kultur* mit einem technik-geschichtlichen Überblick über die Entwicklung von „Kraftmaschinen des Kleingewerbes“[339]. Musil diskutiert bis in die kleinsten, auch mit Illustrationen versehenen Details die Vorzüge und Nachteile verschiedener energiegebender Verfahren wie etwa Wasserkraft, Dampfmaschine, Heißluftmaschine und verschiedene Motoren einschließlich der

[338] Musils Brief an Franz Blei wurde schon zitiert, in dem seine Hoffnung formuliert ist, dass der zweite Band des MoE „erzählerischer“ werden wird, in dem er die „spirituellen Kongestionen“ des ersten Bandes in „Gebärden“ (B 485) aufzulösen versuche. Nur als Ergänzung dazu: Von Kongestionen spricht man in der Medizin in Fällen von Blutandrang, z.B. bei starkem Bluthochdruck oder auch hormonellen Erkrankungen, etwa der Schilddrüse. Eine Sonderform des Blutandrangs ist die sexuelle Erregung, wo sich die Schwellkörper der Geschlechtsteile durch arteriellen Druck verdicken. In einer Notiz aus dem Kapitelumfeld heißt es aufschlussreich mehrdeutig: „Es hätte genügen können, daß aus solchem Ansammeln, Festhalten und Anstaunen eine Kongestion [als Alternative eingefügt:] *ein roter Kopf* entstünde” (II/6/78). In die Geschichte der lustvollen Versagung der Geschwister ist das „Erlebnis der gestauten Bedeutung“ durch Ulrichs Zwischenresümee auch in einer sexuellen Dimension eingeschrieben.

[339] Robert Musil, „Die Kraftmaschinen des Kleingewerbes“, in: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 143-164.

bahnbrechenden Erfindung von Ottos Viertaktmaschine. In Musils Analysen geht um physikalische Spezialbegriffe wie das „Ausdehnungsbestreben“[340] von verdampftem Wasser, die „Kondensationsverluste“[341] von heißem Dampf, die Bewegung von Arbeitskolben durch „Überdruck“[342], „Verdichtung der Ladung“ sowie „Vorkompressionen“[343] im Ottomotor und dergleichen mehr. Ein Jahr später veröffentlicht er einen weiteren Artikel im selben Organ, diesmal zum Thema „Beheizung der Wohnräume“[344]. Auch hier untersucht Musil die technischen Entwicklungen, die zur Mehrung von Energieeffizienz führen und diskutiert das optimale Verhältnis von Naturressourcen und Bau und Instandhaltung von Gebäuden sowie die allgemeinen Effekte verschiedener Heizanlagen auf das Wärmeempfinden ihrer Bewohner.

Vor diesem Hintergrund scheint es nicht allzu weit hergeholt, auch über die physikalischen Implikationen von Ulrichs „Erlebnis der *gestauten* Bedeutung“ nachzudenken, der ja schließlich, ein „Mann des funktionalen Verstehens“ (MoE 684), auch bis zum Erscheinen von Agathe an einem Aufsatz über die „physikalischen Gleichungen des Wassers“ (MoE 687) arbeitet. „Stau“ ist hier durchaus buchstäblich zu lesen als Zustand einer am Weiterwirken gehinderten Kraft. Semantisch verwandt sind bei Musil in diesem Kontext auch die Begriffe „Kongestion“, „Verdichtung“ und „Spannung“.

Musils Vorliebe für die Theorie des psycho-physischen Parallelismus ist bekannt. Sie besagt, dass die unser Innenleben strukturierenden Gesetze mit denjenigen in der

[340] ebd., S. 145.
[341] ebd., S. 146.
[342] ebd.
[343] ebd., S. 153.
[344] Robert Musil, „Die Beheizung der Wohnräume“, ebd, S. 161-166.

äußeren, materiellen Welt vergleichbar sind. Auch hier gibt es Ursache- und Folgerelationen, auch hier lässt sich manches quantifizieren und berechnen. Außerdem wird ein Transfer zwischen psychischer und körperlicher Energie angenommen. Innere Vorgänge stehen mit äußeren Vorgängen in einem Bezugszusammenhang. So empfiehlt z.B. Erich von Hornbostels Inversionsaufsatz (aus dem Musil in seinem Roman zitiert) seinem Leser, neben der genau beschriebenen „Aufmerksamkeitsverteilung" auch mit den Augen zu „pressen", um dadurch „Druck" aufzubauen.[345] Die Veränderung der Wahrnehmung eines Gegenstandes durch den psychischen Vorgang der Aufmerksamkeitsverteilung soll durch den physikalischen Vorgang von Druckveränderung im Augapfel ausgelöst oder doch zumindest begleitet werden.[346]

Auch Freuds Psychoanalyse gründet in der Annahme eines solchen ‚psycho-physischen Parallelismus'. Dies ist einer der Gründe, warum Freud bei der Beschreibung von psychischen Vorgängen immer wieder mechanische und hydraulische Metaphern zum Einsatz bringt. Bei Freud steht der Begriff der „Verdichtung" – neben „Verschiebung" ein spezifischer Vorgang der „Traumarbeit" – mit einer rätselhaften „Kraft" in Verbindung. So schreibt Freud 1933 in der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*:

---

[345] Erich von Hornbostel, „Über optische Inversionen", in: *Psychologische Forschung* I (1922), S. 130-156, hier S. 142. Vgl. Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat,* S. 178.

[346] In einer Glosse erklärt Musil ironisch den fiktiven Malstil des „Intensismus" mit einem Hinweis auf die Ökonomie von „psychische[r] Energie", die das Betrachten des Bildes erfordert: „Betrachten Sie eine Landschaft, so finden sie gewöhnlich ein Drittel, wenn nicht die Hälfte des Bildes von Luft und Wasser bedeckt. Solche Bilder sind gewissermaßen Brachland. Überdies ist nicht zu bestreiten, daß schon ein Quadratzentimeter, blau bestrichen oder gar mit einer Anmerkung versehen, vollauf genügt, um uns wissen zu lassen, daß Himmel oder Wasser beabsichtigt sei; jeder Mensch weiß, wie sie aussehen, etwas Neues ist daran nicht zu zeigen, es handelt sich einfach um eine Verschwendung durch gewohnheitsmäßigen Schlendrian. Das gleiche finden Sie natürlich auch, wenn Sie ein Portrait betrachten. Der Maler füllt nicht das ganze Bild mit Ihnen aus, sondern erspart sich einen Hintergrund, der mindestens die Hälfte ausmacht." (PS 682)

> Bei der Umsetzung der Gedanken in Bilder werden diejenigen unzweideutig bevorzugt, die eine derartige Zusammenlegung, Verdichtung, gestatten; als ob eine Kraft wirksam wäre, die das Material einer Pressung, Zusammendrängung, aussetzt. Infolge der Verdichtung kann dann ein Element im manifesten Traum zahlreichen Elementen in den latenten Traumgedanken entsprechen; umgekehrt kann aber auch ein Element der Traumgedanken durch mehrere Bilder im Traum vertreten werden.[347]

Und schon in seiner *Traumdeutung* schreibt Freud, dass die „Intensität" des Traums für diejenigen Elemente höher ist, „für deren Bildung die ausgiebigste *Verdichtungsarbeit* in Anspruch genommen wurde"[348]. Hier fällt auch erstmals das Wort „Pressung der Traumarbeit"[349]. Obwohl Freud die Übersetzung des manifesten Trauminhalts in den latenten Traumgedanken anstrebt, weiß er, dass kein „Traum vollständig gedeutet" werden kann, seine „Verdichtungsquote ist also – strenggenommen – unbestimmbar"[350]. Das heißt, dass die Interpretation der Traumgedanken prinzipiell unabschließbar ist; es kann immer noch mehr Sinn entstehen.

Freud selbst hat Traum und Kunsterfahrung gelegentlich miteinander verglichen. Ernst Kretschmer, dessen zu Musils Zeiten populäre Einführung in die *Medizinische Psychologie*[351] von diesem unter anderem in „Ansätze zu neuer Ästhetik" zitiert wird, übernimmt die Freudsche Terminologie von Verdichtung und Verschiebung und stellt direkte Bezüge her zwischen Traumdenken und (anthropologisch informierter) Kunsttheorie. Wichtig ist für Kretschmer dabei, dass den Verdichtungsvorgängen keine Begriffe zugrunde liegen. Charakteristisch für die Analogisierung von Traum, Kunst und archaischem Denken ist für ihn außerdem die Außerkraftsetzung des Subjekt-Objekt-

[347] Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Studienausgabe Bd. 1, Leipzig 1982, S. 462f.
[348] Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M. 1993, S. 333.
[349] ebd., S. 315.
[350] ebd., S. 285.
[351] Ernst Kretschmer, Medizinische Psychologie. Ein Leitfaden für Studium und Praxis, Leipzig 1922.

Paradigmas. Dies liege am Zerfall „der beiden Hauptkomplexe unseres psychischen Erlebens: ‚Ich' und ‚Außenwelt'"[352]. Die Vorherrschaft von „Raum und Zeit"-Logik ist im Traum ebenfalls aufgehoben, so auch Kausalität.

Kretschmer bemerkt, wohl in Anlehnung an Wilhelm Worringer, dass die naturgetreue Abbildung der Außenwelt gerade nicht am Anfang der Kulturentwicklung steht. Verdichtungen und Verschiebungen als Stilisierungen tendieren zur Vereinfachung von (äußerer) Form und zur Formwiederholung, wie es auch im Traum und in psychischen Ausnahmezuständen wie Hypnose und Hysterie vorkommt. Diese „Formvereinfachung" stehe im „Dienst des gesteigerten Affektausdrucks" und gehöre zur „primäre[n] Eigentendenz des seelischen Apparats"[353]. Sie kehre in aufgeklärten Zeitaltern wieder als „Wohlgefallen an der vereinfachten, regelmäßigen Form" [354]. Die Affektgeladenheit der einfachen Form ist bedingt durch ihre Begrenztheit. Kretschmers Metaphorik evoziert Bilder des naturhaft Begrenzten wie im Bild der von Wasser umgebenen Insel.[355] Folgende Passage gibt höchst eloquent am Beispiel von *gestauter* Wasserkraft ein „Gleichnis" für Traum und – durch die von Kretschmer selbst gezogenen Analogien – Kunsterleben:

> Wollen wir uns also von dem Seelenzustand im Traum ein anschauliches Gleichnis machen, so können wir ihn uns vorstellen wie ein tiefes, stehendes Wasser hinter Schleusen bei geschlossenen Zuflüssen und Abflüssen. Frei in dem Wasser treiben einzelne Bilder und Bildbruchstücke, die unter den leisen, tiefen Affektströmungen vom Grunde her kreuz und quer schwimmen, sich manchmal zusammenballen und wieder voneinander lösen. Im Tagdenken sind die Schleusen gezogen

[352] ebd., S. 63.
[353] ebd., S. 28.
[354] ebd., S. 28f.
[355] ebd., S. 76.

> und alles schwimmt energisch ihn [sic] einem Zug in starker, gerader Strömung, nach dem Ziel des Mühlrads geleitet.[356]

Hier ist unmissverständlich von einem „energischen" Zug des Normaldenkens die Rede, der durch „Zuflüsse und Abflüsse" hindurch einer linearen Bewegung folgt und im Wirken auf das Mühlrad ein externes „Ziel" erreicht. Im (anderen) Zustand des Traums sind die Schleusen geschlossen, wodurch die sonst linear wirkende Kraft in Zirkulation gerät. Energie wirkt hier im „kreuz und quer", durch das „[Z]usammenballen" und wieder Auflösen der Traumelemente, und es kommt schließlich zu dem, was Freud die „Überdeterminiertheit" der verdichteten Darstellung des manifesten Traums nennt.

Kretschmers Gleichnis ist strukturell demjenigen vergleichbar, mit dem Ulrich seiner Schwester einmal das utopische „Tausendjährige Reich" beschreibt. Die dort herrschende Liebe fließe „nicht wie ein Bach zu einem Ziel [...], sondern [bildet] wie das Meer einen Zustand", woraus sich eine „Reglosigkeit und Abgeschiedenheit" ergebe, „die von immerwährenden kristallisch reinen Begebenheiten erfüllt wird" (MoE 801). Wie schon an der Dialektik von Leblosigkeit und Lebendigkeit im Stillleben deutlich wurde, ist diese „Reglosigkeit und Abgeschiedenheit" alles andere als erlebnisarm zu denken. Im Gegenteil: Im äußerlich unbewegten Zustand herrscht eine besonders starke *innere* Intensität. So behauptet Ulrich an einer anderen Stelle, dass „die höchste Steigerung, die ein Mensch fühle" vergleichbar ist mit einem „ruhende[n] Zustand, in dem sich nie etwas ändere, wie ein stehendes Wasser" (MoE 558). Und in seinem Tagebuch vergleicht Ulrich das „bestimmte", zur Handlung oder zum Entschluss tendierende Gefühl mit „Wasser hinter der Mühle" (MoE 1198). Musil macht bei seinen

[356] ebd., S. 61.

Beschreibungen des „anderen Zustands“ häufig Anleihen bei Wassermetaphern.[357] Solche Metaphern verweisen auf die innere Dynamik einer Kraft, die der äußeren Zwecksetzung (wie das Mühlrad, das ja im Dienst irgendeiner anderen Arbeit steht) entbunden ist und die sich deshalb auf sich zurückwendet und in dieser Rückwendung wächst.[358] Folgendes Zitat beschreibt den Umgang der Geschwister im Garten des Elternhauses: „Der Garten war nicht groß. Die Wege liefen nach kurzem in sich selbst zurück. Der Zustand, in den die beiden auf diesen Wegen gerieten, trieb im Kreis, wie es eine Strömung tut, an der sie hochsteigt.“ (MoE 749) Und in einer sehr ähnlichen prozessualen Logik heißt es in einem späteren Entwurf: „Die Erregung, in der wir uns befinden, Agathe und ich, drängt nicht zu Handlungen und nicht zu Wahrheiten, das heißt: sie bricht nichts vom Rande ab, sondern fließt durch das, was sie hervorruft, wieder in sich selbst zurück.“ (MoE 1425). Die selbstreflexive Strömung in beiden Bildern lässt sich als Symbol für die ästhetische Erfahrung verstehen. Deren hydraulische Logik ist

[357] In einem Gespräch Ulrichs mit dem Regierungsrat Tuzzi über die Natur der Seele wird Musils Hang zum hydraulisch formulierten psycho-physischen Parallelismus besonders deutlich: „In uns ist gewöhnlich ein stetiger Zu- und Abfluß des Erlebens. Die Erregungen, die sich in uns bilden, werden von außen angestiftet und fließen als Handlungen oder Worte wieder nach außen ab. Denken Sie sich das wie ein mechanisches Spiel. Und dann denken Sie es sich gestört: So muß sich eine Stauung ergeben? Irgendeine Art aus den Ufern zu treten? Unter Umständen mag es auch bloß eine Aufblähung sein -“ (MoE 806). Im bewussten Handeln, so fährt Ulrich unter Anspielung auf seine physiologischen Forschungen fort, fließt ein Reiz nicht einfach durch einen „Reflexbogen“ ein und wieder aus, sondern wird zu einem „Umweg“ gezwungen. „Dann gleichen also die Welt, die wir erleben, und die Welt, in der wir handeln, obwohl sie uns als ein- und dieselbe vorkommen, eigentlich dem Ober- und Unterwasser in einem Mühlgang und sind durch eine Art Bewußtseinsstausee verbunden, von dessen Höhe, Kraft und ähnlichem die Regelung des Zu- und Abflusses abhängt. Oder mit anderen Worten: wenn auf einer der beiden Seiten eine Störung eintritt – eine Entfremdung der Welt, oder eine Unlust zu handeln -, so könnte man doch ganz gut annehmen, daß sich auf diese Weise auch ein zweites, höheres Bewußtsein zu bilden vermöchte?“ (MoE 806) Dieses höhere Bewusstsein wird auch als „zweite Stauung“ bezeichnet, und Ulrich spricht Tuzzi den Besitz dieser Fähigkeit ab, weshalb er keine Menschen verstünde, die eine Seele haben. Doch erkennt Ulrich auch, und das ist für den Fortgang unserer Argumentation von größerer Bedeutung, dass seine Rede das Erlebnis eigener Gefühle zu erklären vermag, die er im Umgang mit seiner Schwester empfand. „Die Vermutung, daß bei sehr gesteigerter Empfänglichkeit ein Über- und Zurückquellen der Erlebnisse entstehen könne, das die Sinne grenzenlos und weich wie ein Wasserspiegel mit allen Dingen verbinde, rief in ihm die Erinnerung an die großen Gespräche mit Agathe zurück [...]“ (MoE 807).

[358] Der Identifizierung des „anderen Zustands“ mit einer besonderen Form von Wasserkraft kommt auch negativ dort zum Ausdruck, wo die „fortschreitende Verleugnung und Verdünnung“ des „anderen Zustands“ mit der „Trockenlegung eines Sumpfes“ (MoE 766) verglichen wird.

durchaus ernst zu nehmen. Die Kraft oder Strömung wird in seinem fortschreitenden, gewöhnlich auf „Handlung und Wahrheiten“ geeichten, linearen Lauf von einer Sperre blockiert, doch ist diese Kraft damit ja nicht erloschen. Die Strömung, so heißt es in dem ersten Beispiel, „steigt hoch“, bäumt sich gleichsam auf und zirkuliert dann, richtungs- und vor allem ziellos in sich selbst. Diese gestaute Kraft transformiert sich in der ästhetischen Erfahrung in *Bedeutung*. So fügt Ulrich der Erklärung von der „Erregung“ der Geschwister hinzu: „Was ich tue, ist nicht mehr die Entladung meiner Spannung und die Endform eines Zustands, in dem ich mich befunden habe, sondern es ist ein Durchgang und Relais auf dem Rückweg zur Bedeutung!“ (MoE 1425)

In seinem Buch *Kraft*[359] bestimmt Christoph Menke die Ästhetik in Anlehnung an Leibniz und Herder als Versuch, „das innere Prinzip des Sinnlichen, und damit das Sinnliche als Tätigkeit zu denken”[360], die nicht auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Gegenstand oder Zweck verweist. Ästhetik als „anderes Denken der Sinnlichkeit”[361] geht davon aus, dass Sinnlichkeit zwar von Seiten der Erkenntnis her konstitutiv unbestimmt ist, deshalb aber nicht gleich regel- oder prinzipienlos daherkommt. Die für Herders Anthropologie konstitutive ‚dunkle Kraft der Seele’ kann weder mit Rückgriff auf die Mechanik erklärt werden noch durch die Biologie. Sie unterliegt weder Norm, Gesetz noch Zweck. Ästhetische Kraft beschreibt vielmehr das Wirken einer immanent geregelten, sich selbst reproduzierenden und dabei steigernden Entwicklung. „Die ästhetische Kraft bleibt bei keinem ihrer Ausdrücke stehen, geht über jeden von ihnen hinweg. Sie ist die Kraft zur Hervorbringung eines Ausdrucks und zum hinausgehen über

[359] Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt a. M. 2008.
[360] ebd., S. 23.
[361] ebd., S. 22.

diesen Ausdruck."[362] Die ästhetische Kraft bewirkt stetige Wiederholung dieser Kraft, doch jeweils in einer anderen Manifestation. Anders als in der Mechanik, Biologie oder im praktischen Weltbezug sind hier gerade die sich widerstreitenden, einander ausschließenden Ausdrücke konstitutiv.

> Die ästhetische Kraft […] wendet sich gegen ihren eigenen Ausdruck; sie überschreitet ihn in einen anderen. Ebenso gegenwendig wie die ästhetische Kraft ist daher der ästhetische Ausdruck: Ist die Kraft zugleich Quelle und Überschuß, Grund und Abgrund ihres Ausdrucks, so der Ausdruck der Kraft zugleich ihre Verbergung; der Ausdruck einer ästhetischen Kraft ist „Ausdruck als ob".[363]

Menkes Ausführungen sind – neben der ästhetikgeschichtlichen Situierung eines solchen Denkens bei Herder – für die Charakterisierung von Ulrichs „Erlebnissen der gestauten Bedeutung" hilfreich. Auch unsere Analyse der Bildwerdung Agathes fügt sich gut in diese Beschreibung ein. Auch dort war die hohe Gefühlsintensität maßgeblich von den „gegenwendigen" Ausdrucksumwandlungen geprägt, die Ulrich erlebt. Auch dort war es unmöglich, zwischen „Quelle und Überschuss" sauber zu unterscheiden. Deutlich wird bei Musil aber nicht nur die ästhetische Kraft in ihrer Generierung von „gegenwendigem", widersprüchlichem Ausdruck, sondern auch darin, wie sich dieser Ausdruck im Austausch zwischen dem sinnlich gegebenen Gegenstand und dem wahrnehmenden Subjekt formt. Das Erlebnis der „vermehrten und gesteigerten Sinnfülle" ist das Ergebnis gestauter Kraft, die sich sowohl formal am Gegenstand (etwa wegen der verdrehten Bildlogik von Figur und Grund, der Auflösung einer klaren Trennung von Innen und Außen) abzeichnet, als auch eine spezifische Form des Verhalten zu diesem

[362] ebd., S. 61.
[363] ebd., S. 62.

begründet (das versagte Begehren). Musil geht es darum, die ästhetische „Erregung" als Funktion der Auseinandersetzung des Erlebenden mit dem materiellen, sinnlichen, konkret vorfindlichen Gegenstand zu denken. Insofern dieser Gegenstand in Zeit und Raum gegeben ist, ist er auch im Wirkungszusammenhang der Physik beschreibbar. Das ästhetische Erleben *beginnt* mit dem Wirken einer Kraft, die kausal, mechanisch, vielleicht sogar zweckgebunden operiert. Das Spezifische am ästhetischen Erleben beginnt dann, wenn sich der Musilsche „Vektor" umkehrt, wenn also die sonst in die empirische Welt fließende und damit sukzessiv vergehende Kraft von der begrenzten Form, der Insularität des Gegenstands gebannt wird und sich im Erlebnis des Erlebenden verdichtet. In einem schon zitierten Entwurf aus dem Atemzüge-Konvolut macht Musil die Bedeutung des Gegenstand explizit: „Unsere Teilnahme, die sonst auf vieles verteilt ist, wird künstlich auf einem kleinen Ausschnitt festgehalten. [...] So entsteht die Stauung."[364] Einen solchen Gegenstand, so können wir nun sagen, stellt paradigmatisch das Kunstwerk dar.

John Dewey hat in seiner 1934 erschienenen ästhetischen Theorie dieses Wechselverhältnis von Kunstgegenstand und Erlebendem sehr genau beschrieben: „In the esthetic object the object operates [...] to pull together energies that have been separately occupied in dealing with many different things on different occasions, and to give them that particular, rhythmic organization that we [...] [call] clarification, intensification, concentration"[365]. Dewey betont das Prozessuale jenes Vorgangs. Zwar ist das gelungene Kunsterleben für Dewey eines, in dem sich Widersprüche letztlich *versöhnen* – hierin unterscheidet er sich von seines Zeitgenossen Musils Theorie der „Störung" – aber auch

[364] Robert Musil, *KA*; Transkriptionen und Faksimiles; Nachlass Mappen; Mappe V/3, 93.
[365] John Dewey, *Art as Experience,* New York 2005, S. 183.

bei Dewey liegt die Besonderheit des Ästhetischen in dessen selbstbezogener Ausrichtung, einer Ausrichtung, die „Sinn" generiert.[366] „Between the poles of aimlessness and mechanical efficiency, there lie those courses of action in which through successive deeds there runs a sense of growing meaning *conserved* and *accumulating* toward an end that is felt as accomplishment of a process"[367]. Im Kapitel über den Ausdrucksakt („act of expression") der Kunst verweist Dewey auf die auch im Deutschen gültige Etymologie von „expression" bzw. „Ausdruck". Es handelt sich um einen „act of squeezing out, pressing forth"[368]. Ausdruck ist Deweys Gegenbegriff zum im Normalzustand herrschenden „discharge", der Entladung. Gewöhnlich geben wir unsere Emotionen an die Umwelt ab, die Kraft dieser Emotion entlädt sich in der äußeren Welt. Ausdruck, wie er unter anderem in der Kunst herrscht, ist an einen Widerstand, an ein Hindernis gebunden: „Unless there is com-pression nothing is ex-pressed"[369], eine Formulierung die stark an Musils Formel vom „Ausdruck des Indrucks" (MoE 131) erinnert. Dewey illustriert dies am Beispiel einer Weinpresse: „It takes the wine press as well as grapes to ex-press juice, and it takes environing and resisting objects as well as internal emotion and impulsion to constitute an *expression* of emotion"[370]. Entladung erfolgt auf direktem Weg, „routiniert", und produziert einen äußeren Effekt. Ausdruck hingegen ist ein indirekter Weg, bei dem kein äußerer Effekt entsteht. „To discharge ist to

[366] Dewey unterscheidet zwei verschiedene Bedeutungen von Sinn („meaning"). „Meaning" meint erstens äußere Referenz. Der „Sinn" einer Aussage bezieht sich deiktisch auf einen Sachverhalt oder einen Gegenstand. Die zweite Bedeutung meint einen Sinn, „that presents [itself] directly as possessions of objects which are experienced". Dies beschreibt also einen Sinn, der sich im Akt des Erlebens konstituiert. Sinn ist dann „inherent in immediate experience as is that of a flower garden". Ebd., S. 87.
[367] Ebda., S. 40, meine Hervorh., J.S.
[368] ebd., S. 66.
[369] ebd., S. 69.
[370] ebd., S. 67.

get rid of, to dismiss; to express ist to stay by, to carry forward in development, to work out to completion".[371]

Ästhetische Erfahrung lässt sich für Dewey weder vom Kunstgegenstand allein, noch rein wahrnehmungspsychologisch oder -physiologisch denken. Zwar sieht der Künstler vom Primat der Mimesis ab, um die inneren Beziehungen des Kunstwerks zu stärken und somit Sinn zu generieren. Dennoch kann er nie vollständig die Bezugsganzheit seiner Erinnerungen und Erfahrungen suspendieren. Selbst abstrakte Kunst, so Dewey, behält einen Bezug zur äußeren Welt durch den Einsatz solcher Elemente, die allen Gegenständen unserer Erfahrung zukommen: Farbe, Form, Bewegung, Rhythmus usw. „Abstraktion" bedeutet in der Kunst nichts weiter als die Herauslösung bestimmter Merkmale aus dem Bezugsganzen der Wirklichkeit und der Gesamtheit empirisch vorhandener Gegenstände.[372]

Sowenig sich Kunsterfahrung durch die besondere Form des Kunstwerks allein erklären lässt, sowenig lässt sich diese – die spezifische immanente Organisiertheit des Kunstwerks – aus der Kunsterfahrung entfernen. Sinnesqualitäten alleine tragen keine ästhetische Potenzialität in sich. Eine harmonisch geschwungene Linie mag sinnesphysiologisch als angenehm erscheinen, doch eine eigene ästhetische Funktion möchte Dewey darin nicht sehen. Zur ästhetischen Erfahrung wird eine geschwungene Linie erst dann, wenn sie einen expliziten oder impliziten Gegenstandsbezug, Verweise auf unsere Erfahrung von Welt in sich tragen.[373]

[371] ebd., S. 64.
[372] ebd., S. 97.
[373] ebd., S. 105.

> The experiences that art intensifies and amplifies neither exist solely inside ourselves, nor do they consist of relations apart from matter. The moments when the creature is both most alive and most composed and concentrated are those of fullest intercourse with the environment in which sensuous material and relations are most completely merged. Art would not amplify experience if it withdrew the self into the self, nor would the experience that results from such retirement be expressive.[374]

5. Musils Körperbilder

Musils Ästhetik, folgt man den Bildern und Reflektionen, mit denen die Erlebnisse gestauter Bedeutung assoziiert sind, scheint mit der von Dewey betonten Verschaltung von Selbstbezug und Weltbezug kompatibel zu sein. Schon im Handlungsraum des Gartens ist durch das „Sinnbild" des Eisengitters eine Vermittlung des solipsistischen Erlebens der Geschwister mit der Außenwelt impliziert, wie oben ausgeführt wurde. Der „holde Beziehungswahn" im Inneren des Gartens als Folge der Ursprünglichkeit der Wahrnehmung transzendiert die Geschlossenheit des Gartens und durchbricht damit auch die rein selbstbezogene Ausrichtung des Erlebens. Musil beschreibt diese Transzendierung als „Rückschlag" des insularischen Erlebens, in dessen Folge die Geschwister eine „verkörperte Alltäglichkeit" entdecken: „Denn das Ich dieser beiden Menschen war von Anfang an so sehr kein eigenhäuslerisch zufriedenes, sondern ein weltbeschwertes, in seiner Ich- und Andernliebe auf allerhand Zweifel geführtes, daß auch ihre heftigste Beschäftigung mit sich selbst fast immer an ihr Gegenteil ausging und sich verflochten und verloren in die Verhältnisse der Welt fühlte."[375]

---

[374] ebd., S. 107.

[375] Robert Musil, *KA*; Lesetexte; Band 3 - MoE – Die Fortsetzung; Fortsetzungsreihen 1932-1936; Erste Fortsetzungsreihe; 45. Hinter dem Gartengitter.

Seinen programmatischen Essay „Ansätze zu neuer Ästhetik“ hatte Musil mit einem Gleichnis beendet, als er den „hypothetische[r] Grenzfall“ (PS 1154) des „anderen Zustands“ in der Kunst dem von jeder Normalerfahrung völlig Losgelösten der Mystik verglichen. In der Kunst verliert der „andere Zustand“ nie den „Anschluß an das gewöhnliche Verhalten“, er „erscheint [...] als ein unselbständiger Zustand, als eine Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäß sie im Imaginären ein Widerlager“ (PS 1154).[376] Im Kunsterleben kommt es zu einer *Spannung* zwischen der äußeren, materiellen Welt, der Diesseitigkeit und Erdung des Normalzustands und dem idealen Imaginären eines unerreichbaren Widerlagers.[377] Diese Spannung verläuft auf verschiedenen miteinander verschalteten Ebenen. Auf Seiten des „festen Bodens“ stehen der Körper in seiner psycho-physischen Konkretheit, aber auch die Materialität des Kunstwerks, seine konkrete, objektiv vorhandene Gegenständlichkeit. Beide sind im Wirkungszusammenhang von Physik und Wahrnehmungsphysiologie beschreibbar. Auch die „Handlungen“ und „Wahrheiten“ der empirischen Welt sind dieser Seite zuzuschlagen. Auf der Seite des Imaginären steht das versagte Begehren nach Besitz und Aneignung, steht die „ikonische Differenz“, stehen überhaupt Unvereinbarkeiten und

[376] Patrizia McBride hat Musils Brückenmetapher auf eine Passage in der Einleitung zu Kants *Kritik der Urteilskraft* bezogen, in der von der notwendigen, aber unmöglichen Überbrückung zwischen Kants Naturbegriff und Freiheitsbegriff die Rede ist. „Under Musil's different epistemological premises, Kant's idea of a bridge between the sensible world and the domain of morality is reconfigured as the momentary contact of two incompatible states of mind in the individual, namely, that of ordinary experience and that of its inaccesible foil, an ethical Other Condition.“ (Patrizia McBride, *The Void of Ethics*, S. 106f.) McBrides Untersuchung bleibt, wie dieses Zitat zeigt, bei ihrer Untersuchung der Funktionsweise ästhetischer Erfahrung dabei, diesen nicht als spezifischen Kunstzustand zu konstruieren. Der „andere Zustand“ ist bei McBride primär ein „ethischer“ Zustand, der in der Kunst, aber *nicht nur dort* zum Ausdruck kommt.

[377] Jürgen Gunia, der in seiner Studie die These einer „materiale[n] Hermeneutik“ (Jürgen Gunia, *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil*, S. 17) bei Musil entwickelt, kommt zu einer ähnlichen Konklusion: „Die Abkehr von der Mimesis bleibt den Texten [Musils] selbst einbeschrieben. Das heißt, sie bleiben in Bezug auf Raum und Objekt immer noch referenzialisierbar. Das macht die eigentliche Pointe der Texte aus. Auch darin muss an die Brückenmetapher erinnert werden: Sie macht deutlich, dass der ästhetische Zustand eines ‚festen Bodens' bedarf, auch wenn dieser durch den imaginären Brückenschlag demontiert wird [...].“ (ebd., S. 17.) Zu Musils „Anti-Mimesis“ vgl. auch Roger Willemsen, *Das Existenzrecht der Dichtung*, S. 52ff.

„Gegenwendigkeiten“ im Inneren der Kunstwerke, die alle Versuche nach kognitiver Durchdringung vereiteln. Das Zusammenspiel beider Ebenen macht erst die Kunsterfahrung aus.

Im Verlauf unserer Untersuchung sind wir verschiedenen Bildern Musils begegnet, die eine solche Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz beschreiben. Wenn Ulrich sich an seine Kindheitserlebnisse „gestauter Bedeutung“ erinnert, beschreibt er dies als ein „dauerndes Hinübergezogenwerden in diese bewunderten Geschöpfe“ (MoE 689). An anderen Stellen ist dieser Vorgang als „Anstarren und Hinüberbeugen“ (MoE 1311) beschrieben, oder als „eine allzuweit hinübergebeugte Bewegung“ (MoE 1061). Und im Kapitel „Die siamesischen Zwillinge“ empfindet Ulrich gegenüber seiner Schwester eine „reine Geneigtheit, in der er sich immer tiefer neigte“ (MoE 903). Alle diese Bilder beschreiben eine sinnlich-körperliche Hin- oder Zuwendung, deren Realisierung oder Einlösung jedoch ausbleibt. Sie implizieren das Verwurzeltsein auf der Erde, was im Zusammenspiel mit dem Begehren zu einer Spannung und Wölbung des Körpers führt. Diese Körperbilder lassen sich als Musils Gleichnisse für ästhetische Erfahrung verstehen.[378] Vor der Wiederbegegnung mit seiner Schwester, die ihm die ästhetische Erfahrung näherbringt, sagt Ulrich einmal zu seiner Kusine Diotima: „Das

[378] In einer anderen Szene findet sich das gleiche Bild negativ formuliert. Ulrich spekuliert dort über die Gründe, warum es zu einer wirkliche Einswerdung zwischen zwei Geliebten niemals kommt. Ein Grund liege in der „unbeeinflußbare[n] Beschaffenheit der Körper“ (MoE 1060), die deshalb vom Gefühl nicht zu durchdringen seien. Das Begehren, die Sehnsucht, ins Innere des Geliebten zu dringen, ihn aus dem “grausame[n] Kerker” des Körpers zu befreien, sei nicht zu befriedigen, und zwar deshalb, weil dafür “eine allzuweit hinübergebeugte Bewegung gehörte, für die es keinen Stand und Boden gab” (MoE 1060f.) Was der Körperkoordination unter Normalbedingungen unmöglich ist – eine für die Spannweite des Körpers zu weite Beugung – ist in der Sinnlichkeit des „anderen Zustands“ durch ein gesteigertes Vermögen möglich. Entgrenzung ist paradoxerweise an die Grenzen des Körpers gebunden. In der obigen Formulierung mag das Problem darin liegen, dass das Hinüberbeugen allzu schnell versucht und dabei die Notwendigkeit der Verwurzelung im Boden übersehen wird. Die Spannung des „anderen Zustands“ ist nur möglich in der Vermittlungsleistung des Körpers in der eigenen Spannung.

Gefühl, einen festen Boden unter den Füßen zu haben, [...] ist bei mir nicht sehr stark entwickelt.“ (MoE 289)

Im Umgang mit Agathe scheint Ulrich dieses Gefühl zu entwickeln. Erinnert sei an die Szene, in der Ulrich sich heimlich seiner Schwester nähert, in dem er

> auf den Fußspitzen näher schlich, die Gebeugte überraschte und mit sanfter Wildheit in einen dieser Pfeile biß, wobei sein Arm die Schwester umschlang. Dann ließen Ulrichs Zähne ebenso vorsichtig die Überfallene los; die rechte Hand hatte ihr Knie umfasst, und während er mit dem linken Arm ihren Körper an seinen drückte, riß er sie auf emporschnellenden Beinsehnen mit sich in die Höhe. (MoE 1081f)

Die Verankerung beider Körper im „festen Boden“ ist durch den Verweis auf ihre Füße deutlich markiert. Die Folge der so beschriebenen Körperspannung ist für die Geschwister ein gesteigertes Erleben von Glück:

> [A]ls Agathe ihr Erschrecken überwand und sich nicht sowohl durch die Luft fliegen als vielmehr in dieser ruhen fühlte, von aller Schwere plötzlich entbunden und an deren Stelle von dem sanften Zwang der allmählich langsamer werdenden Bewegung gelenkt, bewirkte es einer jener Zufälle, die niemand in seiner Macht hat, daß sie sich in diesem Zustand wundersam besänftigt vorkam, ja aller irdischen Unruhe entrückt; mit einer das Gleichgewicht ihres Körpers verändernden Bewegung, die sie niemals hätte wiederholen können, streifte sie auch noch den letzten Seidenfaden von Zwang ab, wandte sich fallend ihrem Bruder zu, setzte gleichsam noch im Fall das Steigen fort, und lag niedersinkend als eine Wolke von Glück in seinen Armen. (MoE 1082)

Agathes Bewegung ist Flug und Ruhe, „Fall“ und „Steigen“, Schwerelosigkeit und Zwang zugleich. Der „Zufall“ ist hier wirklich ein „Zu-Fallen“: Agathe *fällt* ihrem Bruder zu und steigt doch im selben Moment nach oben. Die Unwiederholbarkeit des „Zu-Falls“, seine Augenblicklichkeit, die vollkommene Zwanglosigkeit, mit der sich

Agathe dem Glück der Umarmung hingibt, bedeutet ein körperliches, gespanntes Ereignis höchster Sinnfülle, das die Gesetze von Kausalität und Zweckhaftigkeit suspendiert.

In diesem Kapitel findet sich auch das folgende, für Musil ungewöhnlich schwärmerische, auch klanglich geradezu lyrische Gleichnis: „Und nicht der Mund schwärmt, sondern der Körper, vom Kopf bis zu den Füßen, ist über dem Dunkel der Erde und unter dem Licht des Himmels in eine Erregung eingespannt, die zwischen zwei Gestirnen schwingt.“ (MoE 1085) Das aus dem vorangegangenen Satz wieder aufgenommene ‚und’ stimmt auf das Beschwörende des Vorgangs ein. Die Passage bringt konventionelle Bilder zum Einsatz, stehende Wendungen („vom Kopf bis zu den Füßen“; „Dunkel der Erde“; „Licht des Himmels“), welche die Rhetorik des Schwärmerischen zitieren, um am Ende die Wendung ins Körperliche durch Alliteration von z- und sch-Lauten zu vollziehen. Vor allem dieses Körperbild ist von Wichtigkeit. Wie Azweis Verbeugung in der „Amsel“ in einer Konfrontation mit dem Ereignis auf der vertikalen Achse zwischen Erde und Himmel festgehalten scheint, ist auch diese Bewegung eine suspendierte, verhinderte. Der Körper wird von zwei Kräften, einer Himmlischen und einer Irdischen, hin- und hergerissen und vibriert dabei wie die eingespannte Saite in einem Instrument. Die Evokation des Schwingens der Saite gibt einen Hinweis darauf, dass der Übergang der Erregung vom „Mund“ zum „Körper“ mitnichten zur Stille führt, wie auch der jetzt folgende Verweis auf das romantische „Flüstern mit den Gefährten“ deutlich macht, welches keine bestimmte oder personale Sinnlichkeit ist, sondern die „Sinnlichkeit des Irdischen“ selbst.

Zwar sind die Koordinaten der Bewegung in den beiden Gleichnissen nicht identisch. Der zwischen Himmel und Erde eingespannte Körper im Mondscheinkapitel

verläuft wie eine Linie zwischen zwei Punkten, während die Brücke an ihren *zwei* Ufern aufliegt und somit mit dem zusätzlichen Punkt im ‚Himmel' des Imaginären ein Dreieck bildet. Die Achse, auf der sich der Vorgang abspielt, ist jedoch in beiden Fällen – so wie auch im Fall der Verbeugung Azweis – die gleiche: eine vertikale Achse, die zwischen oben und unten verläuft und die den Körper in Schwingung, Wölbung oder Spannung bringt. Die auf den Körper von oben und unten einwirkenden Kräfte, bzw. die Widerstände, die jeweils eine Kraft der anderen entgegenhalten, sind Ursachen für die erregende Erfahrung sinnhafter Sinnlichkeit, deren sich die Geschwister Agathe und Ulrich ausgesetzt fühlen.

Konklusion

Musils Theorie ästhetischer Erfahrung basiert auf der Annahme von „zwei Welten" (PS 1143) oder Zuständen. Dem „ratioïden" (PS 1027) Normalzustand, in dem das „Messen, Rechnen, Spüren" und das „positive, kausale, mechanische Denken" (PS 1143) dominieren, korrespondiert ein „nicht-ratioïder" (PS 1028), „anderer Geisteszustand", der vor allem in der Mystik, im Traum und in der Kunst zum Ausdruck kommt. Der „andere Zustand" ist ein Zustand der Entgrenzung, in dem das feste Beziehungsgefüge der Welt zerbricht und sich „ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen" (PS 1144) einstellt. Charakteristisch für die ästhetische Erfahrung ist, dass sie im Grenzbereich *beider* Welten zur Wirkung kommt. Die besondere *Form des Kunstwerks*, seine Binnengesetze und materiellen Gegebenheiten, so die zentrale These vorliegender Untersuchung, bringt diese Vermittlung zwischen „anderem" und Normalzustand zur Erfahrung. Mag ästhetische Erfahrung auch in anderen Bereichen als der Kunst möglich sein, erscheint sie doch hier am deutlichsten in ihrer charakteristischen Dialektik.

Auf einer ersten Ebene vermittelt die Form des Kunstwerks zwischen Begriff und sinnlicher Anschauung. Musil wehrt sich nachdrücklich gegen das „lebendige[] Vorurteil" (PS 1146), dass der Umgang mit Kunst unbegrifflich sei, dass also hier die Verbindung mit dem „ratioïden" Normalzustand gänzlich abreiße. Schon unsere Sinne, so Musil, sind „intellektuell" (ebd.), insofern Sinnlichkeit doch nur dann zur Erfahrung wird, wenn wir die Eindrücke in irgendeiner Weise verorten, mit vorherigen Erfahrungen korrellieren, sie ordnen und bewerten. „Dies geht soweit, daß ohne präformierte stabile Vorstellungen, und das sind Begriffe, eigentlich nur ein Chaos bleibt, und da andererseits

die Begriffe wieder von der Erfahrung abhängen, entsteht ein Zustand des gegenseitigen Sichformens wie zwischen Flüssigkeit und elastischem Gefäß [...].” (ebd.)

Musils These einer notwendigen Vermittlung zwischen Begriff und Anschauung *in jeder Erfahrung* gehört in den Zuständigkeitsbereich der Epistemologie. Interessant für die Theorie ästhetischer Erfahrung sind aber die daraus folgenden Konsequenzen, sobald man diese Spannung zwischen der Ordnungsarbeit des Begriffs und der ungeordneten, sinnlichen Anschauung auf das Kunstwerk bezieht. Dieser Schritt zur Untersuchung der spezifischen Darstellungsform des Kunstwerks wird in den methodologischen Beiträgen zur Theorie ästhetischer Erfahrung selten gemacht. In Rüdiger Bubners Aufsatz „Zur Analyse ästhetischer Erfahrung“[379] etwa, dessen Argumente über die Funktionsweise ästhetischer Erfahrung den hier vertretenen in mancher Hinsicht sehr ähneln, bleibt doch das Kunstwerk auf eine unbefriedigende Weise unterbestimmt. Bubner zeigt zunächst, ganz im Sinne Musils, dass weder die Begriffs- noch die Anschauungsseite das ganze Phänomen ästhetischer Erfahrung erfassen können, weil diese „sowohl rezeptiv wie spontan“[380] verfahren. In der ästhetischen Erfahrung komme „ein Spiel der Reflexion in Gang“[381], in dem die Momente von „Sinnengebundenheit“ und „Totalitätscharakter“ des Kunstwerks miteinander verbunden werden. Worauf sich die „Reflexion“ jedoch bezieht, welche Qualitäten *am Kunstwerk* zu dieser Reflexion verführen, ist völlig unklar. Liest man, wie Bubner der „Kunstwissenschaft“ vorwirft, durch ihre „Abstraktionsverfahren“ die genuinen „sinnlichen Daten zum Zwecke der Erklärbarkeit auf allgemeine Strukturen

[379] Rüdiger Bubner, „Zur Analyse ästhetischer Erfahrung“, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 52-69.
[380] ebd., S. 58.
[381] ebd., S. 63.

zu beziehen“[382], so zeigt sich der systematische Gegensatz zu vorliegender Untersuchung sehr deutlich. Unstrittig ist, dass Kunstwerke nicht „wie Naturerscheinungen auf zugrundeliegende Gesetze *zu reduzieren*“[383] sind, aber nichtsdestoweniger bleibt doch ein Verweis, ein Bezug auf die „zugrundeliegenden Gesetze“ einer Kunst, der für sie charakteristischen Repräsentationslogik, ihrer Gattungsgeschichte und Rezeptionspraktiken von grundlegender Bedeutung, auch und vor allem in der Erfahrung eines individuellen Kunstwerks.[384] Meine Lektüren haben daher stets versucht, dem Wechselspiel zwischen Gattungspoetologie und historisch gewachsener Darstellungsprinzipien (z.B. „Schein“, „Novelle“, „Stillleben“, Rahmen) und den Abweichungen, ja den Einsprüchen gegen diese Ordnungen, zu entsprechen. In Musils „Die Amsel“ zeigte sich das Besondere der von Azwei berichteten Erlebnisse in einer paradoxen Ereignishaftigkeit, die sich aus dem Regelmäßigen, der Wiederholungstruktur des bürgerlichen Lebens und der allgemeinen Zeitstruktur menschlicher Erfahrung heraushebt, wobei diese Struktur durch die Form des novellistischen Erzählens selbst reflektiert wird. Agathes grundlegende poetologische Funktion für die späten Teile des *Mann ohne Eigenschaften* wurde darin gesehen, dass sie einen Konflikt zwischen dem „Faden der Erzählung“ und dessen Verhinderung verkörpert, ein Konflikt, der nicht nur für Musils monumentalen Roman kennzeichnend ist, sondern gleichsam das Problem des romanhaften Erzählens in der Moderne zum Vorschein bringt. Die Diskussionen um ästhetische Bildlichkeit war um das Paradoxon eines „Bildseins ohne Ähnlichkeit“

[382] ebd., S. 59.
[383] ebd., meine Hervorh., J.S.
[384] Wolfgang Welsch ist in diesem Punkt zuzustimmen, wenn er gegen Martin Seels Betonung der „Vollzugsorientiertheit“ und der „Selbstbezüglichkeit“ der ästhetischen Wahrnehmung (Martin Seel, „Ästhetik und Aisthetik“, S. 28ff.) behauptet, die ästhetische Wahrnehmung eines Gemäldes schließe oft eine „bildhistorische bzw. interikonische Wahrnehmung“ mit ein (Wolfgang Welsch, „Erweiterungen der Ästhetik“, S. 47), und weiter: „Man muß die etablierten Codes kennen, um die Abweichungen und neuen Pointierungen wahrnehmen zu können“ (ebd., S. 52).

zentriert, in dem bildliche Referenz zwar suggeriert wird, sich aber in ihrer Unmöglichkeit gleichsam reflektiert. Auch hier wurde gezeigt, wie sich dieses Paradoxon maßgeblich in der äußeren Form des Bildes, seiner Darstellungsprinzipien, manifestiert.

Vielleicht kann man sagen, dass die Form des Kunstwerks ihrem Wesen nach konservativ und anarchisch zugleich ist. Ihr Darstellungsprinzip ist die Abweichung vom schon Gesehenen und Bekannten *in der Darstellung*. Es mag dies ein Grund dafür sein, dass radikale künstlerische Innovationen wie etwa das berüchtigte Urinal von Duchamps *als Kunstwerke* nicht unmittelbar erfahren werden können. Erst wenn sich ein Verständnis für das „Kunstwollen“[385] der Form dieses Gegenstandes entwickelt – was notwendig historisch geschieht –, kann sich an ihm eine genuine ästhetische Erfahrung, eine Erfahrung von ästhetischem Sinn, einstellen. Auch produktionsästhetisch ließe sich ein solcher Begriff von ästhetischer Erfahrung begründen: Der Künstler ist angehalten, sich an die historischen Formgesetze seiner Kunst anzulehnen und diese zu reflektieren. Nur so kann er sich schließlich von ihnen befreien. In diesem Sinne schreibt Musil in seinem Essayfragment „Literatur und Literatur“:

> Es leuchtet ein, daß Energie frei werden und sich in den Ausdruck einformen könne, wenn der Aufwand für das, was man ausdrücken wolle, durch eine „Anlehnung“ [an die Tradition; J.S.] entlastet sei […]. So dürfte billigerweise jeder schreibende Mensch schon an sich selbst die Erfahrung gemacht haben, daß sich erst, wo der Inhalt völlig beherrscht wird, die Form zur vollen Freiheit der Erfindung erhebt […]. (PS 1216)[386]

[385] Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893.
[386] In Thomas Manns Künstlerroman *Doktor Faustus* heißt es einmal über die von der Zwölftonmusik inspirierte Technik des Komponisten Adrian Leverkühn: „Gebunden durch *selbstbereiteten* Ordnungszwang, also frei.“ (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Gesammelte Werke, Band 6, Frankfurt a. M. 1974, S. 257; Hervorh. von mir; J.S.)

Die Einheit von Form und „Erfindung“, von formaler (d.h. sowohl binnen-strukturierter als auch sinnlich-materieller) Verfasstheit des Kunstwerks und dem Ereignis seiner Sinngebung (die bei Musil immer sowohl kognitive als auch emotionale Merkmale tragen kann), begründet das eigentliche Moment von Kunsterfahrung. Die für das Kunstwerk typische „Dichtigkeit der Beziehungen“ (PS 912), die durch eine Befreiung der Form-Elemente von Kausalität und Zweckhaftigkeit entsteht, befreit gleichsam unsere Wahrnehmungs- und Einbildungskräfte. Da diese aber immer auf die Form des Kunstwerks zurückverwiesen bleiben, entsteht ein bestimmter, ein dichter „Sinn“, der zwar referentielle Momente haben kann, aber in dieser Referenzialität nicht aufgeht. Die genuin ästhetische Sinnerfahrung, so Musil in einer begeisterten Besprechung einer Berliner Theateraufführung, ist „zehnmal kompresser als Realität“ (PS 1478).[387]

Bei aller Betonung der Bedeutung ästhetischer Differenz steht aber in deren Horizont nicht eine Kunst um der Kunst willen. Was in der ästhetischen Erfahrung an der Form des Kunstwerks zur Erfahrung wird, das Aufscheinen des Fremden im Bekannten und des Bekannten im Fremden, weist vom Kunstwerk zurück auf den Erfahrenden und hinaus in die empirische Welt und versinnbildlicht damit Erfahrbarkeit überhaupt. Weil das Kunstwerk auf eine mehr oder weniger direkte Weise immer auch Deutungen von der Welt bereithält, Vorschläge über die Welt macht, ist ihm Welterfahrung konstitutiv eingeschrieben. Es scheint aufgrund dieser Dialektik von Fremd- und Selbstreferenz, die der Form des Kunstwerks eigen ist, auch nicht ratsam, das Kunstwerk auf die Herstellung

[387] „Indem unser Zugang zur Welt eine Unterbrechung erfährt, kann die Sichtbarkeit des Sichtbaren, die Hörbarkeit des Hörbaren, die Sprachlichkeit der Sprache zum Gegenstand einer nie zur Ruhe kommenden Aufmerksamkeit werden.“ (Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität*, S. 12.) Vgl. hierzu auch Martin Seel, „Ästhetik und Aisthetik“.

von „Illusion“ zu *reduzieren*, wie es Karl-Heinz Bohrer gerade erst wieder vorgeschlagen hat.[388] Mimesis als *Nach*ahmung und *Re*präsentation ist aus der Kunsttheorie nicht zu eliminieren. Sie gehört zu dem „ratioïden“ Anteil der ästhetischen Erfahrung. Einen Gegenstand abzubilden, ein Gespräch oder eine Landschaft zu beschreiben, bedeutet immer auch die Beherrschung einer Fiktion *über die Welt*.

Die im letzten Kapitel formulierte prozessuale Logik ästhetischer Kraft ergibt sich aus dem versagten Versprechen des Kunstwerks, durch den ordnenden Zugriff des Verstandes beherrschbar zu werden. Das in der ästhetischen Erfahrung aktivierte Begehren ist das Begehren nach der Aneignung des Kunstwerks und damit auch nach Referenz, nach Erzählung und Bild, aber es ist eben gerade das Besondere der Kunst, dass sich dieses Begehren in der Erfahrung zwar permanent erneuert, aber nicht einlöst. In der Diskussion des Begriffs des „Scheins“ im zweiten Kapitel ist eine solche Dialektik ebenso deutlich geworden wie in der Analyse von Ulrichs „Erlebnissen gestauter Bedeutung“ im vierten.

Das Motiv des *Berührens* des ästhetischen Gegenstands mit den Fingerspitzen bringt den prekären Status des ästhetischen Begehrens ebenso zum Ausdruck wie die bewegte Spannung in Musils Körperbildern. Die gegenläufigen Bewegungen des Steigens und Fallens sowie der Anziehung und Abstoßung, die in verschiedenen Manifestationen in zahlreichen Texten Musils aufgefallen war, lassen sich als Symbole für die Phänomenologie ästhetischer Erfahrung lesen: Sie beschreiben eine bewegliche Ordnung, eine sinnliche Dynamik, die durch das Nicht-ans-Ende-Kommens ihres Vollzugs in Sinnerfahrung übergeht.

[388] Karl-Heinz Bohrer, *Ist Kunst Illusion?* München 2015.

Literaturverzeichnis

1. Texte Robert Musils

Musil, Robert: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*, hrsg. von Robert Frisé, Reinbek bei Hamburg 1980.

Musil, Robert: *Briefe 1901-1942*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981. 2 Bände (B 1 und B 2)

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*: *Erstes und Zweites Buch*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978. (MoE, bis S. 1044)

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*: *Aus dem Nachlaß*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978. (MoE, ab S. 1045)

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Dritter Band, Aus dem Nachlass herausgegeben von Martha Musil, Lausanne 1943

Musil, Robert: „Die Amsel", *Neue Rundschau*, Heft 1, Januar 1928, S. 36-50.

Musil, Robert: *Klagenfurter Ausgabe*. *Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*, hrsg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt. DVD-Version 2009. (KA)

Musil, Robert: *Prosa und Stücke: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Reinbek bei Hamburg 2000. (PS)

Musil, Robert: *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976. 2 Bände. (Tb 1 und Tb 2).

2. Erweitertes Literaturverzeichnis

Adler, Hans: „Aesthetics and Aisthetics: The Iota Question", in: ders. (Hrsg.), *Aesthetics and Aisthesis: New Perspectives and (Re)Discoveries*, Bern 2003, S. 9-26.

Adorno, Theodor W.: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a. Main 1958, S. 61-72.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1998.

Allesch, Christian: *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien 2006.

Allesch, Christian: *Geschichte der Psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen 1987.

Allesch, Johannes von: „Beiträge zur Betrachtung Grünewalds", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 3. Jahrgang 1910, S. 468-487.

Allesch, Johannes von: *Wege zur Kunstbetrachtung*, Dresden 1921.

Aust, Hugo, *Novelle*, Stuttgart 1990.

Avanessian, Armen u.a. (Hrsg.): *Form zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, Zürich und Berlin 2009.

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], mit einem Nachwort von Helmut M. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner, Frankfurt a. M2001.

Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2000-2005.

Barthes, Roland: „Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins", in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übersetzt aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 47-66.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik* [1750], aus dem Lateinischen und hrsg. von Dagmar Mirbach, Band 1, Hamburg 2007, S. 11.

Baur, Uwe: „Musils Novelle ‚Die Amsel'. Figurierung der Persönlichkeitsspaltung eines Rahmenerzählers", in: ders. und Dietmar Goltschnigg (Hrsg.), *Vom ‚Törleß' zum ‚Mann ohne Eigenschaften'*, München und Salzburg 1973.

Beil, Ulrich Johannes, Michael Gamper, Karl Wagner (Hrsg.): *Medien, Technik, Wissenschaft – Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011.

Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", in: *Gesammelte Schriften* II/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 438-465.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (3. Fassung), in: *Gesammelte Schriften* I/2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 471-508.

Benjamin, Walter: „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: *Gesammelte Schriften* I/1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 123-202.

Bernauer, Herrmann: *Zeitungslektüre im Mann ohne Eigenschaften*, München 2007.

Berndt, Frauke: „Literarische Bildlichkeit und Rhetorik“, in: Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin und Boston 2014.

Biere, Florentine: *Das andere Erzählen: Zur Poetik der Novelle 1800/1900,* Würzburg 2012.

Boehm, Gottfried: „Der erste Blick. Kunstwerk - Ästhetik - Philosophie“, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Die Aktualität des Ästhetischen,* München 1992, S. 355-370.

Boehm, Gottfried: „Der Grund: Über das ikonische Kontinuum“, in: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund: Das Feld des Sichtbaren*, München 2012, S. 29-94.

Boehm, Gottfried: „Ikonische Differenz“, in: *Rheinsprung 11: Zeitschrift für Bildkritik*, 1, S. 170-178. Online Zugriff: http://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01.html [letzter Zugriff 8. August 2013].

Boehm, Gottfried: „Der Topos des Lebendigen: Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 94-112.

Boehm, Gottfried: „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1985, S. 444-471.

Böhme, Gernot: *Aisthetik – Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

Böhme, Gernot: *Atmosphäre – Essays zur neueren Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2013.

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 1999.

Böhn, Andreas: *Vollendende Mimesis. Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis*, Berlin und New York 1992.

Bohrer, Karl-Heinz: „Utopie des ‚Augenblicks' und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur", in: *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 180-218.

Bohrer, Karl-Heinz: „Zum Problem der ästhetischen Grenze", in: *Plötzlichkeit*: *Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 86-107.

Bohrer, Karl-Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*, München und Wien 1998.

Bolterauer, Alice: *Rahmen und Riss: Robert Musil und die Moderne*, Wien 1999.

Bolz*,* Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1991.

Bonacchi, Silvia: *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern 1998.

Bonacchi, Silvia: „Robert Musils Berliner Studienjahre", in: Annette Daigger und Peter Henninger (Hrsg.), *Robert Musils Drang nach Berlin*: *Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftsteller*, Bern 2008, S. 37-84.

Buber, Martin: *Ekstatische Konfessionen*, Jena 1909.

Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.

Butler, Judith: „Einleitung" in Georg Lukákcs', *Die Seele und die Formen*, Bielefeld 2011, S. 1-20.

Brandstätter, Ursula: „Ästhetische Erfahrung", online: http://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung; letzter Zugriff: 23.04.15

Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts,* Berlin 2010.

Bryson, Norman: *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990.

Burdorf, Dieter: *Poetik der Form: Eine Begriffs- und Problemgeschichte,* Stuttgart 2001.

Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M. 1988.

Busch, Walter und Ingo Breuer (Hrsg.): *Robert Musils ‚Die Amsel' - Kritische Lektüren aus dem Nachlaß*, Bozen und Innsbruck 2000.

Campe, Rüdiger: „Form und Leben in der Theorie des Romans", in: Armen Avenassian u.a. (Hrsg.), *Vita Aesthetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich 2009.

Cassirer, Ernst: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 485-500.

Corino, Karl (Hrsg.), *Erinnerungen an Robert Musil: Texte von Augenzeugen*, Wädenswill 2010.

Corino, Karl: „Robert Musil und die bildende Kunst", in: *Rapial. Zeitschrift für Kultur und Wissenschaft des Robert-Musil-Archivs 3* (1993) Heft 1, S. 2–8.

Corino, Karl: *Robert Musil – Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 2003.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1977.

Derrida, Jacques: *Chora*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien 2005.

Derrida, Jacques: „Ereignis Signatur Kontext", in: ders., *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291-314

Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Berlin 2003.

Derrida, Jacques: „Überleben", in: *Gestade*, aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien 1994, S. 119-219.

Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei,* übersetzt aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992.

Dewey, John: *Art as Experience* [1934], New York 2005, S. 183.

Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften*, Band 6, Göttingen 1958.

Döring, Sabine A.: *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethische: Die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*, Paderborn 1999.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, aus dem Italienischen von Jürgen Trabant, München 1972.

Eckart, Meister: *Meister Eckeharts Schriften und Predigten*, aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt und herausgegeben von Herrmann Büttner, Erster Band, Leipzig 1903.

Erhart, Claus: *Der ästhetische Mensch bei Robert Musil*, Innsbruck 1991.

Eibl, Karl: „Die dritte Geschichte: Hinweise zur Struktur von Robert Musils Erzählung ‚Die Amsel'", in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 412-434.

Eisele, Ulf, „Ulrichs Mutter ist *doch* ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils ‚Mann ohne Eigenschaften'", in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 160-203.

Fanta, Walter: *Die Entstehungsgeschichte des „Mann ohne Eigenschaften" von Robert Musil*, Wien u.a. 2000.

Fehrenbach, Frank: „Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder", in: Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 1-40.

Fehrenbach, Frank: Art. „Lebendigkeit" in: Ulrich Pfister (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart und Weimar 2003, S. 222-227.

Fiedler, Konrad: „Beurteilung von Werken der bildenden Kunst" [1876], in ders., *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1971, S. 1-80.

Fiedler, Konrad: „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit" [1881], in ders. *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1991, S. 133-182.

Fiedler, Konrad: „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit" [1887], in ders., *Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1971, S. 183-368.

Fischer, Nanda: „„Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung...": Zum Novellenbegriff Robert Musils"", in: *Monatshefte 65. 3* (1972), S. 224-240.

Fischer-Lichte, Ericka u.a. (Hrsg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel 2003.

Foucault, Michel: „Andere Räume", in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34-46.

Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips", in: *Studienausgabe,* Band 3, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a. M. 1975, S. 213- 272.

Freud, Sigmund: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, *Studienausgabe* Band 1, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Leipzig 1982.

Frey, Hans Jost: *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M. 1990.

Früchtl, Josef: Art. „Schein", in: Karl-Heinz Barck (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, Stuttgart 2000, S. 365-389.

Fuld, Werner, „Die Quellen der Konzeption des „anderen Zustands" in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften"", in: *DVjs 50* (1976), S. 664-682.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Gesammelte Werke Bd. 1, Tübingen 1990.

Geulen, Eva: „Gesetze der Form: Benn 1933“, in: Uwe Hebekus und Ingo Stöckmann (Hrsg.), *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*, München 2008, S. 19-42

Glander, Kordula: *‚Leben, wie man liest’ – Strukturen der Erfahrung erzählter Wirklichkeit in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, St. Ingbert 2005.

Gnam, Andrea: „Technopoetische Bilder in Musils *Mann ohne Eigenschaften*“, in: Norbert Christian Wolf u.a. (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft*, S. 143-156

Goltschnigg, Dieter: *Mystische Tradition im Roman Robert Musils – Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften“*, Heidelberg 1994.

Gombrich, Ernst: „Tradition and Expression in Western Still Life“, in: *The Burlington Magazine, Vol. 103, No. 698* (Mai 1961), S. 174-180.

Goodman, Nelson: *Languages of Art*, Indianapolis 1976.

Greenberg, Clement: „Modernist Painting“, in: *The Collected Essays and Criticism*, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969, Chicago 1995, S. 85-93.

Grill, Genese: *The World as Metaphor in Robert Musil’s „The man without Qualities“: Possibility as reality*, Rochester 2012.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bände, Leipzig 1854-1971.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.

Gumbrecht, Hans Ulrich: „Epiphanie“, In: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 203-222.

Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil: Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, Würzburg 2000.

Gutjahr, Ortrud: „’...den Eingang ins Paradies finden.’: Inzest als Motiv und Struktur im Roman Robert Musils und Ingeborg Bachmanns“, in: Josef Strutz und Endre Kiss (Hrsg.), *Genauigkeit und Seele: Zur österreichischen Literatur seit dem Fin de siècle*, München 1990.

Harrison, Robert Pogue: *Gardens: As Essay on the Human Condition*, Chicago 2008.

Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerks“, in *Holzwege*, Gesamtausgabe, 1. Abt.: Veröffentlichte Schriften 1914-1970, Band 5, Frankfurt a. M. 1975.

Henninger, Peter: „Erlebnis, Dichtung und Kritik in Robert Musils *Literarische Chronik* vom August 1914“, in: *Musil-Forum 31* (2009/2010), S. 193–201.

Heydebrand, Renate von: *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Münster 1963.

Hickmann, Hannah, „Lebende Gedanken“ und Emersons *Kreise*, in: Uwe Baur und Elisabeth Castex (Hrsg.), Robert Musil. Untersuchungen zu seinem Werk, Königstein/Ts.: Athenäum, 1980, S. 139-151.

Hoffmann, Christoph: *Der Dichter am Apparat: Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942*, München 1997.

Honold, Alexander: „Denkraum, Leibraum, Diskursraum: Musils dynamische Architekturen“, in: Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper, Karl Wagner (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft: Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011.

Honold, Alexander: *Die Stadt und der Krieg: Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“,* München 1995.

Hornbostel, Erich von: „Über optische Inversionen“, in: *Psychologische Forschung* I (1922), S. 130-156.

Imdahl, Max: „Cézanne – Braque – Picasso: Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“, in: ders. *Bildautonomie und Wirklichkeit: Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9-50.

Jay, Martin: *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley 2005.

Kaiser, Ernst und Eithne Wilkins: *Musil – Eine Einführung in das Werk*, Stuttgart 1962.

Kappeler, Florian: *Situiertes Geschlecht: Organisation, Psychiatrie und Anthropologie in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, München 2012.

Karthaus, Ulrich: *Der andere Zustand: Zeistrukturen im Werke Robert Musils*, Leipzig 1965.

Kassung, Christian: *EntropieGeschichten. Robert Musils "Der Mann ohne Eigenschaften" im Diskurs der modernen Physik*, München 2001.

Kim, Rae-Hyeon: *Robert Musil. Poetologische Reflexionen zur Geschichtlichkeit der Literatur*, Bonn 1986.

Kimmich, Dorothea: *Leblose Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011.

Klages, Ludwig: *Vom kosmogonischen Eros*, München 1922.

Koebner, Thomas: „Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende“ in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert 18* (1977), S. 141-192.

Kretschmer, Ernst: *Medizinische Psychologie. Ein Leitfaden für Studium und Praxis*, Leipzig 1922.

Kühne, Jörg: *Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften',* Tübingen 1968.

Kümmel, Albert: *Das MoE-Programm: Eine Studie über geistige Organisation*, München 2001.

Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hrsg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003.

Kunz, Josef: *Novelle*, Darmstadt 1998.

Laermann, Klaus: *Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften"*, Stuttgart 1970.

Laplanche, Jean: *Das Vokabular der Psychoanalyse,* aus dem Französischen von Emma Moersch, Frankfurt a. M. 1972.

Largier, Niklaus: „A ‚Sense of Possibility': Robert Musil, Meister Eckhart, and the ‚Culture of Film'", in: Hent de Vries (Hrsg.), *Religion: Beyond a Concept*, New York 2008, S. 739-749.

Leucht, Robert und Susanne Reichlin: „'Ein Gleichgewicht ohne festen Widerhalt, für das wir noch keine rechte Beschreibung gefunden haben': Robert Musils ‚anderer Zustand' als Ort der Wissensübertragung", in: Ulrich Johannes Beil u.a. (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft: Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011.

Levinson, Marjorie: „What is New Formalism?", *PMLA*, Vol. 122, No. 2 (März 2007), S. 558-569.

Liessmann, Konrad Paul: „Verkehrte Welt – Über das Nichtformale an der ästhetischen Form", in: *MLN* 113:3 (1998), S. 588-611.

Lindner, Burckhardt: *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart 2006.

Lobsien, Eckhar: „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten", in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 89-114.

Locher, Elmar: „Die Stimme der Amsel in den Stimmen der *Amsel* Robert Musils", in: Walter Busch und Ingo Breuer (Hrsg.): *Robert Musils ‚Die Amsel' - Kritische Lektüren aus dem Nachlaß*, Bozen und Innsbruck 2000, S. 131-158.

Loesberg, Jonathan: *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism*, Stanford 2005.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil, München 1993.

Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*, Bielefeld 2011.

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*: *Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Bielefeld 2009.

Mallgrave, Harry Francis und Eleftherios Ikonomou (Hrsg.): *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Chicago 1994.

Marschner, Renate M.: *Utopie der Möglichkeit: Ästhetische Theorie dargestellt am „Mann ohne Eigenschaften" von Robert Musil*, Stuttgart 1982.

McBride, Patrizia: *The Void of Ethics: Robert Musil and the experience of modernity*, Evanston 2006.

Meisel, Gerhard: *Liebe im Zeitalter der Wissenschaften vom Menschen: das Prosawerk Robert Musils*, Opladen 1991.

Meister, Monika: „'Anderer Zustand' und ästhetische Erfahrung", in: Uwe Baur und Elisabeth Castex (Hrsg.), *Robert Musil: Untersuchungen*, Königstein im Traunstein 1980, S. 152-161.

Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 2008.

Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida,* Frankfurt a. M. 1988.

Menninghaus, Winfried: „Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene", in: Uwe Steiner (Hrsg.), *Walter Benjamin 1892-1940*, Bern 1992.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002.

Mersch, Dieter: „Metabilder und Avantgarde", in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein Interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 234-241.

Mersch, Dieter: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

Meyer, Conrad Ferdinand: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe,* besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Erster Band, Bern 1996.

Meyer, Ingo: „Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik", *Merkur 67*, Heft 3 (März 2013), S. 191-204.

Michel, Karl Markus, Die Utopie der Sprache. Zu Robert Musils Roman: „Der Mann ohne Eigenschaften“, in: *Akzente 1* (1954), S. 23-35.

Mitchell, William J. Thomas: „Metabilder“ in: *Bildtheorie*, Berlin 2008, S. 172-236.

Mitterer, Nicola: *Liebe ohne Gegenspieler. Androgyne Motive und moderne Geschlechteridentitäten in Robert Musils Romanfragment „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Graz 2007.

Mülder-Bach, Inka: *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften: Ein Versuch über den Roman*, München 2013

Neumann, Gerhard: „Traumbild und Stilleben: Präsenz und Absenz in der Poetik Robert Musils“, in: Richard Hoppe-Sailer u.a. (Hrsg.), *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005, S. 53-73.

Neumann, Gerhard: „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos“, in: Matthias Mayer und Gerd Neumann (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 11-62.

Neymeyer, Barbara, *Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie, Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays*, Heidelberg 2009.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und New York 1980, Band 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I - IV. Nachgelassene Schriften 1870 – 1873.*

ohne Verf.: „Bemerkungen zu B. Wipper: Das Problem des Stillebens“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25* (1931), S. 49-58.

Ortega y Gasset José: „Meditation über den Rahmen“, in: *Über die Liebe - Meditationen*, übersetzt aus dem Spanischen von Helene Weyl, Stuttgart 1950, S. 71-86.

Pekar, Thomas: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*, München 1989.

Pelmter, Andrea: *„Experimentierfeld des Seinkönnens“ - Dichtung als „Versuchsstätte“: Zur Rolle des Experiments im Literarischen Werk Robert Musils*, Würzburg 2008.

Pfohlmann, Oliver: *Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, Berlin 2013.

Pickerodt, Gerhardt: „Robert Musils *Die Amsel* als Narratives Modell“, in: Walter Busch und Ingo Breuer (Hrsg.), *Robert Musils ‚Die Amsel’: Kritische Lektüren aus dem Nachlaß*, Bozen und Innsbruck 2000, S. 61-75.

Pietzner, Carlo: „Die Begegnung eines jungen Malers mit Musil“, in: Karl Corino (Hrsg.), *Erinnerungen an Robert Musil. Texte von Augenzeugen*, Wädenswill 2010, S. 355-365.

Pike, Burton: „Robert Musil: Literature as Experience“, *Studies in Twentieth Century Literature (STCL)*, Vol. 18., No. 2 (Summer, 1994), S. 221-238.

Platon, „Der Staat“, in: *Platons Werke*, aus dem Altgriechischen von Friedrich Schleiermacher, Dritten Teiles Erster Band, Berlin 1828, S. 73-529.

Pott, Hans-Georg (Hrsg.): *Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler,* München 1993.

Precht, Richard David: *Die gleitende Logik der Seele: Ästhetische Selbstreflexivität in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“,* Stuttgart 1996.

Preußer, Heinz-Peter: „Die Masken des Ludwig Klages. Figurenkonstellation als Kritik und Adaption befremdlicher Ideen in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*“, in: *Musil-Forum*, Band 3, 2009, S. 225-253.

Rasch, Wolfdietrich: *Über Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Göttingen 1967.

Rasch, Wolfdietrich: „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“, in: ders., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*: *Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1967, S. 1-48.

Ricklefs, Ulfert: *Das Fischer Lexikon: Literatur*, Band 1, Frankfurt a. M. 2002.

Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen 2000.

Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 2, Darmstadt 1972.

Rußegger, Arno: *Kinema mundi. Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil*, Wien 1996.

Riegl, Alois: *Stilfragen*, Berlin 1893.

Rilke, Rainer Maria: „Briefe über Cézanne“, in: *Werke*, hrsg. von Manfred Engel u.a., Band 4, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 594-536.

Ritter, Joachim u.a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel und Stuttgart 1971-2010.

Schapiro, Meyer: „The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Stil Life“, in: *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978, S. 1-38.

Schiffermüller, Isolde: „Die Gabe des Lebens. Zu einer Ethik der Immanenz in Robert Musils Novelle *Die Amsel*“*,* in: Walter Busch und Ingo Breuer (Hrsg.), *Robert Musil. Die Amsel. Kritische Lektüren – Materialien aus dem Nachlaß*, Bozen und Innsbruck 2000, S. 159-182.

Schildt, Jelka: „*Noch etwas tiefer lösen sich die Menschen in Nichtigkeiten auf": Figuren in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, Bern 1995.

Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, mit den Augustenburger Briefen hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2006.

Schröder-Werle, Renate: *Robert Musil – Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (Erläuterungen und Dokumente), Stuttgart 2001.

Sebastian, Thomas: *The Intersection of Science and Literature in Musil's The Man without Qualities*, Rochester 2005.

Seel, Martin: „Ästhetik und Aisthetik – Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmungen", in: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hrsg.), *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 17-38.

Seel, Martin: *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2007.

Shins, Jiyoung: *Der „bewußte Utopismus" im „Mann ohne Eigenschaften" von Robert Musil*, Würzburg 2008.

Simmel, Georg: „Der Bildrahmen: Ein ästhetischer Versuch" [1902], in: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammstedt, Band 7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Frankfurt a. M. 1995, S. 101-108.

Simon, Oliver: *Raumgeschichten: Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, München 2007.

Šklovskij, Viktor: „Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, S. 3-35.

Smith, Peter D.: „Musil: Beyond the *Logos* of Science", in: ders. *Metaphor and Materiality. German Literature and the World-View of Science 1780-1955*, Oxford 2000, S. 201-264.

Smith, Peter D.: „The Scientist as Spectator: Musil's *Törleß* and the Challenge to Mach's Neo-Positivism", in: *New Germanic Review* 75 (2000), Heft 1, 2000, S. 37-51.

Söring, Jürgen: „Musils poetischer Brückenschlag: Vom Wesens-Vollzug der Dichtung", in: Josef Strutz und Johann Strutz (Hrsg.), *Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie,* München 1984, S. 22-43.

Sokel, Walter: „Agathe und der Existenzphilosophische Faktor im ‚Mann ohne Eigenschaften'", in: Gudrun Brokoph-Mauch (Hrsg.), *Beiträge zur Musil-Kritik*, Bern und Frankfurt a. M. 1983, S. 111-128.

Spreitzer, Brigitte: „Meister Musil: Eckhart deutsche Predigten als zentrale Quelle des ‚Mann ohne Eigenschaften'", *Zeitschrift für deutsche Philologie 119* (2000), S. 564-588.

Stierle, Karlheinz: *Ästhetische Rationalität: Kunstwerk und Werkbegriff,* München 1997.

Stoichita, Victor: *Das Selbstbewusste Bild. Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

Stratmann, Gerrit: *Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928*, Marburg 2000.

Tatarkiewicz, Wladyslaw: *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics,* Warschau 1980.

Tobias, Rochelle: „Irreconcilables: Ethics and Aesthetics for Hermann Cohen and Walter Benjamin", *MLN 127.3* (2012), S. 665-680.

Urbich, Jan: Art. „Sprachtheorie: Bilder als Metaphern", in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 131-138.

Wagner-Engelhaaf, Martina: „Musil und die Mystik der Moderne", in: Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. II: um 1900, Paderborn u.a. 1998, S. 195–215.

Wägenbaur, Thomas (Hrsg.): *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000.

Waldenfels, Bernhard: „Ordnungen des Sichtbaren", in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 233-252.

Walser, Robert: „Cézannegedanken", in: *Zarte Zeilen*. *Prosa aus der Berner Zeit 1926*, Zürich und Frankfurt a. M. 1986, S. 252-256.

Weissberg, Liliane: „Versuch einer Sprache des Möglichen: Zum Problem des Erzählens bei Robert Musil", in: *DVjs 54* (1980), S. 464-484.

Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2000.

Welsch, Wolfgang: „Erweiterungen der Ästhetik: Eine Replik", in: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hrsg.), *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 39-67.

Willemsen, Roger: *Das Existenzrecht der Dichtung: Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils*, München 1994.

Wirth, Uwe: „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*", in: ders. (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013, S. 15-60.

Wolf, Norbert Christian: „In bed with Gerda: Musils klinischer Blick und das Kino", in: Ulrich Johannes Beil u.a. (Hrsg.), *Medien, Technik, Wissenschaft: Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 119-142.

Worringer, Wilhem: *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911

Zingel, Astrid: *Ulrich und Agathe: Das Thema Geschwisterliebe in Robert Musils Romanprojekt „Der Mann ohne Eigenschaften"*, St. Ingbert 1999.

Curriculum Vitae

Johannes Schade completed a masters degree in German Literature and Film Studies at the University of Hamburg in 2006. He came to Johns Hopkins University later that year and finished all the course requirements for the PhD in the summer of 2010. He then spent a year as a visiting student at the Friedrich-Schlegel Graduate School for Literary Studies at the Free University, Berlin. At Johns Hopkins, he taught undergraduate seminars for many years, ranging from German language classes to seminars on Nietzsche and Freud and courses on Image Theory and the Western film genre. He has published articles on Goethe and Robert Musil.