

## **Kleine Dinge in Großaufnahme. Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Robert Musil**

Die Frage, welche Funktion Dinge in literarischen Texten haben können, wird hier nicht in Form einer motivgeschichtlichen Sammlung von Beispielen erörtert werden; vielmehr geht es darum, die unterschiedlichen Repräsentationsformen von Gegenständen in der Literatur - und deren Problematisierung - als Teil einer langen und folgenreichen Debatte über die menschliche Wahrnehmung auszuweisen. Besonders aufschlußreich ist dabei die Beschäftigung mit dem Diskurs der Aufmerksamkeit. Aufmerksamkeit erlebte seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Konjunktur. Sie wurde zum Thema intensiver psychologischer und physiologischer Forschungen. Das Verhältnis von Wille und Aufmerksamkeit beschäftigte die Philosophie, und für die neu entstehende Soziologie ist Aufmerksamkeit bzw. ihr Mangel von Anfang an ein wichtiger Bestandteil der Charakteristk der Moderne.<sup>1</sup> Aufmerksamkeit erweist sich dabei als der notwendige Gegenpol zum Phänomen der Zerstreuung, das bei Autoren wie Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer zur Signatur der Moderne erklärt wird. Zerstreuung gilt ihnen als Kennzeichen einer stetig zunehmenden Beschleunigung des Lebens, einer Fragmentarisierung und Atomisierung der Existenz, einer Entsinnlichung und Entsubstanzialisierung aller Wahrnehmung und Erfahrung. Zerstreuung ist unbestritten eines *der* Merkmale der Moderne, nicht nur was lebensweltliche Bereiche angeht, sondern auch was die Produktion und Rezeption von bildender Kunst, Musik, Film und Literatur betrifft. Häufig werden die neuen Medien wie Rundfunk und Film geradezu mit dem "Kult der Zerstreuung" in eins gesetzt.

Hier soll nun anhand einiger Texte von Robert Musil und früher Beiträge zur Filmtheorie gezeigt werden, daß es einen bedeutenden und weitverzweigten, zum Teil hochdifferenzierten Diskurs der Aufmerksamkeit gibt, der denjenigen der Zerstreuung begleitet und konturiert. Dabei werden neben Fragen der menschlichen Wahrnehmung, Erinnerung und Kommunikation insbesondere auch solche nach dem Verhältnis des Menschen zu seiner Wirklichkeit und infolgedessen auch eine Reihe von verschiedenen Subjektivitätsmodellen diskutiert. Gerade hierfür lassen sich in literarischen Darstellungen von Gegenständen und Dingen Aspekte finden, die im Diskurs der Aufmerksamkeit und damit im Diskurs der Moderne bisher zu wenig berücksichtigt worden sind.

---

<sup>1</sup> Bis hin zu aktuellen Debatten über Krankheitsbilder wie ADD (attention deficit disorder) sind Aufmerksamkeit und ihre Störungen mit der Geschichte moderner Gesellschaften verbunden geblieben.

Die Hypothese lautet, daß sich anhand der Beschäftigung mit Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung in der Literatur ein kaum beachteter Aspekt von Geschichte und Theorie der Moderne herausarbeiten läßt, der zugleich einen wichtigen Beitrag zur Geschichte und Theorie der Medien - insbesondere für Film- und Photographiegeschichte - darstellt. Nicht zuletzt handelt es sich auch um eine kaum je erwähnte Verschiebung idealismuskritischer Argumente vom Feld der Geschichtsphilosophie ins Feld der Wahrnehmungstheorie und Ästhetik.<sup>2</sup>

Die Beschäftigung mit dem Ding, seine Entdeckung, Darstellung, Beschreibung, Zerstörung, Verstellung oder Negation steht in dem genannten Zeitraum ohne Ausnahme im Kontext epistemologischer oder genauer wahrnehmungstheoretischer Fragestellungen.<sup>3</sup> Es soll gezeigt werden, daß die Aufmerksamkeit, die die Literatur der Repräsentation von Dingen widmet, eine komplexe Form der Auseinandersetzung mit Fragen von Wahrnehmung, Beschreibung, Erfahrung und nicht zuletzt Gedächtnis und Erinnerung enthält. Es läßt sich zudem an verschiedenen Beispielen zeigen, daß literarische Texte nicht nur nachträglich in diesem kulturgeschichtlichen Kontext verortet werden können, sondern sich selbst als Teil dieses Diskurses ausweisen. Dies gilt nicht nur etwa für Rilkes sogenannte Dinggedichte, seine Cézanne-Briefe und *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, sondern auch für viele von Robert Walsers Prosastücken, für Franz Hessels Romane und Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, einige seiner Erzählungen und seinen Kommentar zu Béla Bálazs Filmtheorie. Es gilt aber auch für Benjamins und Kracauers Interesse an Photographie und Film. Als weitere Beispiele sind Kafkas Werke<sup>4</sup> ebenso zu nennen wie Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, die russischen Konstruktivisten und einige der französischen Surrealisten. Welche Bedeutung Dinge im Kontext der Gedächtnis- und Erinnerungstheorien haben können, zeigen neben Prousts *Recherche* auch Virginia Woolfs *Mark on the Wall* oder Francis Ponges *Le savon*.<sup>5</sup>

Es wird hier um Texte gehen, in denen Dinge - Gegenstände - so in den Blick gerückt und auf eine Weise dargestellt werden, daß ihre "Dinglichkeit", ihre

<sup>2</sup> Vgl. Dazu Ralf Konersmann, Vortrag vom 3.10.1999 Konstanz über *Symbolische Präsenz. Die Philosophie und ihre Gegenstände*.

<sup>3</sup> Eine Dinggeschichte bzw. dieses Kapitel einer Dinggeschichte kann also nicht zum Ziel haben, eine Art Museum der repräsentierten Dinge anzulegen oder ein Inventar im Sinne einer Ordnung der Dinge zu erstellen; es kann auch nicht darum gehen, in annalistischer Weise "Dingtexte" zu versammeln und zu katalogisieren.

<sup>4</sup> Insbesondere an *Die Sorge des Hausvaters* wird man in diesem Zusammenhang denken. Walter Höllerer nennt Odradek „das verfitzte Ding“ (Walter Höllerer, Odradek unter der Stiege, in: Sprache im technischen Zeitalter, Bd.85-88 (1983), S.350-362), das zum „Sorgenkind“ der Literaturwissenschaft (Gerd Backenköhler, Neues zum „Sorgenkind‘Odradek“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.89 1970. S.269-296) wurde. Walter Benjamin bezeichnet Odradek als „die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen.“ Es sind die rebellierenden Dinge, die sich in verfremdeter Form wieder in Erinnerung bringen: „Sie sind entstellt.“ (Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1981, S.31)

<sup>5</sup> Als ein späteres Beispiel, das die Holocaust-Erinnerung betrifft, wäre etwa Wolfgang Hildesheimers *Tynset* zu nennen. In der Nachkriegsliteratur finden sich viele weitere Beispiele von Peter Handke bis Roland Barthes. Hier müßte allerdings die Fragestellung noch einmal überprüft und auf den anderen historischen Kontext abgestimmt werden.

“Dinghaftigkeit” zum Thema wird. Dinge sollen dabei außerhalb alltäglicher Funktionszusammenhänge wieder sichtbar, ja sogar “fühlbar” gemacht werden. Die Aufmerksamkeit soll auf banale Dinge gelenkt werden, die zu diesem Zweck verfremdet, entstellt, vergrößert oder aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt werden. In diesen Texten werden Dinge vermenschlicht, sie bekommen eine Physiognomie oder einen Charakter zugeschrieben. Zugleich werden die Menschen verdinglicht, die Welt erscheint auf eine seltsame Weise inhuman.<sup>6</sup>

Auf diese Verfahren der Verfremdung<sup>7</sup> wird in den Texten selbst reflektiert. Dabei ist es dann gerade der Vergleich mit Photographie oder Film, der dazu dient, diese literarischen Verfahren im Rahmen einer Diskussion über Wahrnehmung, Subjektconstitution und Welterfahrung zu situieren.<sup>8</sup>

“Um uns für die Wahrnehmung des Lebens wieder herzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen.”<sup>9</sup> So formuliert Viktor Schklowskij in seiner 1925 erschienenen Theorie der Prosa das Programm einer ‘Errettung der äußeren Wirklichkeit’<sup>10</sup> - so der Untertitel von Siegfried Kracauers Filmtheorie - durch die Kunst. Ziel sei es, so Schklowskij, “uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist.” “Nur” Wiedererkennen bedeutet für Schklowskij nämlich, im automatischen Registrieren die Dinge verloren gehen zu lassen. “So geht das Leben dahin, wird zum Nichts. Die Automatisierung verschlingt alles, die Dinge, die Kleider, die Möbel,

<sup>6</sup> Dabei hat diese Vermenschlichung nichts mit Vitalismus oder Animismus zu tun; vgl. dazu anders Christoph Asendorf, Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert., Gießen 1984.

<sup>7</sup> Vgl. dazu in diesem Zusammenhang speziell Carlo Ginzburg, Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens, in: ders., Holztaugen. Über Nähe und Differenz, Berlin 1999, S.11-41.

<sup>8</sup> Sie weist neben erkenntnistheoretischen und ästhetischen Fragen auch durchaus ethische und politische Implikationen auf. Dies gilt insbesondere für die Frage nach der Aufmerksamkeit, die auch in neuester Zeit wieder unter allgemein gesellschaftlichen und ethischen Gesichtspunkten verhandelt wird. Vgl. etwa Georg Franck, Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München 1998; Florian Rötzer, Digitale Weltentwürfe. Streifzug durch die Netzkultur, München 1998, S.59-100. Sehr häufig sind kulturkritische Momente mit unterschiedlichster Stoßrichtung zu finden. Eine Art “Dekonstruktion” von Alltagsfunktionalität findet sich bei allen hier aufgeführten Autoren. Als besonders prominente philosophische Beispiele - beide in einer phänomenologischen Tradition, die über Husserl direkt an die Sinnesphysiologie bzw. Psychologie des Jahrhundertbeginns gebunden ist - lassen sich selbstverständlich Heidegger und Sartre nennen. Sartre hat in seiner einflußreichen Besprechung von Francis Ponges *Parti pris des choses* - vielleicht dem Dingbuch überhaupt - von einem “entreprise de décrassage du langage” gesprochen, um die Dinge ihrer “significations pratiques” zu entkleiden. Dies sei eine Form “de dégrader l’humain” und lasse eine Welt “entre parenthèses” entstehen. (Jean Paul Sartre, *L’Homme et les choses* (1944), in: ders., *Situations I. Essais critiques*, Paris 1947, S.226-270, S.230, S.236, S.267.)

<sup>9</sup> Viktor Schklowskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/Main 1984, S.13.

<sup>10</sup> Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985. Er spricht von der besondern Affinität des Kinos für Gegenstände. “Eine lange Prozession unvergesslicher Objekte (Ebd. S.76ff). Weiter geht es um Dinge, die sonst nicht gesehen werden, besonders wird die Bedeutung der Nahaufnahme betont, und hier zitiert Kracauer Béla Bálazs (s.u.). Auch literarische Beispiele werden angeführt. Über Prousts Kuß der Albertine heißt es: “Dergleichen Bilder erweitern unsere Umwelt in doppeltem Sinne: Sie vergrößern sie buchstäblich; und eben dadurch sprengen sie das Gefängnis konventioneller Realität, Bezirke erschließend, die wir zuvor bestenfalls im Traum durchstreift haben.” (Ebd. S.80)

die Frau und die Angst vor dem Krieg.”<sup>11</sup> Automatisierung bedeutet also genau betrachtet nicht nur einen Verlust von Welt, sondern auch den des denkenden und fühlenden Subjekts selbst. Das wirkliche Sehen jenseits funktionaler Wahrnehmung wird von Schklowskij als die Domäne der Kunst - insbesondere der Literatur - bezeichnet.

Anders als für alltägliche Wahrnehmung, so führt Schklowskij weiter aus, darf für die Kunst das durch Spencer, Mach und Avenarius berühmt gewordene “Ökonomietheorem” - d.h. die Vorstellung, daß nur so viel und so komplex wahrgenommen wird, wie unbedingt nötig - nicht gelten. Im Gegenteil: In der Kunst geht es um “die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden.”<sup>12</sup>

Verfremdung und Komplizierung sollen zunächst und in erster Linie irritieren und Aufmerksamkeit erregen; und zwar Aufmerksamkeit nicht nur im Sinne von willentlicher Konzentration, sondern auch in dem einer nicht steuerbaren Disposition für Eindrücke, die dem Empfinden näher liegen als einer rationalen Operation. In diesem Sinne wird der Begriff bzw. das Konzept der Aufmerksamkeit besonders wichtig, wo eine außergewöhnliche, oft intensive, verlangsamte oder eben exzentrische Form der Wahrnehmung gefordert oder beobachtet wird. Es ist ein Plädoyer für eine Kultur der Aufmerksamkeit, die Ästhetik, Subjektkonstitution und Weltwahrnehmung verbinden soll.

Musil beschreibt in seinen Tagebüchern aus den Berliner Studienjahren das Phänomen Aufmerksamkeit folgendermaßen. “Wir denken überhaupt nicht discursiv, sondern sprungweise. Die Täuschung ist dieselbe wie bei einem Kinematographen. Die willkürliche Aufmerksamkeit ist diskontinuierlich. Da die Fähigkeit des Aufmerkens, des sich denken-Fühlens, die Wurzel aller cogitor (sic!) ergo sum-Erkenntnistheorie ist, so sind diese psychologischen Aufgaben von größter Wichtigkeit.”<sup>13</sup> Musils Auffassung von Aufmerksamkeit entspricht nicht mehr dem klassischen Modell ganzheitlicher Wahrnehmung in sich geschlossener Einheiten. Wahrnehmung ist fragmentarisch und zerfällt in eine diskontinuierliche Reihe von Momenten der Aufmerksamkeit, die von solchen der Zerstreuung abgelöst werden. Musil studierte zu diesem Zeitpunkt bei dem berühmten und einflußreichen

---

<sup>11</sup> Viktor Schklowskij, Theorie der Prosa, S.13.

<sup>12</sup> Ebd. “Komplizierung” und v.a. “Verfremdung” sind Stichworte, die in der Literaturgeschichte seit Montesquieus “Lettres persannes” bis Bertolt Brecht eine aufklärerische Tradition markieren. Im Sinne Schklowskij's gehören aber auch etwa Stendhal und Tolstoi mit ihren verfremdeten Darstellungen von Kriegen und Schlachten in der *Kartause von Parma* oder in *Krieg und Frieden* dazu.

<sup>13</sup> Robert Musil, Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1976, S.117 (= Heft 24 1904/1905).

Sinnesphysiologen Carl Stumpf<sup>14</sup> und zeigt sich informiert über die zeitgenössische Aufmerksamkeitsdebatte.<sup>15</sup>

Seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts gab es eine umfangreiche Debatte über Aufmerksamkeit, die von Sinnesphysiologen, Psychologen und Philosophen geführt wurde.<sup>16</sup> Während die positivistische Psychologie die physikalischen und biologischen Grundlagen zu erforschen suchte, entwickelten z.B. Henri Bergson und William James regelrechte "Aufmerksamkeitsphilosophien".<sup>17</sup> Bei Ernst Mach spielt Aufmerksamkeit besonders im Zusammenhang mit Gedächtnis eine Rolle. Bergson betont neben den traditionellen Aspekten von Klarheit und Exaktheit des Eindrucks, der durch aufmerksame Wahrnehmung entsteht, den "moment d'inhibition", der das aufmerksam betrachtete Objekt zunächst festhält, isoliert und als solches erkennbar macht.<sup>18</sup> Ein solcher Moment der Wahrnehmung ist in einem ganz grundsätzlichen Sinn einer der Präsenz, und dies verkörpert für Bergson das, was Musil das "sich Denken-Fühlen" nennt:<sup>19</sup> "mon présent consiste dans la conscience que j'ai de mon

<sup>14</sup> Er weist damit auch auf Untersuchungen von Bewegungswahrnehmung hin. Vgl. etwa Max Wertheimer, Experimentelle Studie über das Sehen von Bewegung, Leipzig 1912.

<sup>15</sup> Vgl. Henri Avron, Robert Musil und der Positivismus, in: Robert Musil. Studien zu seinem Werk, hrsg. von Karl Dinklage u.a., Hamburg 1970, S. 200-213; Aldo Venturelli, Dichtung und Erkenntnis. Zu Musils philosophischen Studien und zu seinem Verhältnis zur Gestaltpsychologie, in: ders., Robert Musil und das Projekt der Moderne, Frankfurt etc. 1988, S.83-183, Margret Kaiser-El Safti, Robert Musil und die Psychologie seiner Zeit, in: Hans Georg Pott(Hg.), Robert Musil. Dichter, Essayist, Wissenschaftler, München 1993, S.126-170.

<sup>16</sup> Vgl. etwa Theodor Lipps, Leitfaden der Psychologie, Leipzig 1903, S.33ff; Harry A. Kohn, Zur Theorie der Aufmerksamkeit, Halle 1894; G. E. Müller, Zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit, Berlin 1873; Henri Bergson, Matière et Mémoire (1886), in: ders., Oeuvres, Bd.1, hrsg. von André Robinet, Paris 1970, S.157-379, bes. 244ff; A. Pilzecker, Die Lehre von der sinnlichen Aufmerksamkeit, Göttingen 1889; Edward Bradford Titchener, A Text-Book of Psychology (1896), New York 1911; Wilhelm Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, Bd. 1/2, Leipzig 1880, S.263ff.; später noch wichtig: Gaston Bachelard und seine Kritik an Bergson: L'intuition de l'instant, Paris 1932; Aufmerksamkeit spielt natürlich schon früher eine Rolle in wichtigen Texten der Philosophiegeschichte: Als "attentio" bereits in der Antike bekannt, taucht sie in den stoischen und epikureischen Selbstsorgepraktiken auf und in ähnlichem Kontext bei Augustinus. Im 18. Jahrhundert spielt sie z.B. bei Leibniz und Malebranche eine wichtige Rolle. Vgl. dazu etwa Peter von Moos, Devotio, Conscientia, Custodia. Die religiöse, ethische und politische Dimension der Aufmerksamkeit im Mittelalter. Vortrag gehalten am 7.10. 1998 in Wien auf einer Tagung des IFK; Fritz Rüdiger Sammern-Frankenegg. Zum Begriff der Aufmerksamkeit bei Goethe und Hegel, in: Wolfgang Wittkowski(Hg.), Goethe im Kontext, München 1984, S.341-355 und die anschließende Diskussion S.355-358. Eine brillante kulturhistorische Erörterung findet sich bei Jonathan Crary, Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture, Cambridge/Mass. 1999.

<sup>17</sup> William James betont den voluntaristischen Aspekt der Aufmerksamkeit und vertritt damit - zumindest noch in *Principles of Psychology* - auch einen anderen Subjektbegriff. Er signalisiert aber besonders im Kapitel über die Aufmerksamkeit seine Sensibilität für die entsprechenden Vorannahmen, die bei beiden Thesen zu treffen sind. (Vgl. William James, The Principles of Psychology, 2 Bde, Bd.1, Cambridge 1981, Kapitel XI und bes. S.424.

<sup>18</sup> Henri Bergson, Matière et Mémoire, S.246.

<sup>19</sup> Der Zustand der Aufmerksamkeit ist seit jeher als Beispiel einer paradoxen Situation des größtmöglichen und umfassenden Beisichseins und der gleichzeitigen weitestgehenden Selbstvergessenheit, als Selbstverlust an das Objekt beschrieben worden. Im Akt der Aufmerksamkeit besteht eine Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, die beide - Subjekt und Objekt - als Produkt der Wahrnehmung auszeichnet. "Das sich Denken-Fühlen" kann damit nicht nur als die cogito-Erfahrung beschrieben werden, sondern ist eben auch der Moment, wo - wie Schklowskij sagt - die banalen Dinge unserer Umwelt aus der Automatisierung "befreit" werden.

corps.“<sup>20</sup> Während die wissenschaftshistorische Erforschung dieser Bereiche in den letzten Jahren deutliche Fortschritte gemacht hat, ist der Beitrag der Literatur zum Diskurs der Aufmerksamkeit immer noch wenig beachtet geblieben.

Die enge Verbindung von Aufmerksamkeit, Dingwahrnehmung und Ästhetik läßt sich sehr gut etwa an dem Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* von Robert Musil zeigen.<sup>21</sup> Es handelt sich um eine sehr ausführliche Rezension von Béla Bálazs erstem Filmbuch,<sup>22</sup> das 1925 unter dem sprechenden Titel *Der sichtbare Mensch* erschien. An diesem Beispiel wird die Bedeutung des Films als Herausforderung der Literatur besonders deutlich.

Die Interferenzen von Wissenschaft, Populärwissenschaft, Kunst, Film und Literatur lassen sich sicherlich nicht im Sinne von “Einflüssen” beschreiben. Dabei würde ein Modell von Kausalitäten und Abhängigkeiten konstruiert, das hinter die zeitgenössische Reflexion zurückfallen müßte. Vielmehr geht es wohl darum, eine Form der Kontextualisierung zu erreichen, die den Vorstellungen des New Historicism eher entspricht als denen der älteren Einflußforschung. Man wird dabei von einem Diskursfeld auszugehen haben, in dem sich verschiedene Disziplinen kreuzen, überlagern und gegenseitig formieren.<sup>23</sup>

Musil erkennt durchaus, daß es sich bei Bálazs’ Werk nicht um eine stringente Filmtheorie handelt, sondern um eine Sammlung von Betrachtungen zum Thema Filmästhetik. Der Film ist für Bálazs - insbesondere was die Techniken der Großaufnahme, der Einstellung und der Montage angehen - *das Medium der Sichtbarmachung*. Dinge, Gesichter und Körper werden im Film zum Sprechen gebracht, lesbar gemacht. Insbesondere die stummen Dinge bekommen ihre verlorengegangene Gestalt zurück bzw. enthüllen ihre “Physiognomie”. “Die Gewohnheit des Alltagsanblicks hat unsere Umgebung unsichtbar gemacht. Wir sehen nur die Existenz der Dinge, nicht ihre Gestalt. Wir sehen nicht, wir orientieren uns bloß. Die ungewohnte Einstellung aber reißt das Gesicht der Dinge aus dem Nebel der Abgestumpftheit heraus und macht sie wahrnehmbar.”<sup>24</sup> *Der sichtbare*

<sup>20</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, S.280f.

<sup>21</sup> Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramatologie des Films*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. von Adolf Frisé, Bd.8, S.1137-1154.

<sup>22</sup> Béla Bálazs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film*, Bd.1, hrsg. von Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1982, S.45-143.

<sup>23</sup> Vgl. dazu Werner Michler, *Darwinismus und Literatur: naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859-1914*, Wien u.a. 1999, bes. S.16ff.; Wolf Wucherpfennig, *Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende*, in: *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918*, hrsg. von York-Gotthart Mix (*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd.7*), München 2000, S.155-174; allgemein Stephen Greenblatt, *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1990.

<sup>24</sup> 1930 - in seinem zweiten Filmbuch - formuliert Bálazs die Errettung der Wirklichkeit in emphatischer Weise. Béla Bálazs, *Der Geist des Films*, Frankfurt 1972, S.40, vgl. dazu auch die ausführliche Darstellung bei Arno Rußegger, *Kinema mundi. Studien zur Theorie des Bildes bei Robert Musil*, Wien 1996, S.40ff. Rußegger weist auch auf den wichtigen Zusammenhang zwischen Gestaltpsychologie und Filmtheorie hin, wie er besonders im Werk Rudolf Arnheims aber eben auch bei Bálazs - deutlich wird. Vgl. auch Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt/Main 1979, S.65.

*Mensch* enthält ein ganzes Kapitel mit der Überschrift "Das Gesicht der Dinge". Es geht um eine Wiederentdeckung der latenten Physiognomie der Dinge.<sup>25</sup>

Musil hat diese Herausforderung, wie sie der Literatur hier erwächst, erkannt und in *Ansätze zu neuer Ästhetik* im Feld der Literatur zu verfolgen versucht. Ausführlich geht er in seinem Essay auf Bálazs' Thesen zur Physiognomie der Dinge ein. Auch Musil erwartet - wie Schklowskij und Bálazs - von Kunst eine "Sprengung des normalen Totalerlebnisses".<sup>26</sup> Es sei das "Grundvermögen jeder Kunst", Dinge in andere Zusammenhänge zu versetzen und ihnen damit andere Bedeutung zu verleihen. Es geht darum, die im Bereich praktischer, alltäglicher Orientierung notwendige Formelhaftigkeit von Denken und Wahrnehmung zu überschreiten bzw. zu unterlaufen.<sup>27</sup>

Musil richtet sich dabei explizit und scharf gegen die Auffassung, Formelhaftigkeit sei allein ein Problem intellektueller Operationen oder begrifflichen Denkens. Vielmehr gehe es gerade um die Formelhaftigkeit von *Sinneseindrücken*, die es aufzulösen gelte. Daher kann das Mittel auch nicht eine aufklärerische Vorurteilskritik sein, sondern es muß sich um eine Art von therapeutischer "Aisthesis" handeln. Formelhafte Orientierung kann nur durchbrochen werden durch ein Erlebnis, das zugleich Affekt und Konzentration, willentliche und unwillkürliche Momente einschließt.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Als filmische Mittel, dieses Gesicht der Dinge zu kommunizieren, nennt er "Verzerrung" oder am Beispiel von Robert Wienes *Caligari* ein "dämonisches Mienenspiel" der Dinge, die sie in die "lebendige Natürlichkeit" der menschlichen Sphäre versetzte. (Béla Bálazs, *Der sichtbare Mensch*, S.93) Für Bálazs ist Film als Kunst anzuerkennen, da er sich als *das* Medium von Wahrnehmung erwiesen hat. Diese Einschätzung enthält kulturkritische Aspekte, was die "Nebelhaftigkeit" der Welt angeht und besetzt gleichzeitig den Film mit den hohen Ansprüchen an ein wirklich aufklärerisches Medium. Dabei geht es Bálazs keineswegs um ein vitalistisches Konzept oder um ein monistisches Konzept der Allbelebtheit. Zudem werden Gesichter und Körper den gleichen Strategien der Verfremdung und Isolierung unterworfen. Erst wenn die funktionalen Zusammenhänge aufgelöst sind, stehen die Dinge dem Menschen als solche gegenüber und als solche *fremd* gegenüber. Dies gilt auch für den eigenen Körper. Diese Konsequenz seiner Überlegungen hat Bálazs selbst wesentlich weniger radikal formuliert, als es bei Musil dann zu finden ist. Bálazs geht es zunächst - wie Schklowskij - nur darum, die Leistung der ästhetischen Erfahrung im Sinne einer spezifischen Aufmerksamkeit für die Wirklichkeit zu betonen; dabei weist er innerhalb der Künste aber nicht der Literatur, sondern dem Film einen prominenten Platz zu.

<sup>26</sup> Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S.1144.

<sup>27</sup> Diese Vorstellung hat Musil nicht erst im Zusammenhang mit der Bálazs-Lektüre entwickelt, sondern bereits in *Das Unanständige und das Kranke in der Kunst* (1911) angedeutet. Dort heißt es: "Kunst zeigt, wo sie Wert hat, Dinge, die noch wenige gesehen haben." Das Verfahren wird, auch wenn dies hier noch etwas vage bleibt, als eine Art Neukontextualisierung beschrieben. (Vgl. dazu auch Thomas Zaunschirm, Robert Musil und Marcel Duchamp, Klagenfurt 1982) Es gilt, "Beziehungen zu hundert anderen Dingen darzustellen". (Robert Musil, *Das Unanständige und das Kranke in der Kunst*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd.8, S.977-983, S.980)

<sup>28</sup> Einer simplen Opposition von Denken und Fühlen bzw. von Geist und Körper, die sich vom Fühlen oder von Leiblichkeit einen Ausweg aus der Erstarrung des Wahrgenommenen erhofft, erteilt Musil dagegen eine eindeutige Absage. Es ist im übrigen gerade Béla Bálazs, der diesen Musilschen Antidualismus besonders gut erkannt und beschrieben hat. In einer Rezension des *Törleß* nennt Musil ihn einen "dämonischen Grenzensucher". "Er ist nichts weniger als ein Mystiker. Er ist ein exakt berechnender Ingenieur." Bálazs versucht hier offenbar, Musil gegen seine eigenen Begrifflichkeit in Schutz zu nehmen und Mißverständnissen vorzubeugen. (Béla Bálazs, *Grenzen*, in: *Österreichische Rundschau*, 19.4.1923, S.344-349, S.345.)

Musils Entwurf des „anderen Zustandes“, wie er in *Ansätze zu neuer Ästhetik* in Zusammenhang bzw. Fortführung der Reflexionen über die Ästhetik des neuen Sehens bei Bálazs entwickelt wird,<sup>29</sup> läßt sich daher durchaus als eine spezifische Form der Aufmerksamkeit verstehen. Er wäre dem von Bálazs und Schklowskij geforderten Zustand einer „neuen“, komplexen, exakten, aber auch erschütternden und ergreifenden Wahrnehmung der Dinge zu vergleichen. Willentlich und unwillkürlich zugleich, eine Form des Selbstverlustes im Moment des intensiven „sich Denken-Fühlens“ wäre hier als eine Auflösung der Formelhaftigkeit, ein Ende des Nebels oder ein Aufbrechen der Automatisierung zu sehen.<sup>30</sup>

Im Sinne des „sich Denken-Fühlens“ in der Tradition der hellenistisch-christlichen „*attentio*“ handelt es sich ja tatsächlich um einen Zustand der Versenkung, Kontemplation und Meditation, der passive Ergriffenheit und aktive Komponenten exzentrischer Weltsicht umfaßt. Gerade die Tatsache, daß in diesem Begriff keine Oppositionen zwischen Denken und Fühlen, Intention und Willkür enthalten, sondern vielmehr gerade ihre Verflechtung und gegenseitige Abhängigkeit thematisiert sind, macht ihn in hohem Maße aussagekräftig für die Frage, wie sich im *anderen Zustand* Musils sowohl eine spezifische Form von Erkennen und Wahrnehmen als auch eine Art ästhetischer Erfahrung verbinden.

Diese spezifische Art von „Schau“,<sup>31</sup> wie Musil am Ende des Textes formuliert, ist es, die die Formelhaftigkeit des Denkens und Fühlens zu überwinden hat. Hier gesteht Musil dem Film eine ganz außergewöhnliche Leistung zu. In beinahe heideggerscher Diktion formuliert er: „In der Schau entfaltet der Film [...] die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welches alles Seiende hat - gleichsam unter Glas gesetzt dadurch, daß man es nur sieht.“<sup>32</sup> Musil wollte - anders als Bálazs -

<sup>29</sup> Vgl. dazu Ulrich Karthaus, *Der andre Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*, Berlin 1965.

<sup>30</sup> Neben dem Vergleich des „anderen Zustandes“ mit mystischen Erlebnissen ist bei Musil schließlich auch von Verhaltensweisen bestimmter Naturvölker die Rede. Die Bedeutung der Ethnologie für den Strukturalismus ist bekannt. Denken als Verfremdung und der fremde Blick auf die eigene (historische) Kultur als Modelle theoretischer Innovation diskutiert Lutz Ellrich, *Verschriebene Fremdheit. Die Ethnographie kultureller Brüche bei Clifford Geertz und Stephen Greenblatt*, Frankfurt/Main 1999. In der zeitgenössischen Soziologie einschlägig ist hier natürlich das Werk von Georg Simmel; vgl. etwa *Persönliche und sachliche Kultur*, in ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, hrsg. von Heinz Jürgen Dahme und David P. Frisby (= Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd.5), Frankfurt 1992, S.560-582.

<sup>31</sup> Vgl. zum Themenkreis der mystischen Erfahrung im Werk Musils: Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993. Musils Versuche einer Überwindung von erkenntnistheoretischen Dualismen werden hier in eine Tradition mystisch-irrationaler Ganzheitsentwürfe eingeordnet, wobei etwa Unterschiede zwischen der Konzeption im *Törleß* und in *Ansätze zu neuer Ästhetik* unbeachtet bleiben. Jochen Schmidt, *Ohne Eigenschaften: eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff*, Tübingen 1975; Monika Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989 (zum *Mann ohne Eigenschaften*).

<sup>32</sup> Robert Musil, *Ansätze*, S.1148. Heidegger kann hier nur kurz mit einem Hinweis erwähnt werden. Es führt eine wichtige Linie von Carl Stumpf zu dessen Schüler Husserl und damit zur Phänomenologie und Heideggers frühen Schriften. Husserls *Logische Untersuchungen* von 1900/01 ist Carl Stumpf gewidmet und erst 1913 setzt sich eine endgültige Trennung der beiden Schulen durch. 1907 hat Husserl eine sogenannte „Dingvorlesung“ gehalten, die später unter dem Titel *Ding und Raum* veröffentlicht wurde. (Hrsg. von Ulrich Claesgen, *Husserliana*, Bd.XVI, Den Haag 1973). Es handelt sich um Analysen zu einer Phänomenologie der Dinglichkeit. Die Verbindungen zur



dabei *kein* Konkurrenzverhältnis zwischen Film und Literatur sehen; oder wenn eine Hierarchie der Medien angenommen werden sollte, dann ist es nach Musil die *Literatur*, die immer noch die komplexere, ja wahrere und modernere "Schau" liefert.<sup>33</sup> Beispiele dafür finden sich bereits in seinen frühen Texten.<sup>34</sup>

Eindringlich werden in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* die Zustände beschrieben, in denen Törleß Zugang zu einer anderen Dimension der Wahrnehmung zu bekommen meint. Mehrfach wird auf den hypnotischen Charakter dieser Empfindungen verwiesen.<sup>35</sup> Es handelt sich um einen Zustand größter Konzentration und höchster Aufmerksamkeit, der etwas zutiefst Mysteriöses und Befremdliches einschließt. Törleß ist nicht in der Lage, darüber verständlich Auskunft zu geben. Seine Lehrer verstehen ihn genausowenig wie seine Mitschüler. Auch der Versuch, die Erfahrungen schriftlich festzuhalten, bleibt unbefriedigend. Sie scheinen zwischen körperlichen und geistigen Eindrücken ebenso zu oszillieren wie zwischen Bild und Sprache: „Welche Dinge sind es, die mich befremden? Die unscheinbarsten. Meistens leblose Sachen. Was befremdet mich an ihnen? Ein Etwas, das ich nicht kenne. Aber das ist es ja eben! Woher nehme ich dieses „Etwas“! Ich empfinde sein Dasein; es wirkt auf mich; so, als ob es sprechen wollte.“<sup>36</sup> Die Welt erschließt sich Törleß weder durch die üblichen Sinneswahrnehmungen noch durch Sprache. Der Zustand, in dem sich Törleß in solchen Momenten befindet, gleicht sexueller Ekstase ebenso wie religiöser Kontemplation, hat Anteile von Erleuchtung und solche von Selbstverlust.<sup>37</sup> Törleß versucht, sich durch Tagebuchaufzeichnungen Klarheit zu

---

zeitgenössischen Psychologie sind nicht zu übersehen (vgl. etwa S.155ff). Auch in Heideggers frühen Schriften finden sich einige wichtige Texte zur Philosophie der Dinge. Insbesondere *Der Ursprung des Kunstwerks* oder *Die Frage nach dem Ding* (Vorlesung gehalten 1935/36). In *Der Ursprung des Kunstwerkes* findet sich eine Analyse der ästhetischen Erfahrung als Sprengung der Formelhaftigkeit alltäglicher Wahrnehmung. In Heideggers Diktion klingt das auch von Musil, Bálazs, Kracauer und Schklowskij Angemahnte folgendermaßen: "Was vom Zeug gilt, daß wir das Zeughafte des Zeugs recht eigens durch das Werk erfahren, gilt auch vom Dinghaften des Dings. Daß wir vom Ding nie geradezu und wenn, dann nur unbestimmt wissen, also des Werkes bedürfen, das zeigt mittelbar, daß im Werksein des Werkes, das Geschehnis der Wahrheit, die Eröffnung ders Seienden am Werk ist." (Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege* (Gesamtausg. Abt. II, Bd.5, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt 1977, S.57).

<sup>33</sup> Folgt man diesem Argument, ist klar, daß die Aufgabe von Literatur nun darin zu sehen ist, eine Art von Aufmerksamkeit zu provozieren, die den „anderen Zustand“ nicht nur expliziert, sondern ästhetisch *erfahrbar* macht und dabei nicht hinter den Angeboten und Möglichkeiten von Film und Photographie zurückbleibt.

<sup>34</sup> Die Rede vom „anderen Zustand“ verweist natürlich nicht nur auf Musils Frühwerk, sondern insbesondere auch auf den *Mann ohne Eigenschaften*. Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung sind auch dort zentrale Themen. Eine Erörterung dieses Romans unter den hier verhandelten Aspekten wäre allerdings ein so umfangreiches Unterfangen, daß hier darauf verzichtet werden soll.

<sup>35</sup> Vgl.dazu Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, S.65-79. Hier wird ausführlich über den engen Zusammenhang von Hypnoseforschung und Aufmerksamkeitsdiskurs berichtet.

<sup>36</sup> Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: ders., *Gesammelte Werke* , Bd.6, S.7-140,S.89.

<sup>37</sup> Dafür finden sich auch in anderen Texten Musils noch zahlreiche weitere Beispiele. So heißt es etwa in der Novelle *Tonka* (1924): „Aber alle diese Dinge (Einrichtungsgegenstände eines Zimmers D.K.) hatten etwas Schiefes, Vornübergeneigtes, fast Fallendes in ihrer Aufrechtheit, sie erschienen ihm unendlich und sinnlos. Er drückte seine Augen, sah umher, aber es waren nicht die Augen. es waren die Dinge. Von ihnen galt, daß der Glaube an sie früher da sein mußte als sie selbst; wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in

verschaffen und muß doch vor der Komplexität seiner Gefühle kapitulieren: „Ich fühle“, notierte er, „etwas in mir und weiß nicht recht, was es ist“. Rasch strich er aber die Zeile wieder durch und schrieb an ihrer Stelle: „Ich muß krank sein, - wahnsinnig!“ Hier überlief ihn ein Schauer, denn dieses Wort empfindet sich angenehm pathetisch. „Wahnsinnig oder was ist es sonst, daß mich Dinge befremden, die den anderen alltäglich erscheinen? Daß mich dieses Befremden quält? Daß mir dieses Befremden unzüchtige Gefühle“ - er wählte absichtlich dieses Wort voll biblischer Salbung, weil es ihn dunkler und voller dünkte - „erregt?[...]“.<sup>38</sup> Was ihn zu solchen Gefühlen befähigt, weiß er nicht. „Er ahnte nur dunkel, daß sie mit jener rätselhaften Eigenschaft seiner Seele zusammenhänge, auch von den leblosen Dingen, den leblosen Gegenständen, mitunter wie von hundert schweigenden, fragenden Augen überfallen zu werden.“<sup>39</sup> Törleß sieht sich von den Dingen angeblickt, und zugleich werden ihm die Menschen zu leblosen Gegenständen: „[...] alles an ihnen, verbunden mit ihrer körperlichen Nähe, wirkt mitunter so auf mich, wie es die leblosen Dinge tun.“<sup>40</sup> Verfremdung und Ekstase als Formen einer außerordentlichen Wahrnehmung verkehren die Verhältnisse von Menschen und Dingen, von Subjekt und Objekt. Im aufmerksamen Auge des Zöglings entsteht dabei nicht nur eine andere Welt, die einmal mit der „Intuition großer Künstler“ verglichen wird, sondern auch ein neues Subjekt. Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung sind untrennbar mit der Frage der Subjektconstitution verbunden.<sup>41</sup> Dieses Subjekt ist amoralisch, zynisch, hochsensibel und einsam. „Törleß wurde später, nachdem er die Ereignisse seiner Jugend überwunden hatte, ein junger Mann von sehr feinem und empfindsamem Geiste.“ Er zeigt nun eine „gelangweilte Unempfindlichkeit“ gegenüber allem Konventionellen und Verachtung für das allzu Gesunde und Normale. Seine eigenen Erinnerungen gerinnen ihm zu einem Roman, den er distanziert und ohne Rücksicht auf seinen Ruf erzählt. Was zurückbleibt, war nur „jene kleine Menge Giftes, die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigende Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugeschärfte, verstehende zu geben.“<sup>42</sup>

Auch für Claudine, die Heldin in *Vollendung der Liebe*,<sup>43</sup> ist es die seltsame Macht der Dingwelt, die den Rahmen für das Erlebnis einer existentiellen Krise schafft.<sup>44</sup> Die innige Harmonie während der nachmittäglichen Teestunde mit ihrem

---

sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht [...] Wollen, Wissen und Fühlen sind wie ein Knäuel verschlungen; man merkt es erst, wenn man das Fadenende verliert[...] (Robert Musil, Tonka, in: ders., Gesammelte Werke, Bd.6, S.270-306, S.298.

<sup>38</sup> Robert Musil, Törleß, S.88f.

<sup>39</sup> Ebd.S.91.

<sup>40</sup> Ebd.S.89.

<sup>41</sup> „New construction of attentiveness occurred amid larger refigurations of subjectivity [...]“ (Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, S.23.)

<sup>42</sup> Robert Musil, Törleß, S.112.

<sup>43</sup> Robert Musil, *Die Vollendung der Liebe*, in: ders., Gesammelte Werke, Bd.6, S.156-194.

<sup>44</sup> Peter-André Alt beschreibt dies mit dem Begriff der „Profanen Erleuchtung“, der von Walter Benjamin stammt. Er sieht hier zurecht eine Verbindung zum französischen Surrealismus. „Ihr besonderes Merkmal liegt darin begründet, daß sie jenseits der Geschlossenheit automatisierter Alltagsprozesse die Möglichkeit momentaner Offenbarungserlebnisse vermitteln, die sich an

Gatten geht von den Dingen aus: „Die Gegenstände hielten umher den Atem an [...] es schwieg alles und wartete und war ihretwegen da.“<sup>45</sup> Sie empfindet die Liebe zu ihrem Mann wie „eine warme, strahlende Kugel [...] sie war dort geschützt, die Dinge stießen nicht wie scharfe Schiffsschnäbel durch die Nacht [...]“<sup>46</sup> Unvermeidlich melden die Dinge aber doch ihren Anspruch an und durchdringen die Schutzschicht der Liebe. Claudine empfindet diese Bedrohung als Genuß, als „eine feinzahnige, wilde, preisgegebene Seligkeit, sie zu sein, Mensch, in ihrem Erwachen zwischen den leblosen Dingen wie eine aufgesprungene Wunde.“<sup>47</sup> Für Claudine weist die Erfahrung der Dinge nicht in die Zukunft, sondern zunächst in eine Vergangenheit, die sie als Teil ihrer selbst annehmen muß. Dabei handelt es sich nicht um die moralische Frage, ob Treulosigkeit und Liebesverrat zu bereuen oder zu verzeihen sind. Es geht um eine andere Art von „Wissen“ und Einschätzung des Vorgefallenen, einen neuen Blick auf sich selbst, der keine Bereiche, keine Geschichten der Vergangenheit mehr aussparen muß. Auf eine dem *Törleß* durchaus vergleichbare Weise handelt es sich um einen *ästhetischen* Gestus,<sup>48</sup> eine Ästhetik des Selbst, die der neue Blick auf das Ich und die Welt ermöglicht: „Der Eindruck, den der Künstler erhält, irgendetwas Gemiedenes, eine unbestimmte Empfindung, ein Gefühl, eine Willensregung, zerlegt sich in ihm und die Bestandteile losgelöst aus ihrem gewohnheitsstarrten Zusammenhänge, gewinnen plötzlich unerwartete Beziehungen zu oft ganz anderen Gegenständen, deren Zerlegung dabei unwillkürlich mitanklingt. Bahnungen werden so geschaffen und Zusammenhänge gesprengt, das Bewußtsein bohrt sich seine Zugänge.“<sup>49</sup> Dieser dekonstruktive Vorgang, der Zerlegung von selbstverständlichen Entitäten und das Auffinden neuer Bezüge einschließt, betrifft Ethik, Ästhetik und das Subjekt selbst. „Was in der Wirklichkeit wie ein heißer Tropfen zusammengeballt bleibt, wird hier aufgelöst, auseinandergezogen, verflochten, - verseligt, vermenschlicht.“<sup>50</sup>

Genau diese Form der Zerlegung und Neuverknüpfung wird nun von Béla Bálazs als *die* Leistung des modernen Films angesehen. In *Der sichtbare Mensch* baut er auf diesem Argument seine Filmästhetik auf. Musil mußte hier die Verwandtschaft mit seinen eigenen Vorstellungen sofort aufgefallen sein. Allerdings sind es nun nicht mehr bestimmte Seelenkräfte, die einzelnen besonders sensiblen

---

scheinbar beliebigen Wahrnehmungsobjekten entzünden.“ (Peter-André Alt, Allegorische Formen in Robert Musils Erzählungen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, XXXII (1986), S.314-343) Weniger überzeugend ist die Schlußfolgerung, daß diese Form der „Erleuchtung“ dann auch zugleich an die Allegorie gebunden ist. Dies scheint eher für Benjamin als für Musil zuzutreffen.

<sup>45</sup> Ebd.S.157. Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans, Das Doppelleben der Wörter. Zur Sprachreflexion in Robert Musils „Vereinigungen“, in: Hans Georg Pott (Hg.), Robert Musil, S.70-125, S.97ff.

<sup>46</sup> Ebd.S.187. Vgl. auch Gerhart Baumann, Robert Musil. Dichter der „Vereinigungen“, in: Robert Musil, Studien zu seinem Werk, hrsg. von Karl Dinklage, Hamburg 1970, S.40-57. Baumann geht ganz von einer radikalen Innenperspektive aus. Er spricht von einer „Dichtung des Disponiblen“ (S.55).

<sup>47</sup> Ebd.S.173. Vgl. dazu Thomas Pekar, Die Sprache der Liebe bei Robert Musil, München 1989, S.57ff. und 78.

<sup>48</sup> Claus Erhart, Der ästhetische Mensch bei Robert Musil, Innsbruck 1991, S.89.

<sup>49</sup> Robert Musil, Das Unanständige und das Kranke in der Kunst, S.980.

<sup>50</sup> Ebd.

Individuen diese exzentrische, dekonstruktive Sicht auf die Welt ermöglichen, sondern nun geht konsequenterweise auch diese Eigenschaft vom Menschen auf das Verfahren, genauer auf das *Medium* über. Diese Reflexion auf die Bedeutung des Mediums hat ihre Spuren in Musils Werk hinterlassen. Ein sehr anschauliches Beispiel befindet sich etwa in *Nachlaß zu Lebzeiten*. Die Vorarbeiten zu dem Prosastück *Triädere*, das 1935 dann in *Nachlaß zu Lebzeiten* erschien, stammen aus dem Jahr 1926 - also ein Jahr nach der Beschäftigung mit Bálazs.<sup>51</sup>

*Triädere* wird im einleitenden Absatz als "Versuch" bezeichnet. Der Text soll das Erlebnis von Zeitlupenaufnahmen vermitteln, wo sich "der Zuschauer zwischen den Dingen des Lebens gleichsam mit offenen Augen herumschwimmen sieht."<sup>52</sup> Dies sei ein Kineffekt, den man aber mit Hilfe eines Fernrohrs auch selbst herstellen könne. Der dann folgende Text beschreibt ein Wahrnehmungsexperiment, das offenbar die Relationen von Raum, Zeit, Dingwelt und Beobachter neu definiert. "Auf solche Weise" - heißt es am Ende - "trägt also das Fernglas sowohl zum Verständnis des einzelnen Menschen bei als auch zu einer sich vertiefenden Verständnislosigkeit für das Menschsein."<sup>53</sup>

Der Beobachter hatte zunächst sorgfältig das Haus gegenüber in Augenschein genommen und dort nach längerem Suchen "zwei winzige, dicht nebeneinanderstehende Herren, die mit den Fingern an die Scheiben trommelten"<sup>54</sup> entdeckt, dann die Linien der Fassade verfolgt, um schließlich einen Gegenstand in Bewegung zu beobachten. Dazu dient die herannahende Straßenbahn: "Eine unerklärliche Gewalt drückte plötzlich diesen Kasten zusammen wie eine Pappschachtel, seine Wände stießen immer schräger aneinander [...]"<sup>55</sup> Was wie ein Bild von Dix oder Kirchner wirkt, bildet den Übergang zu neuen Entdeckungen, diesmal mit eindeutig voyeuristischem Interesse: Unter den strengen Formen der damaligen Mode erahnt der Beobachter mit Hilfe des Triäders die "ureinfachen Hügel, aus denen die ewige Landschaft der Liebe besteht."<sup>56</sup>

Das Experiment ist beendet und wird nun kommentiert: Die Beamten im Nebenhaus erscheinen wie kleine Puppen oder Tierchen, das Haus wird zur Fläche, Bewegung wird als Deformation von Körpern wahrgenommen, und am Ende sind Kleider lebendiger als die darin versteckten Körper. Die alltägliche Ordnung der

---

<sup>51</sup> Vgl. dazu Thomas Hake, *Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen. Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten*, Bielefeld 1998, S.1-13, S.125 und 130ff, wo Hake mit dem Hinweis auf Merleau-Ponty die Bedeutung des Sehaktes als solchem hervorhebt.

<sup>52</sup> Robert Musil, *Triädere*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd.7, S.518-522, S.518f.

<sup>53</sup> Ebd. S.522. Indem es die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die "wirklichen" entdecke, ersetze das Fernglas gewissermaßen das Genie oder sei zumindest eine Vorübung dafür. (Ebd.) Zur Geschichte der Beobachtung, ihrer Hilfsmittel, zu Wahrnehmungsphysiologie und Philosophie im 19. Jahrhundert vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/Mass. 1990.

<sup>54</sup> Robert Musil, *Triädere*, S.519.

<sup>55</sup> Ebd. S.493f.

<sup>56</sup> Ebd. S.520.

Dinge hat sich aufgelöst.<sup>57</sup> Das Mittel dazu, so erklärt der Erzähler, ist die "Isolierung": "Man sieht Dinge immer mitsamt ihrer Umgebung an und hält sie gewohnheitsmäßig für das, was sie darin bedeuten. Treten sie aber einmal heraus, so sind sie unverständlich und schrecklich [...]."<sup>58</sup> Die Verfremdung durch Isolierung verleihe dem Gewöhnlichen einen geradezu dämonischen Eindruck. Die Dinge in ihrer "glashellen Einsamkeit" werden zu etwas "Wahnsinnsähnlichem".<sup>59</sup> Im Text wird allerdings unterschlagen, daß es sich schließlich nicht eigentlich um ein *Wahrnehmungsexperiment*, sondern in erster Linie um ein *erzähltes* Experiment handelt, da es eben um die *sprachliche* Darstellung von *visueller* Wahrnehmung geht. Es ist aber die Frage, ob es sich tatsächlich auch um ein *erzählerisches* und nicht nur um ein *erzähltes* Experiment handelt. Die Versuchsanordnung des Triäderns wird im Text kommentiert von einer kritischen Stimme, die aus dem narrativen Diskurs heraustritt und eine diskursive Erörterung anschließt: Der Text zerfällt in zwei Teile, und es bleibt zunächst unklar, worin die besondere Leistung der Literatur im Vergleich mit dem Triöder bzw. dem Kino liegt.

Dies beantwortet der Erzähler am Ende:<sup>60</sup> Je genauer man den einzelnen Menschen beobachte, desto weniger Humanismus bleibe übrig. Und genau darin unterscheide sich die Literatur fundamental vom Kino, wie der Erzähler selbst bemerkt. Das Kino "diene der Liebe zum Dasein" und bemühe sich, "dessen Schwächen zu beschönigen".<sup>61</sup> Der unerbittliche Triöder dagegen, d.h. genauer die *Triädernarration*, hat keinerlei Verschönerungs-, Versöhnungs- oder Harmonisierungsabsichten. Tatsächlich benützt der Triödernde zwar genau die von

---

<sup>57</sup> Nicht nur die *Dinge* spielen im übrigen unter diesem Blick verrückt: Es ist gerade das Verhältnis zwischen Menschen und Dingen, zwischen Subjekten und Objekten, das durcheinander gerät. Die "vielbelächelten Torheiten der Mode" unter den richtigen optischen Bedingungen beobachtet, eröffnen z.B. ganz neue Perspektiven. Aus einzelnen Personen, die mit ihrer Kleiderwahl ihrem Charakter Ausdruck verleihen, werden mühsam zusammen gehaltene Marionetten: "Vielleicht befürchten wir mit Recht, daß unser Charakter wie ein Pulver auseinanderfallen könnte, wenn wir ihn nicht in eine öffentlich zugelassene Tüte stecken." (Ebd.S.521) Die Triöderoptik entstellt nicht nur Wahrnehmung bis zu ihrer Kenntlichkeit, sondern sie stellt auch gebräuchliche Zeichenordnungen auf den Kopf: Charakter wird nicht durch Kleider repräsentiert, sondern umgekehrt ist er ein Resultat bzw. ein vermeintliches Resultat der Mode. Innen und Außen, Subjekt und Objekt, Grund und Folge tauschen ihre Rollen. Vgl. dazu das einflußreiche Werk von Judith Butler, das eine ähnliche These als Ansatz ihrer radikalen Gendertheorie ausführt: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991.

<sup>58</sup> Robert Musil, *Triädere*, S.520.

<sup>59</sup> Ebd. S.495. Neben der Isolierung der einzelnen Dinge aus ihrem Kontext ist es natürlich auch die Verdinglichung der Personen und die Vermenschlichung der Dinge, die hier den Eindruck des Unheimlichen entstehen läßt.

<sup>60</sup> Die Grausamkeit des Triäderns wendet sich am Schluß ganz direkt gegen den Menschen (also nicht nur gegen die Frau als erotisches Objekt: deren Destruktion wird noch übertroffen durch die Destruktion von männlichen Beobachtungsobjekten und -subjekten). Er erweist sich damit als Gleichnis für die antihumane Ästhetik des Vivisekteurs. Der kleine rundliche, gutmütige Mann, der ihm vor die Linse gerät, wird augenblicklich zum Monster: "[... ] da an dieser Stelle der Schein durchbrochen war, pendelten auch die Arme eigensinnig in den Schulterpfannen, die Schultern zogen am Genick, und statt eines Ganzen des Wohlwollens war mit einem Male ein menschliches System zu sehen, das nur darauf bedacht war, sich selbst zu behaupten, und gar nichts für andere übrig hatte." (Ebd. S.522)

<sup>61</sup> Ebd. S.522.

Bálazs genannten Techniken der Sichtbarmachung: die Großaufnahme, die Einstellung und die Montage, um seine Verfremdungseffekte zu erreichen, d.h. die Dinge aus ihrem Zusammenhang zu lösen. Dem Triëdernden geht es aber ganz offensichtlich *nicht* um eine affirmative Sichtbarmachung des Menschen und seiner Dinge. Der Optimismus, mit dem Bálazs das neue Medium insgeheim als Ort einer neuen humanistischen Ästhetik preist, ist bei Musil nicht zu finden. Das Sichtbarmachen von Dingen und Menschen impliziert hier zugleich eine Zerstörung herkömmlicher Ordnungen und provoziert eine nachhaltige Verstörung.

Im Falle von *Triëdere* erweist sich das Projekt zur "Errettung der Dinge" im Akt der Aufmerksamkeit, wie es bei Bálazs, Schklowskij und Kracauer angedeutet wird, also als seltsam eigensinnig und letztlich autodestruktiv. Die Errettung stellt sich am Ende als eine Form der Auflösung dessen dar, was man gemeinhin als Dinge und Menschen zu bezeichnen gewohnt ist. Es ist dabei allerdings nicht zu übersehen, daß es gerade *diese* radikale Form der Wahrnehmungskritik ist, die für Musil die eigentliche Leistung der Literatur darstellt - im Vergleich zum affirmativen Film. Der "Paragone" zwischen Literatur und Kino entscheidet sich also nicht auf dem Feld der Wahrnehmung selbst, sondern auf dem der *Kritik* des Wahrgenommenen.<sup>62</sup>

Schließt man sich der These von Gerhard Neumann an, daß es sich bei der vielzitierten Sprachkrise der Jahrhundertwende um *einen* Aspekt einer umfassenden Wahrnehmungskrise handelt,<sup>63</sup> könnten in diesem Sinne die literarischen Bemühungen um die Dinge gewissermaßen als "Experimente" verstanden werden, die dazu dienen sollen, ein besseres oder zumindest differenzierteres Verständnis menschlicher Wahrnehmung zu erschließen und Phänomene wie Aufmerksamkeit, Wahrnehmung, Gedächtnis, Erfahrung und Vorstellung im Medium der Literatur zu "erforschen", *ohne* dabei allerdings *grundsätzlich* an der Möglichkeit von Wirklichkeitswahrnehmung und Bedeutsamkeit von Sprache zu zweifeln. Es würde sich gewissermaßen um eine "recherche de la chose perdue" handeln. Die Beispiele

<sup>62</sup> Selbstverständlich ist es nicht nur der Film, der hier als Medium in Frage kommt. Die intensive Diskussion der Malerei Cézannes ist eines der besten Beispiele für die verschiedenen Formen intermedialer Reflexion auf dingwahrnehmung und Aufmerksamkeit. Vgl. dazu Merleau-Pontys Essay über Cézanne: "Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensils, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être des points d'applications[...] la peinture de Cézanne met en suspence ces habitudes et révèle le fond de la nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe." (Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in: ders., *Sens et Non-Sens*, Genf 1948, S.15-44, S.28.)

<sup>63</sup> Gerhard Neumann, *Eine Maske... Eine durchdachte Maske. Ekphrasis als Medium realistischer Schreibart* in Conrad Ferdinand Meyers Novelle "Die Versuchung des Pescara", in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung*, S.445-491, S.446f. Neumann betont, wie "Potenzierung von Wahrnehmung und Delegitimierung von Wahrnehmung einander überkreuzen und wechselseitig affizieren. Einerseits zeigt sich mit großer Deutlichkeit die Aufmerksamkeit auf die Verschärfung der Wahrnehmung durch Summation von Wahrnehmungsakten [...] durch eine Auratisierung gleichsam der Realpräsenz des "Objekts" in den Akten seiner Ästhetisierung; andererseits läßt sich eine gesteigerte und differenzierte Aufmerksamkeit auf den Vorgang solcher Aisthesis selbst verzeichnen, auf jenes Ereignis der sinnlichen Wahrnehmung, das, als vermittelndes und aufs äußerste stilisiertes Geschehen - ein Gestus der Dekadenz, der "hohen Auflösung" (Botho Strauß) - seinen Platz im wahrnehmenden Subjekt selbst auf bisher unerhörte Art behauptet."

haben gezeigt, daß das Ergebnis einer solchen Suche nicht die Wiederherstellung vormaliger Zustände zum Ziel haben kann. Es handelt sich *nicht* um das nostalgische Programm eines naiven Realismus, sondern ist *vielmehr auch* ein Projekt der Moderne. Sowohl die Dinge als auch die Menschen, deren Umgebung sie bilden, gehen aus diesem Prozeß verändert hervor. Die geradezu dekonstruktiv verfahrenen Verfremdungsmethoden, die als Formen der Sichtbarmachung gepriesen und angewendet werden, verbieten offenbar die einfache Wiederaneignung und Wiedereingliederung der so "befreiten" Dinge und scheinen das beobachtende Subjekt, den Menschen, in weit größerem Maße zu affizieren, als dies zunächst angenommen wurde.

Wenn man auch die zeitgenössischen Diskussionen in der Philosophie und der Psychologie, besonders aber auch in der Sinnesphysiologie, der Gestaltpsychologie und der Phänomenologie betrachtet, wird deutlich, daß sich die Repräsentation von Dingen in Texten bzw. deren Scheitern als Teil eines Diskurses beschreiben läßt, der neben philosophischen Debatten auch naturwissenschaftliche und technische Entwicklungen einschließt und in besonderem Maße die Entwicklung der neuen Medien betrifft. Diese Entwicklung kann nun nicht mehr nur im Sinne einer zunehmenden Simulation von Wirklichkeit bzw. als deren allmähliches Verschwinden interpretiert werden. Bildmedien stehen hier eindeutig *nicht* für Wirklichkeitsverlust, sondern vielmehr gerade für die Wiederentdeckung, Wahrnehmung und Erforschung der Wirklichkeit.

Es handelt sich um das Eintreten für eine Form der Wahrnehmung und Subjektkonstitution, die sich der vielbeschworenen Beschleunigung, Atomisierung, Auflösung und Zersplitterung von Welt auf unterschiedliche Weise entzieht oder widersetzt, indem sie dem allseits beklagten Verlust an sprachlicher Bedeutung mit einem Sprachspiel antwortet, das die Dinge als "Gegenüber" des Menschen aufmerksam in den Blick nimmt. "Il n'y a de connaissance que du particulier; il n'y a de poésie que du concret; la folie est la prédominance de l'abstrait et du général sur le concret de la poésie."<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris 1953, S. 245.