

BEATE SOMMERFELD

Das „Triädern“ als Textstrategie in Robert Musils Tagebüchern

Główną strategią dzienników jest zawieszenie zwyczajnego postrzegania rzeczywistości. Zarówno w esejach – za kluczowy tekst uznać można *Triädere* z tomu *Spuścizna wydana za życia* – jak i w dziennikach Musil poprzez izolowanie postrzeganych przedmiotów oraz zawężenie pola widzenia lub nieoczekiwane i wypaczające zmiany perspektywy uchyla zasłonę konwencjonalnego postrzegania i otwiera wgląd w głębsze warstwy rzeczywistości. Eksperymenty z postrzeganiem oscylują między epifanicznością wykreowanych chwil a ich autorefleksyjnością. Akt postrzegania jawi się jako rysa i staje się przedmiotem namysłu.

Der Grundimpetus der Musil'schen Tagebücher kann im Aufbrechen von Erfahrung verortet werden. Die dort durchgeführten Wahrnehmungsexperimente bilden Versuchsanordnungen nach, wie sie sich auch in seinen essayistischen Texten finden. Als Schlüsseltext kann neben dem *Mann ohne Eigenschaften* der Essay *Triädere* aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* gelten. Konventionelle Wahrnehmung wird durch das Verfahren der Isolation und Reduktion sowie durch ungewöhnliche Perspektivierung verzerrt, wodurch Plötzlichkeitsmomente ermöglicht werden, die tiefere Einsichten in die Wirklichkeit eröffnen und eine Distanz zum Menschlichen schaffen, in dem es als Mögliches neu erfasst werden kann. Musils Wahrnehmungsexperimente oszillieren zwischen epiphanischen Augenblickserlebnissen und Selbstreflexivität.

Destruction of habitual experience can be considered as the main objective of Robert Musil's diaries. The diaries contain experiments of perception, which in their structure correspond to the writer's essays. As a key text – aside from *The Man without Qualities* – can be regarded the essay *Triädere*, which was published in *Legacy during Lifetime*. By means of isolation of rudiments of reality, reducing the field of perception and choosing unusual angles of observation the diarist differentiates the manners of perception and makes conceivable other than conventional approaches to reality. As a result, the diaries enclose distinctive moments of 'suddenness' which let perceive abyssal depths of reality. The experiments of perception in Musil's diaries oscillate between epiphanies and essayistic auto reflection.

Musils Tagebücher sind zwischen der Evidenz von Wahrnehmungsaugenblicken und der Reflexivität von Wahrnehmung aufgespannt. Die folgenden Ausführungen referieren zunächst einleitend Musils in den Essays dargelegte Gedanken zu den Möglichkeiten der Wahrnehmungssteigerung. Im ersten Punkt wird das Spannungsverhältnis von Evidenz und Reflexivität in den frühesten Tagebuchskizzen herausgearbeitet. Anschließend wird das Tagebuch als Schule eines neuen, zur Epiphanie drängenden Sehens in den Fokus genommen. Im darauffolgenden Abschnitt steht die Reflexivität der Wahrnehmung in Anlehnung an die Kinoästhetik im Vordergrund. Der letzte Punkt ist den Wahrnehmungsexperimenten in den späten Tagebüchern gewidmet.

Der Augenblick wird in der Literatur der Moderne als epiphanisches Wahrnehmungsereignis gefeiert.¹ In der Philosophie wird dementsprechend die Frage aufgeworfen, ob der Kunst eine unmittelbare, sinnliche Evidenz zugesprochen werden kann, in der sich das Andere preisgibt (MERSCH 2002:97f.). Als Autor der Moderne experimentiert Robert Musil mit den Grenzen der Verfügbarkeit von Ereignissen, indem er einerseits das Durchdringen zum unvermittelten Augenblick in der reinen Wahrnehmung erprobt², andererseits den Wahrnehmungsakt als brechendes Moment der Darstellung mit berücksichtigt, denn: Abbilden kann man nur, wenn man das Verhältnis der Abbildung mitbedenkt, wie der *Mann ohne Eigenschaften* verlauten lässt (MUSIL 1978a:1342). Musils Texte, die somit immer auch als Wahrnehmungsexperimente zu lesen sind, beinhalten „das reflexive Zeigen des Sprungs, des Risses, den die Abbildung eines Ereignisses oder Erlebnisses im Ordnungsgefüge der Welt und des Textes hinterlässt“ (ÖHLSCHLÄGER 2005:208). Im Rahmen dieses experimentell-essayistischen Realitätszugriffs³ reflektiert der Autor das wahrnehmungssteigernde Potential zeitgenössischer Medien wie

¹ Vgl. TAYLOR (1994:849), LEDANFF (1981:12-15), WOHLFAHRT (1982:10f.), THEUNISSEN (1971:649f.).

² Zu Musils Faszination für reine Wahrnehmungsdaten vgl. unter den neueren Arbeiten SMERILLI (2009:57-59). Musils Faszination für wissenschaftliche Aspekte der Perzeption und assoziative Zusammenhänge in der Wahrnehmung erörtert auch VAN DER KNAAP (1998:165-178).

³ Zum Essay-Begriff Musils vgl. die konzise Darstellung in PIEPER (2002:22-35); zum Essayismus als experimentellem Wirklichkeitszugriff bei Musil vgl. ebenfalls NÜBEL (2006:58-63).

des Kinos.⁴ Musils Ziel ist es, die „Formel“ der Erfahrung zu „spreng[en]“ (vgl. MUSIL 1978/8:1151), dazu aber ist Distanz vonnöten – seine Ästhetik, die das Prinzip der Isolation, einer notwendigen, abstrahierenden Abspaltung der Kunst vom Leben in den Mittelpunkt stellt, entfaltet er im filmtheoretischen Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* aus dem Jahr 1925 (MUSIL 1978/8:1137-1154, hier 1139). Einerseits steht Musil dem illusionsfördernden Effekt der Kinoästhetik kritisch gegenüber – das „normale [...] Totalerlebnis [...]“, das die „Elemente der Wirklichkeit zu einem unwirklichen Ganzen ergänzt“, müsse aufgesprengt werden (MUSIL 1978/8:1145), andererseits zeigt er sich beeindruckt von den technischen Möglichkeiten des Films, der aus einer „optischen Einsamkeit“ (MUSIL 1978/8:1142) heraus die Wirklichkeit nicht kontinuierlich zur Darstellung bringt, sondern in Einzelaufnahmen zerlegt, um die aus dieser Parzellierung entstandenen Bilder durch Schnitttechnik beliebig neu zusammenzusetzen.⁵ Indem der Film die Dinge aus ihrer gewohnten Umrahmung löst und in einen neuen Zusammenhang bringt, bewirke er eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“ (MUSIL 1978/8:1140). Die aus dieser Auflösung resultierenden Einzelbilder sind für sich genommen nie gänzlich zu beschreiben, „in der Schau entfaltet der Film [...] die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welche alles Daseiende hat – gleichsam unter Glas gesetzt dadurch, daß man es nur sieht“. (MUSIL 1978/8:1148) Das Isolieren von Einzelbildern mit technischen Mitteln soll eine ‚mystische Partizipation‘⁶ ermöglichen, die die alltägliche Wahrnehmung transzendiert. Die literarische Simulation von Kinobildern, die durch eine technische Apparatur erzeugt werden, soll eine „einzigartige Erregtheit durch das Leben“ erzielen (MUSIL 1978/8:1153).

Als wahrnehmungssteigerndes Medium wird das Kino zum festen Bestandteil von Musils Ästhetik. Wie eine zum illusionsfördernden Kino alternative, die analytischen Möglichkeiten des Filmmediums nutzende Intensivierung der Wahrnehmung aussehen könnte, wird im Text *Triädere* aus dem *Nachlaß zu*

⁴ Die Auseinandersetzung Musils mit der Kinoästhetik erörtern DRÜGH (2003:167-188), ÖHLSCHLÄGER (2005:203-216), DAWIDOWSKI (2000:13, 23f.), HOFFMANN (1997:12-40), VAN DER KNAAP (1998:165-178), HONOLD (1997:224-239).

⁵ Vgl. hierzu MUSIL (1978/8:1139): „Soweit Kunst Abstraktion ist, ist sie schon dadurch auch Zusammenfassung zu einem neuen Zusammenhang.“

⁶ Auf Lévy-Bruhl und dessen Begriff der ‚mystischen Partizipation‘ verweist (MUSIL 1978/8:1141) im Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik*, auch in den Tagebüchern erwähnt er diesen Begriff (MUSIL 1983:627f.).

Lebzeiten exemplarisch vorgeführt. Der Text entfaltet am Beispiel eines optischen Instruments (des Triëder) auf essayistische Weise das Heraustreten aus der gewöhnlichen Wahrnehmung, das erschreckende Einblicke in tiefere Wirklichkeitsschichten eröffnet (MUSIL 1978/7:518-522).⁷ In mehreren parataktisch aneinandergereihten Versuchsanordnungen werden Veränderungen der Wahrnehmung mithilfe eines Feldstechers erzielt⁸, wobei durch die Isolierung der Gegenstände und die Verfremdung der alltäglichen Wahrnehmung Entdeckungen möglich werden, die wiederum zu einem tieferen Verständnis der Realität führen:

Man sieht die 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, wie es der erste Tag nach der Welterschöpfung gewesen sein mag, ehe sich die Erscheinungen aneinander und an uns gewöhnt hatten. (MUSIL 1978/7:520f.)

Was das Musil'sche Wahrnehmungsexperiment bestimmt, ist „das Moment der unerwarteten, raschen Negation eingefahrener Sehgewohnheiten. Die plötzliche Zerstörung eines vertrauten Bildes, der unvermittelte Fortfall eines mehr oder weniger lieb gewonnenen Kontextes, prägt die spezifische Wahrnehmung mit dem Triëder.“ (STADLER 2003:198) Dem „ganzen Absturz vernünftiger, gewohnter Begrenzungen“ (MUSIL 1978/7:519) entspringen beklemmende Effekte optischer Verfremdung. Indem Musil das Syntagma bzw. den Bilderfluss in einzelne Bildeinstellungen zerlegt, will er „den Naturalismus der kinematographischen Bewegungserzeugung [...] unterlaufen“ (DRÜGH 2003:187). Der Text besteht aus einer Abfolge von Einstellungen, die sich nicht zu harmonischen Bildern fügen lassen: Grotesk verzerrte Gegenstände und die Schnitttechnik bringen festgefügte Raum- und Zeitkoordinaten ins Schwanken. Die Montagetechnik des Films wird bei Musil zum wörtlich verstandenen Schnitt, der die Menschen verletzt und statt des Ganzen „ein menschliches System“ hervortreten lässt (MUSIL 1978/7:522), womit tradierten Vorstellungen vom Menschsein eine radikale Absage erteilt wird (ÖHLSCHLÄGER 2005:212f.). Wie sein Lehrer Ernst Mach ist Musil bestrebt, kausale Relationen aufzulösen und die Wirklichkeit als komplexes System erkennbar zu machen, in dem die einzelnen Elemente in funktionaler Abhän-

⁷ In der einleitenden Passage wird der Film aufgrund seiner Verfremdungsmöglichkeiten als Nachfahre des Triëders hingestellt (MUSIL 1978/7:518f.).

⁸ So erscheinen Gebäude, die Straßenbahn und auch Menschen durch den Feldstecher in grotesker Verzerrung (MUSIL 1978/7:519f.).

gigkeit zueinander stehen.⁹ In *Triädere* wird die Zeit für einen Augenblick durch eine „unerklärliche Gewalt“ (MUSIL 1978/7:520) stillgelegt. Wahrnehmungsaugenblicke werden als Momente des Stillstands gestaltet¹⁰, in denen sich eine zentrifugale Kraft aktiviert und tiefere Einblicke in die Wirklichkeit eröffnet werden. Gewohnte Zusammenhänge werden dabei zugunsten ‚wirklicher‘ aufgelöst.¹¹ Diese Wahrnehmungserlebnisse lassen sich als ‚Plötzlichkeitserlebnisse‘ im Sinne Karl Heinz Bohrsers, als schreckensvoller Verlust des Realitätszusammenhangs lesen (BOHRER 1981:43). In Bohrsers Poetik des ‚Plötzlichen‘ wird die Theorie des ‚Chocs‘, geprägt von den Futuristen und Surrealisten, aufgegriffen und neu formuliert als plötzlicher Zerfall aller bislang geltenden Sinnzuweisungen – in Musils Text entlarvt das Triädern den Bezug von Subjekt und Objekt jäh als „verwickeltes moralisches Kreditverhältnis“ (MUSIL 1978/7:521). Das ‚Triädern‘ der Wirklichkeit impliziert dabei das essayistische Prinzip der Perspektivierung¹² und des Mitreflektierens der Wahrnehmung, die der Text selbst als Versuchsanordnung darstellt (STADLER 2003:203). Musil erprobt in *Triädere* die Wahrnehmungspotentiale des Films, um in der literarischen Simulation technisch produzierter Intensitäten über die Mimesis hinauszugehen und in Augenblicken eines plötzlichen Innewerdens etwas „völlig Andres“ (MUSIL 1978/7:520) erblicken zu lassen.¹³ So führt der durch das Triädern gebündelte Blick zu einer maximalen Reduktion des Perzeptionsfelds und lässt die Beziehungen zwischen den wahrgenommenen Objekten deutlicher hervortreten. Die Schnitttechnik wiederum lässt „magische Verbindungen zwischen Menschen und Dingen“ (ÖHLSCHLÄGER 2005:211f.) hervortreten, die dem herkömmlichen Blick bisher entzogen waren.¹⁴ Die abstrahierende optische Distanz

⁹ Musil schreibt in seiner Dissertation über Mach: „[...] vollständig analysierte sind funktionale Beziehungen“ (MUSIL 1980:62). Zu Musils durch Mach vermittelten Funktionsbegriff vgl. WILLEMSSEN (1985:78).

¹⁰ Zum Stillstandsmotiv in Musils erzählerischen Texten vgl. FUDER (1979:42-44).

¹¹ Die Einsicht, dass die herkömmlichen Ordnungen und Sinnzusammenhänge „Schein“ und „Illusion“ sind, findet Musil in Nietzsches *Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* programmatisch formuliert (NIETZSCHE 1999:80f.).

¹² Von Nietzsche übernimmt Musil die Einsicht, dass es „n u r ein perspektivisches ‚Erkennen‘“ gibt (PIEPER 2002:144).

¹³ In diesem Sinne liest Frier die Musil’schen Metaphern „plötzlich“ und das „Andere“ (FRIER 1976: beispielsweise 12-15, 24, 50-56).

¹⁴ Insofern ähnelt die Veränderung der Wahrnehmung mit dem Triädern dem Traumdenken, das durch eine Lockerung des Wachbewusstseins und die Mecha-

umgibt die Einzelbilder mit der Aura des Unergründlichen: „So wird auch in der glashellen Einsamkeit alles deutlicher und größer, aber vor allem wird es ursprünglicher und dämonischer.“ (MUSIL 1978/7:521) Wie im Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik* erwogen wird, möchte Musil „die formalen Beziehungen einer Kunst plötzlich isoliert hervor(treten lassen)“ und auf diesem Wege das „schreckhafte Staunen vor einer irrsinnigen Welt“ freisetzen (MUSIL 1978/8:1140).

„Unter Glas gesetzt“: Medial gesteigerte Wahrnehmung in *Monsieur le vivisecteur*

Musils aus 25 Einzelheften bestehenden Tagebücher beinhalten neben persönlichen Eintragungen und Lektürenotizen, Werkfragmenten, analytischen Werknotizen, Ideen sowie Plänen zu Aphorismensammlungen und zu Autobiographien eine Vielzahl von kurzen Augenblicksbeobachtungen und Skizzen, in denen das Wahrgenommene essayistisch reflektiert wird. Bereits in der ersten Tagebuchskizze Musils¹⁵ aus dem Tagebuchheft 4 wird das objektive Betrachten der Dinge aus der Distanz zum Leben heraus bis an seine Grenzen geführt. Somit belegen die Tagebücher lange vor dem Text *Triädere*¹⁶ ein Bewusstsein für die Medialität von Wahrnehmung und ein Interesse an den Möglichkeiten der Wahrnehmungssteigerung. Das ‚Triädern‘ kann deshalb als Textverfahren Musils bezeichnet werden, insofern es in einem weiteren Sinne als Experimentieren mit der Verfremdung von Perzeption aufzufassen ist, das neue Wahrnehmungen freisetzt. Die Ästhetik des *Monsieur le vivisecteur* beruht auf der isolierten Position des Beobachters. Bereits hier werden bestimmte Sinnesfelder medialer Wahrnehmung sprachlich substituiert, durch das Dazwischenschieben des Mediums Eis oder Glas werden die Objekte auf Distanz gehalten und stillgelegt, wobei das „fremde Medium“ (MUSIL 1983:1) Wahrnehmungssteigerung initiiert. Die plötzliche, groteske Verfremdung der Gegenstände soll zu einer neuen Wahrnehmung als Voraussetzung einer neuen Ästhetik führen. Programmatisch für das ganze Tagebuch werden in *Monsieur le vivisecteur* Konstellationen der

nismen der Verdichtung und Verschiebung gewohnte Zusammenhänge aufbricht und neue sichtbar werden lässt (MUSIL 1983:784).

¹⁵ Die Skizze *Monsieur le vivisecteur* stammt vermutlich aus dem Jahr 1899. Zu den Schwierigkeiten einer genauen Datierung vgl. MUSIL (1983a:5).

¹⁶ Die ersten Vorarbeiten stammen aus dem Jahr 1926; vgl. MUSIL (1978/7:578).

Selbst- und Außenwahrnehmung installiert¹⁷, die Musils Essaybegriff als einer Annäherung von vielen Seiten entsprechen.¹⁸ Wenn die Tagebuchskizzen für Musils Tagebücher fundamentalen Gegensatz zwischen dem Streben nach einer Ganzheitsempfindung im gegenwärtigen Augenblick – die Aufgabe des Tage-/Nachtbuchs kann als gelöst betrachtet werden, wenn kein Wort des Ganzen den Schreibenden in der „schönen Einheitlichkeit“ der gegenwärtigen Empfindung (MUSIL 1983:2) stört – und der perspektivischen Auffaltung von Wahrnehmungsaugenblicken etabliert, wird das Verhältnis zwischen einem ästhetisierenden und einem analytisch-experimentellen Realitätszugriff neu ausgehandelt.¹⁹ Das Tagebuch zielt somit zwar von den ersten Eintragungen an auf die Empfindung des gegenwärtigen Augenblicks, tritt dabei aber in ein Spannungsverhältnis zum ästhetischen, vereinheitlichenden Augenblick. Ganzheitlichkeit und Harmonie der Empfindung werden hier ironisch als ästhetisches Ideal formuliert, und wenn von Insekten, von Menschen, vom Zimmer nur Flecken und Punkte bleiben, steht die Verfremdung der Gegenstände durch Synthetisieren im Vordergrund, die auf ein essayistisches Spiel mit der Wahrnehmung verweist.²⁰ Dieses lässt dann auch das wohlige Gefühl der All-Verbundenheit abrupt in Augenblicke gesteigerter Wahrnehmung umschlagen. Die Nacht erscheint als Raum der tiefsten Isolation, die noch die Einsamkeit der Polargegend verdoppelt und eine Verfremdung und Intensivierung der Wahrnehmung bewirkt. Es werden andere, bisher verborgene Beziehungen offenbar – der Raum des Nicht-Ratioiden²¹ kann erschlossen werden: „Das Leben verdoppelt sich ihnen

¹⁷ Die Metaphorisierung des Tagebuchführens als Vivisektion ist in der Tagebuchliteratur kein Einzelfall. Bereits Henri Beyle de Stendhal notierte in seinem Tagebuch, dass er sein „Herz unters Mikroskop“ lege (zit. nach HOCKE 1976:83).

¹⁸ Der Text kann somit auf der Folie von Nietzsches Perspektivismus gelesen werden. DRÜGH (2003:167-188) liest ihn als ein Experiment, das es sich zum Ziel setzt, eine angemessene Perspektive zu finden.

¹⁹ Diese Stelle korrespondiert mit einer weiteren, an der sich der ästhetisierende Blick auf das Zimmer überträgt, das zum ersten Mal als etwas Einheitliches empfunden werden kann (MUSIL 1983:1). HOFFMANN (1997:48) zufolge verbirgt die Pose des literarischen Experimentators die Imitation der technisierten Perspektive.

²⁰ Der u. a. von DRÜGH (2003:167f.) etablierte Gegensatz von ästhetischer versus analytischer Wahrnehmung greift hier meiner Ansicht nach zu kurz.

²¹ Zum Begriff des ‚Nicht-Ratioiden‘ als dem ‚Ratioiden‘ gegenübergestelltes Gebiet höchst singulärer Erfahrung und unendlicher Beziehungen der Tatsachen zueinander vgl. beispielsweise WILLEMSSEN (1985:111f.).

durch all die intimen Beziehungen die jetzt zu Recht gelangen.“ (MUSIL 1983:3) Das Erschließen der über Kausalrelationen hinausgehenden Mannigfaltigkeit der Wirklichkeitsbezüge verweist wiederum auf Mach. Die Nacht ist dementsprechend auch die Zeit, in der der Mensch sich „nach Innen entfaltet“ (MUSIL 1983:2) und sich selbst begegnet. Hier hat er seine erschreckenden Erlebnisse der ‚Plötzlichkeit‘, „wo man eine neue Empfindung von sich selbst bekommt“ (MUSIL 1983:2). Der ästhetisierende Wirklichkeitszugriff, der den Schreibenden auch für sich selbst einen „schön klingenden Namen erfinden“ lässt (MUSIL 1983:2), geht nun mit den Augenblicken der durch Verfremdung geschärften Selbsterkenntnis und Außenwahrnehmung ein Wechselspiel ein. Sie sind als ‚Plötzlichkeitserlebnisse‘ gestaltet, die gewohnte Zusammenhänge und Kontinuitäten aufbrechen. Das Nicht-Ratioide erscheint hier als Raum der Gefährdung, aber auch als Chance der Loslösung von überkommenen Identitätsbegriffen. Programmatisch wird bereits in der ersten Tagebucheintragung eine alternative Augenblickskonzeption (ästhetisches Ganzheitserlebnis versus Plötzlichkeitserlebnis) entfaltet. Das Tagebuch setzt sich aus geschilderten Augenblicken zusammen, die in Wahrnehmungskonstellationen experimentell gesteigert werden. Auch die Erinnerung dient dem Umstrukturieren des Vergangenen, dem Herauslösen von Momenten aus gewohnten Zusammenhängen, um neue Bezüge, neue Bedeutungen zu generieren.²² Das Evozieren gesteigerter Augenblicksempfindungen geht mit einer essayistischen Selbstbezüglichkeit der Wahrnehmung und Thematisierung des Blicks einher (nächtlicher Blick in den bzw. aus dem Spiegel, schillernde Umkehrung, Changieren, plötzliches Kippen der gewöhnlichen Perspektive). Die dialogische Struktur des Tagebuchs (DUSINI 2005:68-70) kommt dabei einer essayistischen Auffächerung in verschiedene Perspektiven zugute. Ästhetische Betrachtung schlägt in diesem hermetischen Raum der Selbstbefragung nach innen um und eröffnet unvermutete Einblicke in tiefere Schichten der Wirklichkeit. Die im ‚journal intime‘ praktizierte Innenschau als unmittelbare Selbstpräsenz wird somit gleich zu Beginn des Tagebuchs verworfen, vielmehr wird die Abhängigkeit des vermeintlich primären, sich selbst setzenden Selbst von einem Anderen in dialogischen Konstellationen der Selbstbefragung versinnbildlicht. Durch

²² So gibt der *Monsieur le vivisecteur* zu bedenken: „Mitunter empfindet man seinen augenblicklichen Zustand als ein Glied in einer langen Kette. Gewisse Erinnerungen treten plötzlich in das Gedächtnis und man ahnt einen eisernen Zusammenhang, in dem manches bisher Unbeachtete plötzlich eine ursächliche Bedeutung zu erlangen scheint.“ (MUSIL 1983:8)

die Vermittlung des Blicks auf das eigene Selbst über den Spiegel wird er ins Imaginäre und damit in einen Raum des Möglichen hinein aufgefächert (KONERSMANN 1991:37).²³ Die essayistische Annäherung von vielen Seiten wird in der Skizze *Monsieur le vivisecteur* als Spiegelung der Wirklichkeit inszeniert. Augenblicke gesteigerter Wahrnehmung stehen damit in Musils Tagebuch von Anfang an unter dem Zeichen essayistischer Auffaltung der Perspektiven.

„Die Dinge auseinandersehen“ – Das Tagebuch als Schule des Sehens

Schon in den ersten Skizzen seiner Tagebuchhefte gelangt Musil somit zu einer Poetologie des Ineinandergreifens von Außen- und Innenwahrnehmung, der zunehmend das ganze Tagebuch untergeordnet wird. Weitere essayistische Skizzen aus Heft 4 wenden sich dezidiert dem Problem der Wahrnehmung zu. So fokussiert das Textfragment *Aus dem stilisirten Jahrhundert (Die Straße)* das Nicht-Ratioide und stellt die Logik des $2 \times 2 = 4$ -Denkens unversöhnlich „jenem räthselvoll sprunghaften Theil“ des Inneren gegenüber, etwas „Unberechenbare[m]“, vor dem man sich fürchtet „wie vor einem ungezähmten Tier“ (MUSIL 1983:9). Ein ‚anderer Zustand‘, der empfänglich macht für andere Wahrnehmung, wird vorbereitet durch einen Schlaf, der „geschlossene Empfindungen“ in ihre Einzelteile auflöst. Es beginnt ein neuer, die bestehenden Formen transzendierender Sehprozess, der den Leser einbezieht:

Sie sehen durch die Dinge hindurch, Sie sehen sie ‚auseinander‘. Zieht das Auge der Andern die Erscheinungen zu geläufigen Begriffen zusammen, seinem Bedürfnis nach Meßbarem folgend, so zerstreut das Ihrige, löst, kraft der gewonnenen Erfahrungen, in *Unwägbares [...] Ungreifbares* auf. Bei allen Dingen sehen Sie über die Form hinweg, in die gekleidet sie erscheinen und wittern die geheimnisvollen Vorgänge einer Hinterexistenz. (MUSIL 1983:9; Hervorhebungen im Original – B.S.)

Der Zustand hellseherischer „Verzücktheit“ (MUSIL 1983:10) dauert nur einen begnadeten Augenblick lang an. Diese ungreifbare, dem kausallogischen Denken unzugängliche – aber dafür dem Wahnsinn umso nähere – Dimension der Existenz kann nur durch ein neues Sehen erschlossen werden, das von nun an im Tagebuch praktiziert wird. Diese erfüllt damit die ihm von

²³ Zum Spiegelmotiv in Musils erzählerischen Texten vgl. beispielsweise EISELE (1982:189-191); vgl. ebenfalls FUDER (1979:49, 95-98).

Musil zugeschriebene Funktion, „die Analyse selbst“ (MUSIL 1983:11) zu sein. Wie eine Beschwörungsformel zieht sich die Bezeugung: „Ich habe gesehen“ durch die Tagebuchhefte. Eine ähnliche Aufwertung des Sehens findet sich auch in anderen Texten der Epoche – so wird es beispielsweise in Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* emphatisch beschworen.²⁴ Ansatzpunkt ist das Destruieren der von Konventionen geprägten Wahrnehmung. Gleich auf den ersten Seiten konfrontiert sich der Betrachter mit einer als Stilleben arrangierten Schüssel mit Seerosen, die ihn unberührt lässt: „Obzwar dies offenbar sehr stilvoll klingt und sich in meiner Vorstellung stets sehr hübsch gemacht hat – empfinde ich nichts – gar nichts. Und schon den zweiten Tag stehen die Seerosen vor mir.“ (MUSIL 1983:11) Der Anblick wird in der konventionellen Vorstellung vom Schönen aufgehoben, die die gegenwärtige Wahrnehmung verstellt. Die im *Monsieur le vivisecteur* ironisch aufgerufene Einheitlichkeit der gegenwärtigen Empfindung bringt nichts hervor außer in ästhetischen Konventionen erstarrter Bedeutung. Die Dauer des Betrachtens vermag nichts auszurichten, wenn die schablonenhafte Wahrnehmung nicht in einem Augenblick der ‚Plötzlichkeit‘ aufgebrochen und gesteigert wird.²⁵ Von der petrifizierten Vorstellung will Musil zum Augenblick der Wahrnehmung zurückkehren, der imstande ist, aufs Neue Empfindungen auszulösen. Aus dem Wissensreservoir der Jahrhundertwende schöpfend, kehrt der Tagebuchschreibende zur Grundeinheit von Erfahrung zurück, die er in der vorbegrifflichen Wahrnehmung verortet. Wie andere Autoren der Jahrhundertwende erwägt Musil hier die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugangs zu den Phänomenen – die Medialität von Wahrnehmung soll unterlaufen werden, um die Erschütterung zu bewahren, in der die Dinge wieder zu uns sprechen können. In der plötzlich eintretenden Gewissheit und im unvermittelten Zugang zur Welt im gegenwärtigen Augenblick wird das Bedeutungsangebot der Epiphanie aufgerufen.²⁶ Das Tagebuch strebt damit

[...] eine sensitive Betrachtung dessen [an], was in den Dingen unbestimmbar ist. [...] Diese Konzentration auf das momentane Erscheinen der *Dinge* aber ist stets zugleich eine Aufmerksamkeit für die Situation der *Wahrnehmung* ihres Er-

²⁴ „Ich lerne sehen.“ (RILKE 1996/456) Als Rilkes Roman 1910 erschien, wurde er von Musil interessiert aufgenommen (MUSIL 1983a:596).

²⁵ Ebenso wird das konventionelle Vergnügen einer Schlittenpartie völlig teilnahmslos berichtet, es ist ebenso „hübsch“ wie „entnervend“ (MUSIL 1983:11).

²⁶ Wie HÖLLERER (1961:127) schreibt, nimmt die moderne Epiphanie ihren Ausgang in der Betrachtung der Oberfläche der Dinge. Über die Objektivität moderner Epiphanien schreibt ZIOLKOWSKI (1961: 601).

Das „Triedern“ als Textstrategie in Robert Musils Tagebüchern

scheinens – und damit eine Rückbesinnung auf die unmittelbare *Gegenwart*, in der sie sich vollzieht. Die ästhetische Aufmerksamkeit für ein Geschehen der äußeren Welt ist so zugleich eine Aufmerksamkeit für uns selbst: für den Augenblick hier und jetzt. (SEEL 2003:38f.; Hervorhebungen im Original – B.S.)

In der Struktur des Tagebuchs wird dementsprechend eine Tendenz zur Verknappung deutlich, es überwiegen Miniaturen, Bilder sowie kurze Beschreibungen, die durch die in ihnen initiierten Wahrnehmungserlebnisse in die Sphäre des Nicht-Ratioiden vorstoßen sollen. Musil nähert seine Aufzeichnungen dem Bildmedium an, indem er Texte mit Zeige-Gestus schafft, die den Anschein unmittelbarer Präsenz erwecken. Das Imaginieren des Gesehenen als Bild bündelt die Wahrnehmung in einem Augenblick und ermöglicht so ein Überwältigungserlebnis mit epiphanischen Zügen. Der Schreibende imaginiert sich selbst als Maler: „Man muß sich also gewisse Beschränkungen auferlegen, ebenso wie ein Maler nicht alles in sein Bild hineinzeichnen darf, was er sieht.“ (MUSIL 1983:149) Indem er nach dem Prinzip der Reduktion verfährt, sollen konventionelle Vorstellungsbilder aufgebrochen und einzelne Bilder wieder zur Geltung gebracht werden, um sie nicht im „normalen Totalerlebnis“ (MUSIL 1978/8:1148) aufgehen zu lassen. Dieses Erproben von Bildern als Medium von Epiphanien muss vor dem Hintergrund der ikonischen Wende der Jahrhundertwende betrachtet werden, als sich eine Medienkonkurrenz zwischen Sprache und Bildern etabliert und das Bild als das Andere der Sprache fasziniert (KÖHNEN 2005:141). In seinem *Nachlaß zu Lebzeiten* setzt sich Musil dieser Konkurrenz aus, indem er einen Teil der Kurzprosa als „Bilder“ betitelt. In einem nicht nummerierten Heft²⁷ stellt Musil Materialien – größtenteils aus den bereits vorhandenen Tagebuchheften – für eine Sammlung von „Bildern“ unter dem Titel „Tierbuch“ zusammen (MUSIL 1983:340). Allerdings fördert das Medium der Literatur dabei die sprachliche Verfasstheit der Wahrnehmung zutage, und Epiphanien geschehen in einem komplexen Spannungsfeld zwischen visuellem und imaginärem Bild, Sprachbild und Begriff.²⁸ Im Unterschied zur zeittypischen Evidenzsehnsucht etwa der *Analyse der Empfindungen* Machs²⁹ oder der frühen Phänomenologie zielt Musil nicht auf einen unmittelbaren

²⁷ Es handelt sich um ein als „Kleines Notizheft ohne Nummer“ betiteltes, nur ungenau auf den Zeitraum zwischen 1916 und 1918/1919 datierbares Tagebuchheft Musils.

²⁸ Zum Impetus sprachlicher Vermittlung in modernen Epiphanien vgl. ECO (1973:331, 334f.); vgl. ebenfalls SMERILLI (2009:57).

²⁹ Vgl. die kritische Darstellung in SOMMER (1987:9-12).

Zugang zu den Phänomenen ab, vielmehr konstituiert dieses unerreichbare ‚Jenseits‘ vielfältige und beschreibbare Textstrategien. Musils Tagebucheintragen können mithin als kreative Sprachanstrengungen im Spannungsfeld von Bild und Sprache gelesen werden. Das Aufsprengen der konventionellen Wahrnehmung vollzieht sich in überraschenden Vergleichen und Metaphern – landläufiges Sprechen gilt dem Schreibenden als „Friedhof ausgelöschter, [...] ‚toter‘ Metaphern“ (RICOEUR 1986:VI), und seine Versuche, etwas über die Konstitutionsweise der Sprache und damit unseres Bezugs zur Welt zu erfahren, richten sich an die Metapher im Moment ihrer Entstehung.³⁰ Die verfremdende Wahrnehmung mit dem Trieder wird auf der Textebene durch die Spannung substituiert, die auf der Inkompatibilität eines Wortes mit dem Bedeutungskontext der Aussage beruht. Die semantische Innovation zielt auf eine Suspension des unmittelbaren Gegenstandsbezugs der Sprache in der Dichtung ab, wobei die semantische Entkategorisierung mit einer Neukategorisierung verbunden ist.³¹ In Musils Texten entsteht Sinn so stets durch das Knüpfen von Beziehungen (POTT 1984:156f.; MAGRIS 1981:183). Die Neigung zur stilistischen Form des Vergleichs läuft darauf hinaus, konkrete Analogien für bisher noch unbezeichnete und gestaltlose Zustände zu finden und das Nicht-Ratioide zu erschließen.³² Das für Musils Textverfahren konstitutive Etwas-als-etwas-anderes-Sehen, die Selektion von Ähnlichem, d. h. des Nicht-Gleichen³³, verweist zurück auf den schöpferischen Akt, wie Nietzsche ihn geprägt hat.³⁴ WITTGENSTEIN (1977:11) findet

³⁰ Zum Verhältnis von Metapher und Vergleich vgl. RICOEUR (1986:31-36).

³¹ Zur Logik der Entdeckung, die der Metapher eignet, vgl. RICOEUR (1986:26f.).

³² Daraus ergibt sich für Musil ein „anderer Sinn von Gleichnissen: entfremden, entfernen“ (MUSIL 1983:470). LANGE (1982:458) zufolge kennzeichnet den Musil’schen Vergleich die Logik der Grenze: „Die Logik der Grenze erschließt das Unbekannte, das dem Bewußtsein und der Sprache nicht ohne weiteres zugänglich ist.“ Vgl. auch Musils *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, in der Metapher und Vergleich für das Streben des Menschen nach einer anderen Welt stehen. Als „angenehme kleine Mogelei“ verweisen sie auf eine tiefe Verbundenheit zwischen den Dingen, lassen sonderbare Verbindungen zwischen ihnen entstehen (MUSIL 1978/8:1229-1240, insbesondere 1238f.); zum Analogiedenken Musils vgl. die zusammenfassende Darstellung in FUDER (1979:10-17).

³³ Zum Vergleich als vorherrschendem Mittel der Versprachlichung von Epiphanien im *Törleß-Roman* vgl. SMERILLI (2009:57); zur Figur des Gleichnisses als das Gleichmachen des Ungleichen im *Mann ohne Eigenschaften* vgl. GARGANI (1984:52-55); vgl. ebenfalls FUDER (1979:48).

³⁴ Vgl. NIETZSCHE (1999:879f.); zu dieser Problematik vgl. PIEPER (2002:87).

dafür die Formulierung: „Ein gutes Gleichnis erfrischt den Verstand.“ In Musils Tagebüchern wird die tastende sprachliche Annäherung an Wahrnehmungseindrücke in der Regel von Metaphorik oder Vergleichen unterstützt: „Ende Oktober: Die Bäume haben ein Wintergrün, ein Strapazgrün. Wien an manchen Wintertagen trägt einen leichten weichen Pelz von grauer Luft.“ (MUSIL 1983:282) Diese Augenblicke sind so kostbar, dass sie einen Nachtrag wert sind: „November: Nachtrag vom Lido: die Vulva eines zwölfjährigen Mädchens: wie ein blindes Auge. →Die Brüste: sie gehen noch ganz im Formsein auf. Sie haben gleichsam noch keine Bedeutung. (Sie sind ein bisschen unsympathisch, so wie eine kahle Hügelandschaft)←“ (MUSIL 1983:284). In solchen Miniaturen wollen die Tagebuchaufzeichnungen den Moment der Wahrnehmung vor der Petrifizierung von Bedeutung erfassen. Es entsteht „ein Intervall, eine plötzliche Koinzidenz, eine kleine Bildsequenz, eine Korrespondenz zwischen den Dingen“, die zu „Minimaleinheiten“ einer neuen „Erfahrung“ werden können (WILLEMSEN 1985:179).³⁵

„Staunen vor einer irrsinnigen Welt“ – Das „Triedern“ als essayistisches Schreibverfahren

Wahrnehmung wird im essayistischen Schreibverfahren des Tagebuchs nicht in ihrer Bildwirkung entfaltet, sondern stets mitreflektiert. Evidenz der Epiphanie und essayistische Performanz von Bedeutungskonstituierung geraten in eine unaufhebbare Gegenbewegung. Deutlich wird dies in der Sequenz von Straßenbildern in Heft 7, die als Fingerübung in präziser Wahrnehmung gelten kann. Auch hier gelangt der Verfasser des Tagebuchs nicht zum epiphanischen Erlebnis der reinen Wahrnehmung. Es lässt sich kein neues Sehen etablieren, in dem die Dinge als Symbolisierungen über sich hinausweisen³⁶; das Gesehene wird vielmehr titelgemäß als eine Reihe von „Bildern“ in Szene gesetzt und als „Fläche“, als „Kulisse“ wahrgenommen (MUSIL 1983:273-275). Dabei ist ein essayistisches Spiel mit dem Bildcharakter erkennbar, wodurch der sich als Betrachter imaginierende Schreibende mit

³⁵ Hier kommt zum Tragen, was ECO (1973:335) am Beispiel des späten Joyce für die Epiphanien der Moderne konstatiert: die Epiphanisierung der Wirklichkeit durch die hohe Strategie der verbalen Suggestion.

³⁶ ZIOLKOWSKI (1961:603) schreibt: „[...] die faktische Wirklichkeit des Dinges [steigert sich] zu metaphysischer Symbolhaftigkeit. Das Ding wird gleichsam aus seiner empirischen Starre zu poetischem Leben erweckt.“

dem Prozess des Sehens konfrontiert wird. Das essayistische Spiel mit der Wahrnehmung tritt in den Tagebucheintragungen immer deutlicher zutage. Es werden Versuchsanordnungen installiert, um in der Wahrnehmung ein Überraschungsmoment zu aktivieren und damit neue Erfahrung zu initiieren. Ungewöhnliche Betrachtungsperspektiven brechen feste Vorstellungen auf und bewirken eine Verzerrung des Gesehenen. Durch die Technik der Isolation und der Reduktion treten ansonsten wenig beachtete Einzelheiten hervor und werden bis ins Groteske verzerrt. Stets wird in den Augenblicksbeobachtungen das Ungewöhnliche gesucht: Objekte sehen „merkwürdig“ aus, wenn sie in einen neuen Kontext versetzt werden: „Merkwürdig diese von der Arbeit ausgesparten Körper im Spiel.“ (MUSIL 1983:269) Die durch ungewöhnliche Wahrnehmung gewährten Einblicke sind häufig erotisch-sexuell konnotiert: „5. Juni. Die Bewegung einer Frau auf einem im Schritt gehenden Pferde [...] sieht – von unten, einer Bank aus gesehn – ungeheuer wollüstig aus. Als ob sie bei jedem Schritt eine Welle von unten her erfasste und hübe.“ (MUSIL 1983:268) Ein Schlitz in einem Rock (MUSIL 1983:291), ein nackt über die Straße laufender Bäcker (MUSIL 1983:287), unverhofft aufblitzende Strumpfbänder (MUSIL 1983:269), verlockende Unterwäsche (MUSIL 1983:269) – solche Augenblicke sind in einer der frühesten Erinnerungen Musils präfiguriert, die in das autobiographische Heft 1 Eingang findet: dem plötzlichen, schockierenden Erblicken der nackten Mutter, die für einen Augenblick den Bademantel öffnet (MUSIL 1983:315). Im Tagebuchheft 17, das sechs Miniaturen beinhaltet, ist das Verfahren Musils gut nachzuvollziehen: In der dritten Miniatur liefert die das Detail hervorhebende Nahaufnahme des Gesichts einer Tänzerin das überraschende Wahrnehmungselement: „nah betrachtet, überraschend wie eine Landschaft“ (MUSIL 1983:297). Erzeugt wird ein „visuelles Paradox“, denn die Nähe wird sogleich durch die Totale der Landschaftsbeschreibung wieder aufgehoben (BREUER 2009:178). Es entsteht eine schwingende Bewegung zwischen Nähe und Ferne, die den Akt der Fokussierung – analog zur Einstellung des Kameraobjektivs – sichtbar werden lässt. Das Öffnen ihres Mundes beim Lachen fördert überraschende proportionale Missverhältnisse zutage.³⁷ Durch das Auseinanderlaufen der Proportionen, das eine groteske Verzerrung bewirkt, wird der Gefahr entgegengesteuert, dass die Beschreibung zum Stilleben gerinnt: Die einzelne, die Bewegung gewaltsam abbremsende Bildeinstellung wird zu einem

³⁷ „Ihr Mund ist zu groß geschnitten für ihr Gebiß. Wenn sie lacht, biegen die Zahnreihen scharf nach hinten und es bleibt ein entzückend zweckloser, sinnlicher Zwischenraum in beiden Winkeln des Mundes.“ (MUSIL 1983:297)

Schockmoment³⁸, der einen überschüssigen Raum eröffnet, der gemeinhin der gewöhnlichen Betrachtung verborgen bleibt. In diesen Augenblicken der ‚Plötzlichkeit‘ tun sich Abgründe des Inhumanen auf. Die Grimasse des lachenden Pferdes entpuppt sich als Ergebnis einer grausamen Behandlung des Tieres (MUSIL 1983:287f.).³⁹ Es werden in diesem essayistischen Schreibverfahren Räume zwischen Wahrnehmungseindruck und Interpretation erschlossen, innerhalb deren eine Neubestimmung des Menschlichen erprobt werden kann, um „immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen“ zu entdecken, „lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann“ (MUSIL 1978a:1029).⁴⁰

Besonders zahlreich sind die mit solchen perspektivischen Verzerrungen arbeitenden Eintragungen in Heft 7, in dem sich der Schreibende gegen die Absicht verwahrt, ein Tagebuch zu führen, und in dem er erklärt, er wolle lediglich Eindrücke festhalten (MUSIL 1983:265). Wie schon in *Monsieur le vivisecteur* wird der Konnex von Tagebuch und Augenblicksbeobachtung nachdrücklich betont, wobei das schriftliche Fixieren der Eindrücke unweigerlich zu einem essayistischen Textverfahren mutiert, das ungewöhnlichste, verfremdende Wahrnehmungsmodi erprobt. Gleich in der ersten, auf den 30. März 1913 datierten Eintragung wirken die voreinander geschobenen Glasflächen zweier Fenster und einer großen Glastür im Wartezimmer eines Arztes, die das Gesehene wie ein Bild rahmt und ästhetisch in Szene setzt, wie die Linsenkonstellation in einem Fotoapparat. Die medial gesteigerte Wahrnehmung öffnet wie in *Monsieur le vivisecteur* einen imaginären Raum, in dem Sinnzuschreibungen durcheinandergewirbelt werden und wie beim ‚Triädern‘ „ein menschliches System“ zutage tritt (MUSIL 1978/7:522). Durch das Zusammenschneiden einer Frau mit den hinter ihr sichtbaren Abbildungen von Hirnschnitten sowie einander widersprechenden Attribuierungen und Vergleichen⁴¹ werden konträre Größen (menschlich – tierisch, Mensch als Lebewesen – seine anatomischen Einzelteile, Zuwendung – Macht/ Domesti-

³⁸ Mit BRIGITTE RÖTTGER (1973:122) als „intensive Bewegungslosigkeit“ zu bezeichnen.

³⁹ Diese Eintragung findet sich im Heft ohne Nummer aus den Jahren 1916-1918/1919. Ähnlich die Darstellung der grausamen Behandlung eines Menschen im Krankenhaus. Als dieser gequält wird, schneidet er Grimassen, als ob er gekitzelt würde (MUSIL 1983: 326).

⁴⁰ Das Zitat entstammt dem Essay *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (MUSIL 1978/8:1025-1030).

⁴¹ So verhält sich der Arzt „zärtlich wie ein Bändiger“ (MUSIL 1983:265).

zierung) zusammengedrängt, bis das ästhetische Vergnügen an der essayistisch verfremdenden Wahrnehmung in eine „vertiefende Verständnislosigkeit für das Menschsein“ (MUSIL 1978/7:522) umschlägt: „Ich dachte wie schön das sein muß. Ein eigentümliches Gefühl vom Menschen, wenn man ihn häufiger entstellt sieht als normal.“ (MUSIL 1983:265) Die Schnitttechnik des Triëder wird durch Vergleiche sprachlich substituiert, die Inkompatibles (Menschliches und Tierisches, Organisches und Anorganisches) zusammendrängen⁴² und dadurch ungewohnte Kontexte schaffen. Wie in *Triëdere* werden Körperteile zusammengeschnitten; die Betrachtung changiert zwischen Faszination und Entsetzen. Solche die Syntagmen durchkreuzenden Vergleiche findet der Tagebuchschreibende auch in Fachtexten vor, deren Exzerpte in die eigenen Beobachtungen eingestreut werden und diese gleichsam affizieren (MUSIL 1983:270). Die Notizen eröffnen ungewöhnliche Einblicke in das dem Auge Verborgene, indem durch ungewohnte Nahaufnahmen Zwischenräume sichtbar gemacht werden.⁴³ Extreme Fokussierungen auf unbeachtete Details initiieren Wahrnehmungsaugenblicke von schwindelerregender Haltlosigkeit⁴³, Augenblicke als Schocks, deren Bezugsrahmen oftmals der Krieg ist. In der Sequenz der Beschreibungen von Tuberkulosekranken werden die Eindrücke nach der schockierenden Wirkung gestaffelt, wobei auch hier proportionale Missverhältnisse hervorgekehrt werden: „Eigentümlicher Eindruck, vierzig-fünzig Typhuskranke in einem Raum zu sehn.“ (MUSIL 1983:284) Über Sterbende heißt es:

Sie schlafen aufgerichtet mit fünf, sechs Kissen, die langen Hälse ausgestreckt auf der Decke. Die langen, dünnen Hälse wie gereckt. Der untere Teil des Gesichts ganz eingegangen, so daß die Köpfe wie ein Dreieck aussehn [...] und mit grünweißer oder gelbweißer Haut. [...] Sie sehn eigentlich aus wie Träumer. Wie Fanatiker einer unkenntlichen Angelegenheit. Die Säle hoch, groß, mit schönen Decken schloßartig. Fast wie wenn man Betten in eine Kirche stellen würde. (MUSIL 1983:284)

Hier ist bereits die Reihung von Vergleichen zu beobachten, die immer wieder neue Kontexte schafft und dadurch einer Gerinnung zum Stillleben entgegensteuert. Im Tagebuch gibt sich Musils Verstehensmodus zu erken-

⁴² So wird das weibliche Geschlechtsorgan als Trichter imaginiert (MUSIL 1983:269).

⁴³ Einige Beispiele finden sich in MUSIL (1983:270f.).

⁴³ Vgl. folgendes Beispiel: „*Tote*: Liegt einer ganz zugedeckt oder von Erde und Schnee vergraben und du siehst nur die Füße, nur die genagelten Schuhsohlen: an den Schuhsohlen merkst du, daß es ein Toter ist. (Dieses Starrste, Stahlnägel, ist in irgendeiner Weise noch starrer, darüber erschrickst du).“ (MUSIL 1983:327)

nen, der die Spiegelung eines Phänomens in einer Reihe von Gleichnissen vollzieht, deren Beziehungsresonanz eine gewisse Polyphonie darstellt (LANGE 1982:457).⁴⁴ Wie in *Monsieur le vivisecteur* wird in der Spiegelung der Wirklichkeit eine essayistische Annäherung von vielen Seiten unternommen. Durch die maximale Ausreizung der metaphorischen Verfasstheit der Sprache und ihrer Bildwirkung⁴⁵ kommt es jedoch zu einer zunehmenden Verselbstständigung der formalen Mittel, bis sie schließlich ins Leere laufen: Einzelne Eintragungen bestehen aus einer reinen Häufung von Vergleichen. Die Analogie als „logische Form der Offenheit“ (FUDER 1979:11) wird zu einer „unendlich verwobenen Fläche“ (MUSIL 1978a:650).⁴⁶ Häufig geschieht dies in Eintragungen, in denen extreme, die Vorstellungskraft überfordernde Kriegseindrücke verarbeitet werden. Das Sehen lässt hier eine Abfolge von disparaten Bildeinstellungen entstehen, es gerät in den Sog verzerrender Disproportionen, die Beunruhigendes zutage fördern, und wird so zum „schreckhafte[n] Staunen vor einer irrsinnigen Welt“ (MUSIL 1978/8:1140). In besonders ausgeprägter Form lässt sich das Mäandern der Vergleiche um den zentralen Augenblick des Todes in *Das Fliegenpapier Tanglefoot* (MUSIL 1983:284f.) beobachten, das in einer Variante zu den in Heft 7 gesammelten Eintragungen gehört und in anderer Form in die „Bilder“ von Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* aufgenommen wurde.⁴⁷ Wie später ELIAS CANETTI (1992:128) in *Die Fliegenpein* lässt Musil aus maximaler optischer Annäherung ein Bildtableau qualvoll sterbender Fliegen entstehen, das allegorisch auf den Krieg verweist. Das *Fliegenpapier* mit seiner präzisen Wahrnehmung in der Nahaufnahme, die in einem für die Tagebücher typischen Verfahren⁴⁸ gleich wieder in der räumlichen Weite des Vorstellungstableaus aufgehoben wird, beinhaltet eine Absage an den ästhetisierenden Blick des *Monsieur le vivisecteur*, dem alles zu Flecken verschwimmt. Die extreme Fokussierung des mikroskopischen Blicks durch ein Vergrößerungsglas wirkt verfremdend.

⁴⁴ Zur imaginären Perspektivierung in einer abstrahierenden Wahrnehmung in Musils Erzählungen vgl. SCHMITTER (2000:268f.).

⁴⁵ Hierin sieht BOHRER (1994:170) das Kernstück von Musils Poetologie.

⁴⁶ Eine andere Art der Verselbstständigung des Vergleichs bei Musil besteht in der Überdehnung der Analogie, wie sie von MAGRIS (1981:183f.) in Bezug auf die *Vereinigungen* dargestellt wird.

⁴⁷ In anderen Eintragungen kommt Musil im Tagebuch auf das Sujet zurück. Zu sämtlichen Varianten vgl. LANGE (1982:450).

⁴⁸ Ein ähnliches Verfahren ist beispielsweise am Anfang von Heft 17 zu beobachten (MUSIL 1983:297).

Die literarische Simulation technisch produzierter Intensitäten soll Unsichtbares zutage fördern: Der Triöder-Blick bringt die Welt auch hier zum Stillstand, reißt eine sterbende Fliege aus dem Zusammenhang und lässt sie zu einer Bildeinstellung versteinern, von der eine geheimnisvolle Dämonie ausgeht (ÖHLSCHLÄGER 2005:213). Musil nutzt an dieser Stelle das wahrnehmungssteigernde Potential der Filmtechnik zur „Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ (MUSIL 1978/8:1145). Die Isolierung einzelner Bildeinstellungen aus dem Bilderfluss des Films ermöglicht eine „mystische Partizipation“⁴⁹ am Sterben⁵⁰, eine „außerbegriffliche Korrespondenz des Menschen mit der Welt“, wie Musil (1978/8:1141) in *Ansätze zu neuer Ästhetik* den neuen, über eine quasi filmische „Schau“ erzielten Bewusstseinszustand kennzeichnet,

[...] ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen. Dieser Zustand ist es, in dem das Bild jedes Gegenstandes [...] zu einem wortlosen Erlebnis wird, und die Beschreibungen vom symbolischen Gesicht der Dinge und ihrem Erwachen in der Stille des Bildes [...] gehören zweifellos in seinen Umkreis. (MUSIL 1978/8:1144)

Die literarische Simulation technischer Wahrnehmungssteigerung geschieht durch Vergleiche und Metaphern. Die Reihung der Vergleiche umkreist den Gegenstand in einer unabschließbaren Perspektivierung und setzt das freie Schweifen des Möglichkeitssinns in Gang. Die zunächst dem Bildspenderbereich des Menschlichen entlehnte Metaphorik kippt ins Gegenständliche und lässt das Sehen zwischen Mitgefühl und distanzierter Vivisektion changieren: „Wie ein kleiner Hammer tastet ihre Zunge heraus. Ihr Kopf braun u. haarig wie aus einer Kokosnuß gemacht; so wie menschenähnliche Negeridole.“ (MUSIL 1983:285) Es können so in der Imagination keine Bilder entstehen, sondern eine Folge von Wahrnehmungseffekten, die durch das nebenordnende „oder“ im Simultanen aufgehoben werden und zwischen Antagonismen changieren: Organisches und Anorganisches, Natur und Artefakt, Wachen und Traum, Leben und Tod. Durch das Fehlen eines einheitlichen Syntagmas wird die Aufmerksamkeit auf „das medientheoretische Kernstück von Musils Textverfahren“ gelenkt, „die Schnittstelle zwischen Text und

⁴⁹ An anderer Stelle schreibt MUSIL (1978/8:1152) von der „reine[n] Zuständigkeit“ des Bildes. Zu Musils Adaption von Lévy-Bruhls Konzeption der „mystischen Partizipation“ als Identifizierung von Subjekt und Objekt in „lebenden Gedanken“ vgl. ROTH (1972:418ff).

⁵⁰ DRÜGH (2003:174) stellt den Bezug zum Vanitas-Stilleben her.

Bild“ (DRÜGH 2003:181). Die einzelnen Bilder verbinden sich nicht zu einer Illusion von Bewegung, wie im Film, lassen also keine filmische Narration entstehen, Musil zerlegt den Film in unverbundene Einzelaufnahmen. Diese können hier aber keine epiphanische Bildwirkung entfalten, die ausufernde Textproduktion blockiert vielmehr die Sinnproduktion. Das Bild wird nicht über die Bündelung von Wahrnehmung zum Träger von Epiphanien; die sprachliche Vermittlung des Bildeindrucks durch die Häufung von Vergleichen setzt vielmehr das essayistische Prinzip der Vervielfachung der Perspektiven in Gang: „Bildlichkeit impliziert für Musil das Fehlen eines geregelten Syntagmas, einer eindeutigen Leserichtung, so dass sich auf der Bildfläche unendliche Verkettungsmöglichkeiten der Zeichen ergeben.“ (DRÜGH 2003:181)⁵¹ Musil lässt die formalen Mittel des Films isoliert hervortreten, die sich umso mehr verselbstständigen, je rascher die Bilder sich ablösen. Es entsteht eine rhetorisch erzeugte semantische Überdeterminiertheit, mit der eine präzise Schnitttechnik einhergeht und die den Eindruck des Irrationalen entstehen lässt.⁵² Einerseits wird der Prozess des interpretierenden Sehens phänomenologisch präzise erfasst: Wenn wir wahrnehmen, lassen wir Vorstellungsbilder entstehen.⁵³ Solche festen Vorstellungen werden in Musils Text jedoch andererseits durch die Akkumulation der Vergleiche entmachtet, die einander relativieren und zu rhetorischen Gesten werden. Die Vergleiche affizieren das Sehen, das zum Starren wird, das Wahrgenommene nicht mehr in Sinn überführt. Es kommt lediglich zu einem Überborden der freigesetzten Assoziationen (ÖHLSCHLÄGER 2005:214). Der Betrachter wird damit auf die Wahrnehmung zurückgeworfen, die nur in Vergleichen ästhetisch simuliert werden kann. Das *Fliegenpapier* stellt somit eine Versuchsanordnung zur „Ästhetik der stummen Evidenz des Bildes“ und der Verfügbarkeit des Augenblicks dar (ÖHLSCHLÄGER 2005:211f.). Einerseits öffnet Musil seinen Text auf das Medium des Bildes, andererseits ver-

⁵¹ Indem Vergleichsreihen gebildet werden, die ein Paradigma äquivalenter Ausdrucksmöglichkeiten auf der syntagmatischen Achse abbilden, von denen üblicherweise nur eine ausgewählt wird, erhöht sich die Spürbarkeit der Zeichen (JAKOBSON 1979:93, 95). Auf Jakobson verweist DRÜGH (2003:181).

⁵² In einer Variante des Motivs in Heft 1 wird ebenfalls die hart kontrastierende Schnitttechnik angewendet: „Ende Juli. Eine Fliege stirbt: Weltkrieg.“ (MUSIL 1983:309)

⁵³ Von Musils Auseinandersetzung mit Helmholtz zeugt Tagebuchheft 24, zu Helmholtz vgl. KÖHNEN (2005:152-155); vgl. ebenfalls SOMMER (1987:42) und SCHNEIDER (2006:112-114).

selbstständig sich das essayistische Verfahren, der einzelne Wahrnehmungsaugenblick wird durch seine Perspektivierung verstellt.⁵⁴ Je extremer die Fokussierung, desto verwirrender und vielfältiger erscheinen die Gegenstände: Die Einzelheit verdunkelt das Ganze (MUSIL 1978/8:1140). In der abschließenden Fokussierung auf das kleine Organ in der Gegend des ersten Beinansatzes einer Fliege wird noch einmal auf den Prozess der Wahrnehmung verwiesen. Die flimmernde Bewegung des sich unaufhörlich öffnenden und schließenden Organs, das zwischen dem Organischen und dem Anorganischen oszilliert und an den Leerlauf einer Spule nach dem Ablauf des Films erinnert, ist die Projektion des Kamerablicks, der technisch reduzierten Wahrnehmung – die Medialität der Wahrnehmung ist also phänomenologisch und ästhetisch nicht unterlaufbar. Am Ende des *Fliegenpapiers* wird das Herz der Fliege, das wie ein totes Auge aussieht, zur Allegorie gebrochener Sinntransparenz; es steht für „ein Sehen, das der Text nicht einlösen wird und das über ihn hinausgeht, ihn entrahmt“ (ÖHLSCHLÄGER 2005:214). Im hingerissenen Hineinstarren in das Kamera-Auge wird in Anlehnung an Lucien Lévy-Bruhl eine neue Art von ‚mystischer Partizipation‘ erprobt⁵⁵, in der sich das Sehen „in eine[r] fast sprachlose[n] Nähezone“ (HONOLD 1997:233) nicht mehr in ein Bild, sondern nur noch in die gleichnishafte Projektion seiner selbst versenkt.

„Somnambul gezeichnete Bilder“ – Die Gartenbeschreibungen zwischen Epiphanie und Wahrnehmungsexperiment

In Heft 35, dem letzten der Tagebuchhefte⁵⁶, bewegt sich der Schreibende weiterhin im Spannungsfeld von epiphanischen Augenblicken und Wahrnehmungsexperiment, wobei das Bild als Träger von epiphanischen Ganzheits-

⁵⁴ Eine künstliche Verlängerung des Augenblicks durch seine rhetorische Auffaltung, die seine narrative Entwicklung abbremsst, findet sich auch in der Eingangsszene des Romantorsos *Der Mann ohne Eigenschaften*. Der Text beginnt mit Reflexionen über die angemessene Perspektivierung der Handlung (MUSIL 1978a:9f.). Zur Verweigerung der Koinzidenz von Geschehen und Perspektivierung im Roman vgl. FUDER (1979:58).

⁵⁵ Es ist auf den Bedeutungsaspekt des Auges als mystisches Organ bei Musil hingewiesen worden; vgl. FRIER (1976:232).

⁵⁶ Das Tagebuchheft 35 wurde vom 6. November 1939 bis zum 6. November 1941 geführt.

erlebnissen⁵⁷ gegen den durch das essayistische ‚Triädern‘ der Wahrnehmung hervorgerufenen Plötzlichkeitsaugenblick ins Feld geführt wird. Zum Gegenstand betrachtender Kontemplation wird der im Genfer Exil am Hause gelegene Garten. Auch hier positioniert sich der Schreibende dementsprechend vorwiegend als Sehender, wobei er sich in eine traumähnliche Trance versetzt. In einem Brief aus dieser Zeit hebt Musil die Traumähnlichkeit des Gartens hervor, der „im Herbst [...] wie drei nebeneinander bestehende Träume gewesen ist, denn er ist teils heimatlich, teils subtropisch und teils überhaupt unwahrscheinlich“ (zit. nach BREUER 2009:314). Auch der Garten wird damit zu einem imaginären Raum, der das Mögliche absteckt und nach den Grundprinzipien der Analogie strukturiert ist: „Grundprinzip ist die Analogie. Der logische Abzug des Traums, des religiösen Gefühls → Gesicht ← (Ahnung); des a.Z., der Moral, der Dichtung.“ (MUSIL 1983:819) Im Traumzustand soll Unmittelbarkeit erneut als ‚mystische Partizipation‘ möglich werden, indem dieser die Bilder aus dem Abstrakten hervortreten lässt.⁵⁸ Die Traumlogik erscheint im angeführten Briefzitat jedoch als Effekt mehrerer, sich überlappender Perspektivierungen, womit der Garten zu einem Raum der Bedeutungskonstitution wird. Wie die gestalteten Wahrnehmungserlebnisse im gesamten Tagebuch sind auch die Gartenbeschreibungen zwischen dem Suchen nach unmittelbarer Erfahrung und dem Bewusstsein ihrer Vermitteltheit aufgespannt. Auch diese Eintragungen stehen unter dem Zeichen des Experimentierens mit der Wahrnehmung: Hier kommt Musils Ästhetik der Reduktion und Isolation zum Tragen, die sich seit dem *Monsieur le vivisecteur* im ganzen Tagebuch beobachten lässt. So werden bei Spaziergängen durch den frei schweifenden und plötzlich arretierten Blick Wahrnehmungserlebnisse initiiert: Auf die langsame Annäherung an den Gegenstand, der zunächst als Ganzes wahrgenommen wird, erfolgt das unverhoffte Erblicken von Einzelheiten: „Es gehört aber zum Zauber des Gartens, daß da und dort der Blick eines Tages unerwartet auf eine hohe Rose fällt, die plötzlich da ist.“ (MUSIL 1983:1023) Wie in den früheren Tagebuchheften finden sich auch in Heft 35 zahlreiche auf solche Art konstruierte Augen-Blickserlebnisse, bei denen „das Moment des Plötzlichen und Ereignishaften, des-

⁵⁷ Zur klassisch-romantischen Ausprägung der Epiphanie als Ganzheitserfahrung vgl. TAYLOR (1994:729).

⁵⁸ MUSIL (1983:784f.) reflektiert mehrmals über archaische Bildgehalte, die in Traumprozessen auftreten, und beruft sich dabei auf Ernst Kretschmers *Medizinische Psychologie*, auch in *Ansätzen zu neuer Ästhetik* (MUSIL 1978/8:1141).

sen Zeitlichkeit nicht mehr den üblichen Modi zugerechnet werden kann“ (MERSCH 2002:18), die Unmittelbarkeit der Erfahrung suggerieren soll. Im experimentellen Raum des Gartens wird das Verhältnis von Natur und Kultur ausgehandelt. Für Musil bildet der Garten als Ort ihrer Versöhnung eine ideale Ordnung ab, die nicht kausal, sondern lebendig ist.⁵⁹ So kann er als Raum lebendiger Erfahrung fungieren, in dem das Vertraute ein Wechselspiel mit dem Unerwarteten eingeht. Das bereits im *Monsieur le vivisecteur* zutage tretende Grundproblem der ästhetischen Umsetzung von Wahrnehmung wird auch hier wieder angegangen. Größen- und Formverhältnisse werden als Kulturformen reflektiert, Wahrnehmung erscheint als von kulturellen Rastern gefiltert. Formverhältnisse werden aus dem Eindruck extrahiert, zuweilen erscheinen die Pflanzen in ihrer zweidimensionalen Wirkung als ein „Haufen [...] ohne Tiefe“ (MUSIL 1983:1000), der durch geometrische Ordnungsprinzipien strukturiert wird. Von diesen Präfigurationen will der Tagebuchschreibende die reine Wahrnehmung ablösen. Wenn er feststellt, dass die „Kurve des Blattrandes [...] einem allgemeinen Plan recht willkürlich folgt“ (MUSIL 1983:1022), will er von den von Nietzsche enthüllten Formulierungen unserer grammatischen Gewöhnung⁶⁰ zurückfinden zu den Phänomenen und ihrer Wahrnehmung, die in ihre Elementareinheiten aufgelöst wird.⁶¹ In dieser Rückkehr zum Primären vor der Konzeptualisierung und Hypostasierung zu Begriffen⁶² soll in den experimentalpsychologischen Wahrnehmungsexperimenten eine Überwältigung durch die Dinge von epiphanischer Wucht initiiert werden. Der Tagebuchschreibende pocht dabei auf das „Unfassbare der Einzelerlebnisse“ (MUSIL 1978a:1090), auf dem auch der Roman insistiert. Gegenstände aus der Natur werden isoliert, um sie als Ganzes zum

⁵⁹ Das Tagebuch muss parallel zu den Gartenbeschreibungen in *Der Mann ohne Eigenschaften* gelesen werden. So wird im Roman der andere Zustand utopisch immer wieder mit der Kunst bzw. der Einheit von Natur und Kunst verglichen; vgl. BREUER (2009:320).

⁶⁰ NIETZSCHE (1999:880) sieht die philosophisch relevante Verführung der Sprache darin begründet, dass Begriffe hypostasiert werden, indem z.B. angenommen wird, es gebe „in der Natur“ so etwas wie „das Blatt“, eine Urform, nach der alle Blätter, allerdings unvollkommen, gebildet worden wären; ausführlich zu dieser Problematik PIEPER (2002:94).

⁶¹ Die Verbindung zu Mach, demzufolge die Elemente dem Ich gegenüber das Primäre sind, wird deutlich. Mach bedient sich ebenfalls des Beispiels der Farbwahrnehmung (PIEPER 2002:81).

⁶² Musil setzt sich mit Helmholtz auseinander, demzufolge wir unsere Sinneseindrücke stets interpretieren (KÖHNEN 2005:152).

Leuchten zu bringen (MUSIL 1983:1000), wobei der verletzende Schnitt des Trieders aufgehoben wird: „Das einzelne gewöhnlich, das Ganze unbeschreiblich ganz.“ (MUSIL 1983:1004) Epiphanien bleiben in den Gartenbeschreibungen jedoch nicht Vehikel von Ganzheitserlebnissen in Goethes klassischer Ausprägung (NEUMANN 1984:282-305), vielmehr wird am Beispiel des Umschlagens der romantischen Epiphanie⁶³ in den Augenblick der ‚Plötzlichkeit‘ der Übergang von klassisch-symbolischer und moderner Kunstauffassung in Szene gesetzt. Wie am Ende des *Fliegenpapiers* werden durch Fokussierung Details isoliert und drängen sich dem Betrachter übermächtig auf, verselbstständigen sich Einzeleindrücke⁶⁴ und verdunkeln das Ganze, wobei dieser Verlust des „Ganzen“ als sprachlich nicht zu erfassender Schock gestaltet ist. Die Verweigerung eines eindeutigen und dauerhaften Sinns, den die Epiphanie mit sich bringt – denn Epiphanie verweist in ihrer Struktur der Gegenwärtigkeit zwar auf das Ideal der Unmittelbarkeit, schließt gerade dadurch aber eine zeitlich andauernde Erfassung des Lebens und einer inneren Wahrheit konsequenterweise aus –, wird im letzten Tagebuchheft zu einer unauflösbaren Gegenbewegung von Sagen und Zeigen: „Ich kann es nicht beschreiben, obwohl es stark wie ein Schlag ist.“ (MUSIL 1983:1000)⁶⁵ In der Markierung der Grenzen der Sagbarkeit, an die die Beschreibung als ästhetische Bewältigungsstrategie gerät, wird der Unsagbarkeitstopos der Epiphanie aktiviert.⁶⁶ Um dieses Sich-Zeigen erfahrbar zu machen, greift der Schreibende in Heft 35 noch einmal auf das Bild als Wahrnehmungsmatrix zurück. Ähnlich wie Hofmannsthal nimmt Musil in seinen Tagebüchern den Umweg über die Bildbeschreibung, indem er in den Gartenbeschreibungen Kunstbetrachtung imaginiert, um zu einer ursprünglichen, nicht durch Texte gefilterten Wahrnehmung zu gelangen, aber doch Probleme der Ästhetik,

⁶³ Vgl. die umfassende Darstellung in TAYLOR (1994:532f., 668, 677f.).

⁶⁴ Beherrschend ist die Farbe Rot. Zu Machs Phänomenologie der vom Raum abhängigen Farbempfindungen, die zumindest als Wissen solchen Eintragungen zugrunde liegen, vgl. SOMMER (1987:99).

⁶⁵ WITTGENSTEIN (1984:85) lässt seinen *Tractatus* in diesem Sinne enden. Der Augenblick wird hier als Erkenntnisaugenblick aktualisiert, dessen Bezugspunkt das mystische Konzept einer ekstatischen Wirklichkeitsbegegnung ist (LEDANFF 1981:174).

⁶⁶ MERSCH (2002:408) macht die Kategorie des „Sichzeigens“ als Schlüsselbegriff eines „Anderen“, unlesbaren Symbolischen geltend.

insbesondere der ästhetischen Wahrnehmung, zu verhandeln.⁶⁷ Das Betrachten der Natur erscheint hier als über die rezeptiven Paradigmen der bildenden Kunst vermittelt. Das Medium der bildenden Kunst wird als Ausweg aus den Aporien sprachlicher Vermittlung geltend gemacht, das Bild stellt sich als kulturell präfiguriertes Wahrnehmungsraster vor die Natur und vermittelt zwischen Wahrnehmung und Text. Erst durch den Filter imaginerter Bildwahrnehmung wird epiphanische Wahrnehmung möglich, Natur selbst initiiert keine Epiphanien.⁶⁸ Da das Bild nur im „Augenblick seines Erlebtwerdens“ gegenwärtig ist (MUSIL 1983:620), lässt es den Betrachter im absoluten Präsens ankommen (MERSCH 2002:408). Das Bild entlässt die Dinge in einen Möglichkeitsraum: Das freie Schweifen des Blicks bedeutet eine Loslösung vom Zwang der Linearität und damit von Einsinnigkeit. Über das Bild werden die Dinge aus ihrer alltäglichen Funktion gelöst, so dass sie im Bild über die Farbe erst allmählich entstehen. Die Wahrnehmung wird damit zum schöpferischen Akt, der die Dinge konstituiert. Wenn der Garten mit einem „somnambul gezeichnete[n] Bild“ verglichen wird (MUSIL 1983:1001)⁶⁹, wird in der Betrachtung das Nach- und Mitvollziehen des schöpferischen Aktes imaginiert. Hier hat das Bild nicht den Status einer ästhetizistischen Einfriedung des Wahrgenommenen als Stilleben⁷⁰, es wird vielmehr der Prozess ästhetischer Formgebung evoziert und nachvollziehbar gemacht (BREUER 2009:312), wobei das Traumwandlerische diese Formgebung dem ‚anderen Zustand‘ annähert, der ebenfalls nach dem Grundprinzip der Analogie strukturiert ist. Die imaginierte Bildwahrnehmung wirkt damit dem verfremdenden ‚Triädern‘ entgegen, das nur schockhafte Bildeinstellungen hervorbringt. Es wird in den Bildbeschreibungen zwar als wahrnehmungssteigernder Filter die Unschärfe eingesetzt, um eine Verschiebung ins Imaginäre zu erzielen, diese dient jedoch nicht der Verfremdung. Unschärfe

⁶⁷ Damit zeugen Musils Tagebücher von der Verlagerung moderner Epiphanien von der Natur ins Kunstwerk (z. B. TAYLOR 1994:762f., 795).

⁶⁸ Der Schreibende spekuliert auf „die Aura als *Ereignis einer Andersheit*, die im Bild, im Kunstwerk *entgegenkommt*“ (MERSCH 2002:98; Hervorhebungen im Original – B.S.). Zur Abhängigkeit der modernen Epiphanie von ihrer Darstellung s. TAYLOR (1994:826, 818).

⁶⁹ Ähnlich an folgenden Stellen: „Es war ein magisches Bild“, „wie von einem Zeichner entworfen, der zugleich unsicher und genial ist“ (MUSIL 1983:1022).

⁷⁰ Vgl. das Kapitel über Stilleben aus *Der Mann ohne Eigenschaften* (MUSIL 1978a:1230). Auf eine Darstellung der sich parallel zum Tagebuch im Roman entwickelnden Bildmotivik muss leider an dieser Stelle verzichtet werden.

fordert vielmehr erzählende oder erläuternde Kommentare heraus und setzt damit die Spracharbeit an der Wahrnehmung in Gang, bringt einen Möglichkeitsraum mit literarischer Zeichenfülle hervor, der das Bilderlebnis übertrifft, zumindest aber die Arbeit daran fortsetzt. Die Bilder in den Gartenbeschreibungen sind von der essayistischen Selbstbezüglichkeit der Wahrnehmung nicht ausgenommen: Der Betrachter besitzt ein Aktbewusstsein der Wahrnehmung, er wird mit dem eigenen Sehen konfrontiert, das zunächst haltlos umherirrt. Musil zeigt, wie sich die Wahrnehmung am Bildmedium bricht, dieses aber auch wahrnehmungsstützend wirkt:

Das Bildnis thematisiert offenkundig den Blick. Er dringt nicht [...] in die Tiefe, sondern bleibt auf der Fläche, verlangsamt sich bis zum Stillstand, um selbst erst Sinn entstehen zu lassen, nicht ihn abzubilden. [...] Zugleich wird das Darstellungsmaterial der Worte in den Blick gerückt: Aus dem Zeitablauf werden einzelne Bildeinstellungen herausgeschält, die zum erleuchtungshaften, epiphani-schen Moment werden – einem sich dehnenden Augenblick, der das Zeitkontinuum sprengt und neue Erfahrungsräume schaffen soll. (KÖHNEN 2005:149)

Die Analyse der Musil'schen Tagebücher erweist somit ihren experimentellen Charakter – sie sind ein Laboratorium des Schreibens und stellen damit eine zweite Ebene der schriftstellerischen Arbeit dar. So kann das essayistische Durchkreuzen des Augenblicks, der als Wahrnehmungsaugenblick immer wieder neuen Perspektivierungen unterzogen wird, als Klammer bezeichnet werden, die die Tagebuchhefte zusammenhält. Der Raum, in dem Musils Tagebuchaufzeichnungen sich bewegen, ist Machs immens komplexes System, innerhalb dessen immer wieder neue Relationen etabliert werden können. In stetig variierten Wahrnehmungskonstellationen untersuchen die Tagebücher die Einwirkungen von Funktionsgrößen aufeinander. Das essayistisch-perspektivische Schreibverfahren ist auch in den fiktionalen Texten, insbesondere im Romantorso *Der Mann ohne Eigenschaften*, zu beobachten, wo bereits das erste Kapitel vorführt, wie einzelne Ausschnitte aus der Realität herausgegriffen und perspektivisch aufgefächert werden. Im Tagebuch kann der Schreibende – ohne den Imperativ des Erzählens, der die Arbeit an den fiktionalen Texten determiniert – ganz auf der Ebene des Experimentellen verbleiben.⁷¹ Das Tagebuch-Ich lässt sich jedoch nicht auf das Mach'sche Bündel von Empfindungen reduzieren, das sich in den Wechselbeziehungen

⁷¹ Im Tagebuch beklagt der Autor die essayistische Überladenheit des Romans, die das Erzählen letztendlich verhindere (MUSIL 1983:149f., 816).

von Reizen und Empfindungen verliert⁷² – als Bilder werden die Alltagsphänomene auf die Ebene des Ästhetischen verlagert und können auf diesem Wege zum Auslöser von Epiphanien werden. Über das ästhetische Erlebnis konsolidiert sich das Subjekt als erlebendes. Die eingehende Analyse des gesamten Korpus der Tagebücher erweist jedoch, dass als eigentlicher Fluchtpunkt nicht die endgültigen und auf einen allumfassenden Wahrheitsbegriff hinzielenden Epiphanien gelten können, sondern das auf die Gegenüberstellung von Wirklichem und Möglichem bezogene Denkmodell eines hypothetischen, sich in endloser Betrachtung von Fall zu Fall bewegenden Lebens. Aufgabe ist: „immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*.“ (MUSIL 1978/8:1029, Hervorhebung im Original – B.S.) In diesem Sinne sind Musils Texte geschrieben, als wären sie „Produkte eines unablässigen Triäderns“ (STADLER 2003:203). Wenn im Falle von Musils Tagebüchern überhaupt von Epiphanien gesprochen werden kann, so werden sie als momentanes Einhalten im „Kraftfeld“ (MUSIL 1978a:250) des Möglichen gedacht.⁷³ Die Tagebücher bewegen sich damit – im Gegensatz zu Epiphanien, die das Ganze des Lebens für einen Augenblick aufscheinen lassen – nicht auf die Vereindeutigung von Sinn zu, vielmehr steht die im essayistischen Schreibverfahren immer neu entfaltete Perspektivierung für eine unendliche Annäherung an den Sinn im Rahmen des Möglichkeitsdenkens.⁷⁴ Wenn im Roman der Essay als „die einmalige und unabänderliche Gestalt“ bezeichnet wird, „die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt“ (MUSIL 1978a:253), wird damit induktives Denken und Handeln an die Stelle von exklusiven Wahrheitsbegriffen gestellt. Diese Augenblicke der Erkenntnis, in denen „ein Licht [...] im Zimmer entsteht“ (MUSIL 1983:230), bedürfen jedoch der Kunst, um als Leben vorstellbar zu werden: „Leben im Licht des Gedankens – was kann die Kunst uns Besseres gewähren?“ (MUSIL 1983:481) Essays und Tagebücher geben einem Kunstverständnis Ausdruck, das vor allem auf ein Heraustreten aus der

⁷² Musil macht gegenüber Mach den Strukturbegriff geltend. So spricht er von der Kunst als einem „Vergleichen“, „Verknüpfen“, „Auffinden von Beziehungen“. Zu Musils kritischer Mach-Rezeption vgl. WILLEMSSEN (1985:80-86).

⁷³ Zu modernen Epiphanien, die sich in „Kraftfeldern“ vollziehen, vgl. TAYLOR (1994:823-826).

⁷⁴ Den Aspekt der ewigen Sinnverfehlung betont in Anlehnung an Derrida SCHMITTER (2000:292f.).

gewöhnlichen Wahrnehmung abzielt. Ob Medien wie die Kinematographie literarisch simuliert werden oder die bildende Kunst als Filter vor die Wahrnehmung geschoben wird – bezweckt werden soll eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“ (MUSIL 1978/8:1140). Diese Momente des Aufbrechens der Wirklichkeit, die im Essay *Triädere* exemplarisch vorgeführt werden, werden auch in den Tagebüchern immer wieder aktualisiert. Sie münden jedoch nicht in gesichertem Erkenntnis, sondern vermitteln ein Gefühl für die Unausdrückbarkeit des Lebens.

Literatur

- BOHRER, KARL HEINZ (1981): *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt (M.).
- (1994): *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt (M.).
- BREUER, CONSTANZE (2009): *Werk neben dem Werk. Tagebuch und Autobiographie bei Robert Musil*. Hildesheim/Zürich/New York.
- CANETTI, ELIAS (1992): *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*. München.
- DAWIDOWSKI, CHRISTIAN (2000): *Die geschwächte Moderne. Robert Musils episches Frühwerk im Spiegel der Epochendebatte*. Frankfurt (M.)/New York.
- DRÜGH, HEINZ J. (2003): *Im Textlabor. Der deskriptive Dialog mit dem Bildmedium in Robert Musils Fliegenpapier*. In: LUSERKE-JAQUI, MATTHIAS / ZELLER, ROSEMARIE (eds.): *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne*. Bd. 27. Berlin/New York, 167-188.
- DUSINI, ARNO (2005): *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München.
- ECO, UMBERTO (1973): *Das offene Kunstwerk*. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt (M.).
- EISELE, ULF (1982): *Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils „Mann ohne Eigenschaften“*. In: HEYDEBRAND, 160-203.
- FRIER, WOLFGANG (1976): *Die Sprache der Emotionalität in den „Verwirrungen des Zöglings Törleß“ von Robert Musil*. Bonn.
- FUDER, DIETER (1979): *Analogiedenken und anthropologische Differenz. Zu Form und Funktion der poetischen Logik in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. München (=Musil-Studien 10).
- GARGANI, ALDO G. (1984): *Philosophy and Metaphor in Musil's Work*. In: STRUTZ, JOSEF / STRUTZ, JOHANN (eds.): *Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie*. München/Salzburg (=Musil-Studien 12), 44-57.
- HEYDEBRAND, RENATE VON (ed.): *Robert Musil*. Darmstadt.
- HOCKE, GUSTAV RENÉ (1976): *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*. Wiesbaden/München.

- HÖLLERER, WALTER (1961): *Die Epiphanie als Held des Romans. Teil I und II*. In: *Akzente* 2:125-136, 275-285.
- HOFFMANN, CHRISTIAN (1997): *Der Dichter am Apparat: Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942*. München (=Musil-Studien 26).
- HONOLD, ALEXANDER (1997): *Auf dem Fliegenpapier. Robert Musil im Ersten Weltkrieg*. In: *Literatur für Leser* 20:224-239.
- JAKOBSON, ROMAN (1979): *Linguistik und Poetik*. In: HOLENSTEIN, ELMAR (ed.): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1979*. Frankfurt (M.), 83-121.
- KNAAP, EWOUT VAN DER (1998): *Musils filmischer Blick – Notsignale auf dem Fliegenpapier*. In: *Poetica* 30:165-178.
- KÖHNEN, RALPH (2005): *Das physiologische Wissen Rilkes und seine Cézanne-Rezeption*. In: PFOTENHAUER / RIEDEL / SCHNEIDER, 141-162.
- KONERSMANN, RALF (1991): *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt (M.).
- LANGE, VIKTOR (1982): *Musils „Das Fliegenpapier“*. In: HEYDEBRAND, 450-461.
- LEDANFF, SUSANNE (1981): *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. München/Wien.
- MAGRIS, CLAUDIO (1981): *Musil und die Nähte der Zeichen*. In: FREESE, WOLFGANG (ed.): *Philologie und Kritik. Klagenfurter Vorträge zur Musilforschung*. München/Salzburg (=Musil-Studien 7), 177-193.
- MERSCH, DIETER (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München.
- MUSIL, ROBERT (1978/7): *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 7: *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- (1978/8): *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 8: *Essays und Reden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- (1978a): *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch. Neu durchgesehene und verbesserte Ausgabe*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- (1980): *Beiträge zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik. Mit einer Vorbemerkung von Adolf Frisé*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- (1983): *Tagebücher. Neu durchgesehene und ergänzte Auflage*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- (1983a): *Tagebücher. Anmerkungen, Anhang, Register*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- NEUMANN, GERHARD (1984): *Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes*. In: THOMSEN, CHRISTIAN W. / HOLLÄNDER, HANS (eds.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt, 282-305.

Das „Triedern“ als Textstrategie in Robert Musils Tagebüchern

- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1999): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1-4. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München.
- NÜBEL, CHRISTINE (2006): *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin/New York.
- ÖHLSCHLÄGER, CLAUDIA (2005): *Evidenz und Ereignis. Musils poetische „Momentaufnahmen“ im Kontext der Moderne*. In: PFOTENHAUER / RIEDEL / SCHNEIDER, 203-216.
- PFOTENHAUER, HELMUT / RIEDEL, WOLFGANG / SCHNEIDER, SABINE (eds.) (2005): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderungen der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg.
- PIEPER, HANS-JOACHIM (2002): *Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs*. Würzburg.
- POTT, HANS-GEORG (1984): *Robert Musil*. München.
- RICOEUR, PAUL (1986): *Die lebendige Metapher*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München.
- RILKE, RAINER MARIA (1996): *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt (M.)/Leipzig.
- RÖTTGER, BRIGITTE (1973): *Erzählexperimente. Studien zu Robert Musils „Drei Frauen“ und „Vereinigungen“*. Bonn.
- ROTH, MARIE LOUISE (1972): *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*. München.
- SCHMITTER, MANFRED (2000): *Basis, Wahrnehmung und Konsequenz. Zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil*. Würzburg.
- SCHNEIDER, SABINE (2006): *Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewusste Poetik der Evidenz*. In: PFOTENHAUER, HELMUT / SCHNEIDER, SABINE (eds.): *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*. Würzburg, 105-137.
- SEEL, MARTIN (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. München/Wien.
- SMERILLI, FILIPPO (2009): *Moderne, Sprache, Körper: Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten Robert Musils*. Göttingen.
- SOMMER, MANFRED (1987): *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*. Frankfurt (M.).
- STADLER, ULRICH (2003): *Der technisierte Blick: optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg.
- TAYLOR, CHARLES (1994): *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt (M.).
- THEUNISSEN, MICHAEL (1971): *Augenblick*. In: RITTER, JOACHIM (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. I. Darmstadt, 649-650.
- WILLEMSEN, ROGER (1985): *Robert Musil. Vom intellektuellen Eros*. München/Zürich.

Beate Sommerfeld

- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1977): *Vermischte Bemerkungen*. Hrsg. von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Frankfurt (M.).
- (1984): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt (M.).
- WOHLFAHRT, GÜNTHER (1982): *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger mit einem Exkurs zu Proust*. Freiburg/München.
- ZIOLKOWSKI, THEODORE (1961): *James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4:594-616.