

## SEHSTÖRUNGEN

LiteraturForschung Bd. 36  
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für  
Literatur- und Kulturforschung

Anne-Kathrin Reulecke/Margarete Vöhringer (Hg.)

# Sehstörungen

Grenzwerte des Visuellen in  
Künsten und Wissenschaften

Mit Beiträgen von

Sigrid Leyssen, Anne-Kathrin Reulecke, Nina Rippel,  
Irina Sandomirskaja, Bernd Stiegler, Alexandra Tacke,  
Margarete Vöhringer und Burkhardt Wolf

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben und die Drucklegung wurden vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2019 Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt  
Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagmotiv: Gerät zur Erkennung von Augendefekten, Wellcome Library, London (CC BY 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-357-1

# Der befremdete Blick. Robert Musils Sehversuche

BURKHARDT WOLF

## I.

Von Anbeginn kreist Robert Musils Schreiben um das Sehen und dessen Möglichkeitsspektrum. In systematischer Abweichung vom Modell eines ungetrübten und störungsfreien Blicks, das das visuell deutlich Erfasste an klare Begriffe zu knüpfen fordert, experimentiert er mit der Disposition, der Durchdringung und Deutung natürlicher oder lebensweltlicher Sichtbarkeiten. Bereits in seinem allerersten Tagebucheintrag (wohl 1899) entwirft er (mit dem Habitus eines *Monsieur le Vivisecteur*) ein Arrangement des Schauens, das ihm die neuzeitlichen Idealtypen mikro- und makroskopischen Erkennens durchzuspielen erlaubt. Zum einen wird hier der ›Blick nach innen‹ Thema, indem Musil eine »in einem Bergkristall internirt[e]« Mücke in Erinnerung ruft. In vitro verliere das Tier das »Mücken-Persönliche«, und es erscheine als »dunkle Fläche mit zarten angehängten Gebilden«, was freilich wenig über das Präparat, viel aber über den Beobachter, seine Weltsicht und »Empfindung« auch »Menschen gegenüber« verrate.<sup>1</sup> Zum anderen beschreibt Musil jenen ›Blick nach draußen‹, der in der Malerei zum Basisarrangement zentralperspektivischen und gerahmten Sehens, in der theoretischen und angewandten Optik zum Dispositiv der *camera obscura* und überhaupt zum Modell verlässlicher Weltwahrnehmung geworden ist. Die Reichweite und Geltung dieses ›Fensterblicks‹ ist indes beschränkt: Er ist eine ›symbolische Form‹ (Ernst Cassirer), eine kodierte und künstliche Weise des Sehens, auch wenn man ihn mit dem All-Überblick von *God's perspective* und mit göttlicher Providenz verbunden hat.

---

<sup>1</sup> Robert Musil: *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, ergänzte Aufl., Reinbek bei Hamburg 1983, Bd. I, S. 1 f. – Im Folgenden mit Bandangabe zitiert unter der Sigle *T*. Alle weiteren Anführungen zu Musil entweder mit Band- und Seitenangabe aus den *Gesammelten Werken*, hg. von Adolf Frisé, 9 Bde., Reinbek bei Hamburg 1978, oder mit der Sigle *MoE* aus dem *Mann ohne Eigenschaften* in der Ausgabe hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1990.

Daher vertritt Musil, als Kenner von Leibniz und Anhänger von Nietzsche, bereits im Tagebuch einen erkenntnistheoretischen ›Perspektivismus‹, um daraus später, besonders im *Mann ohne Eigenschaften*, eine unauflösbare narrative Vielheit relativer und kontingenter Stand- und Sehpunkte zu deduzieren. (Vgl. T1, 12) Zugleich wird der programmatisch ungerührte oder ›kalte‹ Blick dem künftigen Experimentalpsychologen Musil nicht mehr als Medium ungetrübter Naturerkenntnis gelten, sondern seinerseits zum Gegenstand psychophysischer (Selbst-)Erforschung werden. Schließlich wusste Musil spätestens seit seinem Wechsel nach Berlin und seinem dortigen Studium der Philosophie und Psychologie um die entsprechende Wende in der Wissensgeschichte des Sehens: um jenen Umschwung von der geometrischen zur physiologischen Optik, der im 18. Jahrhundert durch die ›phänomenologische‹ Kritik des Scheins von Johann Heinrich Lambert vorbereitet, von Hegel zwischenzeitlich im Spiel der Begriffe aufgehoben, im späteren 19. Jahrhundert dann durch die Laborexperimente Johannes Müllers und Gustav Theodor Fechners endgültig vollzogen worden war. Das Sehen begriff man fortan als einen dynamischen Prozess, in dessen Zuge sich das Verhältnis zwischen *inneren* Bildern oder Empfindungen und äußeren Gegenständen oder Zeichen fortwährend neu bestimmt.<sup>2</sup>

Bereits als *Monsieur le Vivisecteur* hatte sich Musil selbst eine strenge Schule des Sehens verordnet, damit sein Wille – wider die instinktive Reaktion auf visuelle Reize und wider die vorschnelle Assoziation von Phänomen und Begriff – den Schau- und Deutungstrieb zu zügeln und damit sein Auge die Welt des Sichtbaren allererst zu erschließen lerne. (T1, 34) Ein derart ›aktives‹ Sehen, das neue Möglichkeiten des Wahrnehmens, aber auch des Fühlens und Handelns eröffnet, sollte er noch im Spätwerk mit jenen gestalttheoretischen Konzepten verknüpfen, die größtenteils aus dem Umkreis Carl Stumpfs hervorgegangen sind. Musils eigene Arbeiten nach den Vorgaben der hier vertretenen Experimentalpsychologie, die neben etlichen Sehversuchen auch die Konstruktion eines praktikablen Farbvariationskreises umfassten, unterstanden schließlich einem Modell visueller Kognition, das zwischen dem Betrachter und seinem vermeintlichen Beobachtungsgegenstand eine komplexe Schicht der Vermittlung ansetzt: eine, wie es Jonathan Crary formuliert, Schicht »von sozial artikulierten physiologischen Funktionen, institutionellen Imperativen und

---

<sup>2</sup> Hierzu und mit Bezug auf Goethe und de Biran, Fechner und Nietzsche vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden u.a. 1996, S. 27–35, 77–81, 148–152.

einer langen Reihe von Techniken, Praktiken und Diskursen, die sich auf die Wahrnehmungserfahrung des Subjekts in der Zeit beziehen.«<sup>3</sup>

Zwischen dem ›Subjekt‹ und dem ›Objekt‹ des Sehens sind immer schon heterogene Interpretations- und Gestaltungskräfte am Werk, die man auf einer Skala zwischen inneren (etwa psychischen oder physiologischen) und äußeren (etwa sozialen oder technischen) Faktoren anordnen kann. Hatte man die in der neuzeitlichen Optik erkannten Beschränkungen und Defizite des ›nackten‹ Sehens mit seiner fortwährenden optischen Aufrüstung zu kompensieren erhofft, förderte umgekehrt die technische Bewaffnung des Auges immer wieder gewisse Störungen und Blindflecke des Blicks zutage. Letztlich waren es die Kopplung technischer Medien mit dem Sehsinn und das neue Interesse für dessen Verwirrungen und Ausfälle, die seine Erforschung und deren »schöpferische *Irre*« zwischen Hypothese und Experiment angebahnt hat.<sup>4</sup> Störungen auf der Ebene des Sehens lassen allererst die Bedingungen des Visuellen erschließen – nicht anders als technische Störungen die Funktionsweise medialer Produktion und Kommunikation enthüllen oder psychische Störungen die Gesetze und Strukturen des Unbewussten manifestieren. Gerade Sehstörungen nötigen zu einer Beobachtung der Beobachtung. Und wenn es, wie Niklas Luhmann sagt, zuallererst die neuzeitliche Kunst und Literatur war, die die »Beobachtung zweiter Ordnung im Bereich des Wahrnehmbaren« etabliert hat, kann es nicht verwundern, dass die Sehversuche des Experimentators Musil in den Texten des Autors Musil ihre Fortsetzung gefunden haben.<sup>5</sup>

Musils Erstling *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) ist insofern ein Roman im Sinne von Nietzsches ›Experimentalphilosophie‹, als hier (nach einer späteren Formulierung aus dem *Mann ohne Eigenschaften*) »der Wert einer Handlung oder einer Eigenschaft« als »abhängig von den Umständen« begriffen wird; erprobt werden Handlungen und Eigenschaften stets inmitten eines »Kraftfeld[s]« innerer und äußerer Faktoren. (MoE, 250) Indem sie ihn insgeheim des Diebstahls überführen und ihn fortan ihrer Verfügungsgewalt unterwerfen, veranstalten hier die Zöglinge Reiting, Beineberg und Törleß mit Basini eine Art soziales Experiment der Machtausübung – wie um Musils späteres ›Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‹ in seinem Doppelsinn auszutesten. Während nämlich Törleß' Kameraden den Menschen als eine leere, von der Macht, ihrer

3 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 44.

4 Albert Kimmell/Erhard Schüttelpelz: »Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel«, in: dies. (Hg.): *Signale der Störung*, München 2003, S. 9–13, hier S. 11.

5 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 124.

Rede und Gewalt erst zu qualifizierende Form auffassen und an Basini deshalb ihre sadistischen Neigungen ausleben, begreift ihn Törleß als ein Wesen, dessen Möglichkeiten und Potentialitäten erst noch zu erkunden sind. Törleß' ›Möglichkeitssinn‹ führt ihn von der körperlichen Folter zur *tortura spiritualis*, zu einem Verhör, das die ›innere Geschichte‹ Basinis enthüllen soll,<sup>6</sup> und dann zu einem Versuch der Depersonalisierung, bei dem das Selbstbild des Versuchsteilnehmers schwindet und, wie es heißt, ein »Riß« das Ich durchzieht. (6, 103) Zu guter Letzt sind es optische Experimente, die Törleß an Basini und sich selbst vornimmt, um das »Leben, das man fühlt, ahnt, von ferne sieht«, zu erschließen. (6, 106)

Törleß' Umschreibungen für das ›Unsagbare‹ rekrutieren sich, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, aus Musils Experimenten zur visuellen und Selbst-Wahrnehmung, etwa dem Einsatz des Tachistoscops zur Erforschung präattentiver Perzeptionen, der methodischen Selbstbeobachtung zur Erkundung psychophysischer Zusammenhänge oder der Untersuchung des kinematographischen Nachbildeffekts und seiner Irritation: des illusionstörenden Flimmerns bei noch ungenügend hohen Bildfrequenzen.<sup>7</sup> Gerade diese psychotechnische Störung, die »vage Wahrnehmung«, wie es heißt, »daß hinter dem Bilde, das man empfängt, hunderte von – für sich betrachtet ganz anderen – Bildern vorbeihuschen« (6, 91), eröffnet dem (schon dem Namen nach) ›Torlosen‹ das Tor zu einer anderen Wahrnehmung. Eher im ›Psychoiden‹ liegt der Kippunkt jener Immersion, die ihn bei Betrachtung des Himmels ereilt: Wie ein gewaltiges Auge scheint dieser Himmel auf ihn herab zu starren, um sich doch, sobald ihn Törleß durch angestregtes Sehen ergründen will, immer weiter zurück zu ziehen. (Vgl. 6, 63) Derartige Verwirrungen und Verstörungen, wie sie Törleß' Bild von Welt und Mensch zuletzt nachhaltig »befremden« (6, 89), wird Musils Freund Erich M. von Hornbostel 1922 als »optische Inversionen« beschreiben: als Oszillationen zwischen ›Grund-‹ und ›Figurenempfindung‹, zwischen aktivem und passivem Blickvektor oder zwischen konvexer und konkaver Auffassung – jedenfalls als Erfahrungen, die weder Vorstellungen noch Sinnestäuschungen sind, sondern »echte Wahrnehmungserlebnisse«,

<sup>6</sup> Zur Nähe von Christian Friedrich von Blanckenburgs romanpoetologischer Forderung nach der ›inneren Geschichte‹ des Menschen zu frühneuzeitlichen Verhörtechniken vgl. Rüdiger Campe: »Das Bild und die Folter. Robert Musils *Törleß* und die Form des Romans«, in: Ulrike Bergermann/Elisabeth Strowick (Hg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller*, Bielefeld 2007, S. 121–147, hier S. 143 f.

<sup>7</sup> Vgl. insbesondere Christoph Hoffmann: »*Der Dichter am Apparat*« – *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997, v.a. S. 61–88.



insofern sich mit ihnen die Koordinaten des natürlichen Sehens und damit des normalen Weltbezugs verkehren.<sup>8</sup>

Derlei Kippmomente, die der Welt ein ›zweites Gesicht‹ und dem Menschen einen eigenen ›Möglichkeitssinn‹ abgewinnen, sind bei Musil immer wieder mit Sehexperimenten verknüpft. Doch eben nicht nur die Sinneswahrnehmung oder Perzeption, sondern ebenso die ›apperzeptive‹ Qualität visueller oder sprachlicher Bilder war es, die ihn als Autor wie Experimentator in den Folgejahren beschäftigen sollte. Hatten seine Versuche als Doktorand noch auf die Bestimmung psychophysischer Funktionen gezielt, so versuchte sich Musil als ›freier Autor‹ mit den *Vereinigungen* (1911) erstmals am Entwurf umfassender narrativer Funktionsfelder, in denen sich das normalsprachliche Verhältnis zwischen eigentlichen Satz-wörtern und Partikeln, also Funktions- und Relationswörtern, immer wieder invertiert.<sup>9</sup> Sprachliche Vergleiche werden hier wie mathematische Gleichungen umgeformt, um auf Ebene der fiktionalen ›Als-Wirklichkeit‹ (Käte Hamburger) jenen Kippeffekt auszulösen, der in Musils Apperceptor-Fragment als Wechsel zwischen Personalisierung und Depersonalisierung, Selbst-Sein und bloßem Selbst-Wahrnehmen umschrieben wird. »Der Apperceptor ist ein Constituens der Ichvorstellung« (T2, 927), indem er das Perzipieren (etwa das Verstehen eines Satzes oder das Betrachten eines Bildes) selbst nochmals erfasst, es dem Ich zuordnet und dieses damit allererst in eine gewisse Stellung zur Welt bringt. Der ›intellektuelle Faktor‹, den Musil dem Apperceptor als ersten Modus zuschreibt, strukturiert die Welt begrifflich und rational, etwa nach dem Kausalitätsprinzip; der zweite, nämlich ›emotionale Faktor‹ aber verleiht ihr erst den Wert eines ›Wirklichen‹ und verknüpft ihre Teile dynamisch als »Bewegliches, Singuläres, Visionäres und Irrationales.« (Ebd., 929)

Diese beiden komplementären Modi von Wirklichkeitserfassung nimmt Musil noch 1918 in seine programmatische *Skizze der Erkenntnis des Dichters* auf. ›Ratioid‹ tauft er hier jene Erkenntnisweise, der zwar (seit der mathematischen und physikalischen Grundlagenkrise) ihre festen *rationes* abhandengekommen sind, die aber dennoch auf Basis einer *fictio cum fundamento in re* zu operieren vermag. Ihre Fiktion, die Dinge böten sich ihrer wissenschaftlichen und praktischen Unterwerfung geradezu an, erlaubt es, von Subjekt-Objekt-Korrelationen auszugehen, zudem objektive Gesetz- und Regelmäßigkeiten und die Wiederholbarkeit unabhängiger und begrifflich beschreibbarer »Tatsachen« anzunehmen. (8, 1026 f.) Mit

<sup>8</sup> Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, Darmstadt 1977, S. 184 f.

<sup>9</sup> Vgl. Jürgen Schröder: »Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils ›Vereinigungen‹«, in: Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil. Wege der Forschung*, Darmstadt 1982, S. 380–411, hier v.a. S. 392.

dieser Erkenntnishaltung ist zugleich der Versuch verbunden, unterschiedlichste Bereiche auch jenseits der ›exakten Wissenschaften‹ zu beherrschen: etwa den des Rechts, der Religion und Menschenbildung, ja letztlich auch den Bereich der Kunst und des Seelischen.

Doch stellen für Musil gerade die Kunst und das Seelische die Domänen des ›Nicht-Ratioiden‹ dar, präsentieren sich hier die Phänomene doch unverkennbar als singular, als variabel und nicht-wiederholbar. Hier herrschen die Ausnahmen über die Regeln, und die Dinge bieten uns statt fester Strukturen nur offene oder durchlöchernde Gestalten dar. Deshalb versetzt uns deren Betrachtung von einem »Mineralienkabinett« starrer Begriffe (wie sie der Bergkristall versprochen haben mag) in ein »Treibhaus«: sie führen uns unweigerlich vom »belanglosen Begriffskern« zu der ihn umgebenden »Wolke von Gedanken und Gefühl.« (Ebd., 1028, 1053) Weiß diese nicht-ratioide Erkenntnishaltung »immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken« und kann sie auf dieser unfesten Basis »den inneren Menschen *erfinden*« (ebd., 1029), ist sie ein Privileg der Literatur, aber auch des Wahrnehmungsexperiments im Sinne Musils. Der wissenschaftliche und der Schreibversuch verhalten sich deshalb zueinander nicht konträr, sondern vielmehr solidarisch.

## II.

Dieses Erkenntnisprogramm hat Musil in seiner Novellensammlung *Drei Frauen* (1924) ›experimentalpoetisch‹ umzusetzen versucht: Alle drei Erzählungen drehen sich um Störungen im Funktionsfeld von Wahrnehmung, Gefühl und Weltbezug, die dann ratioide Identitätsmuster (*Grigia*), Denkprozesse (*Die Portugiesin*) oder Wahrscheinlichkeitskonzepte (*Tonka*) destabilisieren. Doch war es Musil gewiss nicht primär darum zu tun, seine theoretischen Entwürfe im Schreiben ›auszutesten‹. Seit dem *Törleß* diente ihm die Literatur als regelrechtes Experimentierlabor nicht-ratioider Erkenntnis, fördert sie doch nicht nur ›Rationalität‹ und ›Emotionalität‹ zutage, wie sie der *common sense* als komplementäre Weltbezüge ansetzt, sondern »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen«. (8, 1324) Dies lässt sich exemplarisch an jener Skizze zeigen, die Musil 1913 in einer Erstfassung als *Römischer Sommer*, 1936 dann überarbeitet als *Das Fliegenpapier* im *Nachlass zu Lebzeiten* veröffentlichte. Dort eröffnet sie die erste, als *Bilder* betitelte Sektion: eine Reihe kürzerer Texte zwischen Essay und Erzählung, die diverse Sehversuche schildern und das Verhältnis von Bild und Begriff, Narration und Reflexion oder Gedanke und Gefühl ausloten.

Das Fliegenpapier Tangle-foot ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederläßt – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind – klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest. Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand und schon etwas, in das allmählich das grauenhaft Menschliche hineinflutet, das Erkanntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält.

Dann stehen sie alle forciert aufrecht, wie Tabiker, die sich nichts anmerken lassen wollen, oder wie klapprige alte Militärs (und ein wenig o-beinig, wie wenn man auf einem scharfen Grat steht). Sie geben sich Haltung und sammeln Kraft und Überlegung. Nach wenigen Sekunden sind sie entschlossen und beginnen, was sie vermögen, zu schwirren und sich abzuheben. Sie führen diese wütende Handlung so lange durch, bis die Erschöpfung sie zum Einhalten zwingt. Es folgt eine Atempause und ein neuer Versuch. Aber die Intervalle werden immer länger. Sie stehen da, und ich fühle, wie ratlos sie sind. Von unten steigen verwirrende Dünste auf. Wie ein kleiner Hammer tastet ihre Zunge heraus. Ihr Kopf ist braun und haarig, wie aus einer Kokosnuß gemacht; wie menschenähnliche Negeridole. Sie biegen sich vor und zurück auf ihren festgeschlungenen Beinchen, beugen sich in den Knien und stemmen sich empor, wie Menschen es machen, die auf alle Weise versuchen, eine zu schwere Last zu bewegen; tragischer als Arbeiter es tun, wahrer im sportlichen Ausdruck der äußersten Anstrengung als Laokoon. Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauerempfindungen des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt. Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich. Sofort werden sie an einer neuen Stelle gefaßt, höher oben am Bein oder hinten am Leib oder am Ende eines Flügels.

Wenn sie die seelische Erschöpfung überwunden haben und nach einer kleinen Weile den Kampf um ihr Leben wieder aufnehmen, sind sie bereits in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich. Dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt und suchen sich zu heben. Oder sie sitzen auf der Erde, aufgebäumt, mit ausgestreckten Armen, wie Frauen, die vergeblich ihre Hände aus den Fäusten eines Mannes winden wollen. Oder sie liegen auf dem Bauch, mit Kopf und Armen voraus, wie im Lauf gefallen, und halten nur noch das Gesicht hoch. Immer aber ist der Feind bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken. Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt. Sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt; oft auch auf die Seite, mit den Beinen rückwärts rudernd. So liegen sie da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie kreierte Pferde. Oder mit unendlichen Gebärden der Verzweiflung. Oder wie Schläfer. Noch am nächsten Tag wacht manchmal eine auf, tastet eine Weile

mit einem Bein oder schwirrt mit dem Flügel. Manchmal geht solch eine Bewegung über das ganze Feld, dann sinken sie alle noch ein wenig tiefer in ihren Tod. Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt. (7, 476 f.)

Wie schon in Musils erstem Tagebucheintrag wird hier das neue Sehen an der Beobachtung eines Insekts erprobt, nur diesmal nicht *in vitro*, nicht am bereits mortifizierten Tier. Und ebenso wenig handelt es sich um eine Beobachtung *in vivo*. Vielmehr geht es um das Leben an jener Grenze des Todes, die mit der Vertextung gegeben ist. Gerade dadurch, dass sie in die Falle des ›Fliegenpapiers‹ gehen, gelangen die Fliegen auf die Ebene der Zeichen. In diesem Zuge aber erweist sich das ›Buch der Natur‹, diese Metapher einer ungestörten Lesbarkeit der Welt, als buchstäblich papierern. Damit nämlich Lebewesen, die sprichwörtlich ›wie die Fliegen sterben‹, die in ihrer unzählbaren Vielheit gestaltlos und die als solche eigentlich kein fester Gegenstand des Wissens sind, in das Buch der Natur eingehen können, müssen sie allererst auf seinen Blättern landen und seiner semiotischen »Konvention« entsprechen; nur dann werden sie nicht, wie eingefangene Fliegen, als schwarzer Fleck enden, sondern zu guter Letzt zu Buchstaben und zu Wissensobjekten werden.<sup>10</sup> Für Musil freilich geht der Versuch, die Welt unter den Vorzeichen des ›Sichtbarkeitspostulats‹ (Hans Blumenberg), einer eindeutigen Zuordnung von Erscheinung und Naturbegriff also zu beschreiben, unweigerlich dem Ratioiden und seiner Fiktion eines festen Grundes auf den Leim. »Die kleine Fliege« konnte noch frühauflärerischen Autoren wie Barthold Heinrich Brockes als lebender Baustein im physikotheologischen Design der Schöpfung erscheinen – und damit zur »Gottheit« als deren letzten Grund geleiten.<sup>11</sup> Woran sich aber nun die Beobachtung, als letzten Grund, noch zu halten vermag, ist nur der giftige, ja tödliche Leim.

Dem *Fliegenpapier* hat man eine gewisse Nähe zur emblematischen Tradition attestiert, in der die Insekten-*pictura* für gewöhnlich eine blinde Liebessehnsucht oder auch eine fatale Kriegsbegeisterung illustriert. Freilich bergen Embleme mit ihren *subscriptions* aus einem offenen Bildakt einen festen, allegorisch verbürgten Sinngehalt. Bei Musil fehlt selbstredend eine entsprechende *scriptio*. Wäre das *Fliegenpapier* emblematisch

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Erich Leitgeb: »Schwirren statt Schweben: Der ironische Tod österreichischer Fliegen«, in: Gunther Martens/Clemens Ruthner/Jaak de Vos (Hg.): *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*, Berlin u.a. 2005, S. 111–136, hier S. 117.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Heinz J. Drügh: »Im Textlabor. Der deskriptive Dialog mit dem Bildmedium in Robert Musils *Fliegenpapier*«, in: *Musil Forum* 27 (2001/02), S. 167–188, hier S. 175 f.

angelegt, dann bliebe hier der Ort des Sinnspruchs einfach evakuiert, das Motto würde mit der Materialität des Emblems zusammenfallen und die *pictura* mit dem Text. Deshalb ist das *Fliegenpapier* wohl eher als der Versuch zu sehen, mittels einer Ekphrasis oder Erzählung etwas derart ›vor Augen zu stellen‹, dass das Repräsentierte nicht nur präsent zu sein, sondern sich – wie durch ein Vergrößerungsglas betrachtet – *selbst* zu präsentieren scheint. Insofern die Figur der Hypotypose in der rhetorischen Tradition oft Sachverhalte inszeniert, die die Gemeinschaft, das Politische und beider Katastrophe betreffen, kann man das *Fliegenpapier* mit gutem Grund als Rückblick auf den Ersten Weltkrieg, den *Römischen Sommer* aber als eine Art Vorausschau verstehen.<sup>12</sup> Doch ungeachtet dieser zeitlichen Bezüge, die Musil selbst als historische Intuition von »wartenden« Gefühlen« begriff (7, 474), zeichnet sich der Text v.a. dadurch aus, dass er Mediengrenzen wie die der Emblematik überschreitet, indem er das Beschriebene aus dem Text regelrecht hervortreten zu lassen scheint. Das *Fliegenpapier* liefert eine »Evidenz-Hypotypose«, und was es als solche bewirken soll, ist »ein Kipp-Effekt.«<sup>13</sup>

Bereits in *Grigia* hatte die Betrachtung eines Fliegenpapiers, in *Die Portugiesin* dann der ›Stich einer Fliege‹ den novellistischen Wendepunkt einer Invertierung markiert. Hier nun scheint von der Fliege eine Invertierung nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auf Ebene der Rezeption selbst auszugehen: eine Invertierung zwischen Lesen und Sehen – so als müsste man das Beschriebene nicht mehr hinter einem ›Textgitter‹ imaginieren, sondern könnte, vom Wirklichen aus, auf die tödliche Intervention des Symbolischen blicken. Wie Musil sagt, ist die »intellektuelle Beziehung des Lesers zu Gestalten eines Buchs so ziemlich die gleiche wie zu Gestalten der Wirklichkeit«; nur die »Gefühlsbeziehung« unterscheidet sich in beiden Fällen. (T1, 448) Das *Fliegenpapier* indes vermittelt das Gefühl, von der Repräsentation zur Präsenz selbst vorzudringen, mithin eine ›wirkliche Gestalt‹ vor Augen zu haben. Und das verbindet es mit der Bildtradition des Trompe-l'Œil. Seit dem 17. Jahrhundert wurden nämlich, bevorzugt bei Stilleben oder Vanitas-Darstellungen, immer wieder Fliegen in naturalistischer Manier an den Bildrand gemalt, auf dass sie

12 Vgl. Rodolphe Gasché: »Überlegungen zum Begriff des Hypotypose bei Kant«, in: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152–174, hier S. 159. – Vgl. hierzu auch Musils Tagebucheintrag in T1, 309: »Ende Juli. Eine Fliege stirbt: Weltkrieg«, und *Der Gesang des Todes*, ein Entwurf zur Erzählung *Die Amsel*, wo es heißt: »Der Mann, von dem das erzählt wird, hatte bald den Eindruck, daß er in den Krieg gegangen war, wie man vor ein ungeheures Vergrößerungsglas tritt.« (7, 758)

13 Rüdiger Campe: »Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart u.a. 1997, S. 208–225, hier S. 222.

eine ›Augentäuschung‹ bewirken: den Eindruck, das Bild trete aus seinem Rahmen heraus, biete also die Wirklichkeit selbst dar. An den Rändern der Repräsentation zeigt sich hier etwas, was ihrer Ordnung entgeht: ein Getier im Pluraletantum (denn niemals taucht eine Fliege alleine auf), das weniger eine gute oder schöne Gestalt aufweist, als dass es einen neuen Gestalt-Aspekt eröffnet und durch diese ›exzessive Mimesis‹ den materiellen Träger zugleich verbirgt und thematisiert.<sup>14</sup> Genau so wird in Musils Text das Fliegenpapier thematisiert *und* invisibilisiert. Er gleicht damit buchstäblich jenen »wirklichen Stilleben«, von denen es im *Mann ohne Eigenschaften* heißt, mit ihnen zeige sich »etwas anderes, als sie darstellen«. (MoE, 1230)

Die Fliege ist hier nur auf den ersten Blick der Gegenstand einer ›experimentellen‹ Sehweise im Sinne Francis Bacons: eines eigenständigen Hinsehens, das neues Erfahrungswissen produziert, statt bloß altes Bücherwissen zu bestätigen. Diese Tradition eines empirischen (von optischem Gerät wie Mikroskop und Buchdruck unterstützten) Sehens, die in Bacons Umkreis mit Robert Hooke's *Micrographia* (1665) – und seinen Fliegenstudien – begründet wurde, plante Musil seit 1916 mit einem eigenen Tierbuch fortzusetzen. Doch ging es ihm dabei auch und besonders um eine ›Gefühlserkenntnis‹, die zur ›Denkerschütterung‹ führt – und nicht nur ›lyrisch‹ ist. Während etwa für Goethe Schmetterling und Flamme noch den Ausnahmefall einer ›Fremden Fühlung‹ vorführen,<sup>15</sup> macht Musil die Befremdung zum *uns* originären Gefühl. Denn zum einen ist jene »ganz leise, befremdliche Empfindung«, die die Fliegen beim Kontakt mit dem Fliegenpapier ereilt, nur mit unserem Ertasten vermeintlicher Gegenstände »im Dunkel« zu vergleichen, in die plötzlich »das grauenhaft Menschliche hineinflutet«; zum anderen sieht sich der Betrachter (oder Leser) des Fliegenpapiers nicht weniger befremdet, wenn er, das hilflose Insektengetier vor Augen, »das grauenhaft Menschliche« verspürt. Dieses subjektlose, apersönliche und vormenschliche Empfinden stellt Mensch und Getier auf ein und dieselbe emotionale Basis: »ich fühle, wie ratlos sie sind.«

Im Falle von Wahrnehmungsereignissen liegt, wie Ernst Mach sagt, der synthetischen Einheit des »Ich« (und damit auch der »absichtlichen Analyse« aller Wahrnehmung) ein heterogener Komplex elementarer Empfindungen und Gefühle, Gedanken und Triebe zugrunde.<sup>16</sup> Dass die-

<sup>14</sup> Vgl. Bernhard Siegert: »Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry«, in: Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich u.a. 2007, S. 103–126, hier S. 113–117 (samt Bildbeispielen).

<sup>15</sup> Zum Musil-Bezug auf Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* vgl. Drügh: »Im Textlabor« (Anm. 11), S. 172.

<sup>16</sup> Ernst Mach: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, S. 17, 79.

ser Komplex im *Fliegenpapier* nicht entmischt wird, dass hier also das Emotionale zur Beschreibung auch und gerade von »Gegenständlichem« gehört, macht für Musil, diesen Kenner der Mach'schen Erkenntnislehre, seinen nicht-ratioiden und dichterischen Charakter aus. (8, 1302) Dass der Komplex dabei aber auch subjektlos bleibt, also weder allein der Fliege noch exklusiv ihrem Betrachter zuzuordnen ist,<sup>17</sup> eröffnet eine eigentümliche Perspektive der Latenz.<sup>18</sup> Ganz wie es Musil später hinsichtlich des Stummfilms notieren wird (8, 1142), wirken die Eindrücke hier »befremdlich« und deuten sie »die Vermutung eines andren, apokryphen Zusammenhangs an«: nämlich den einer unheimlichen Nähe oder gar Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier. Diese wird nicht nur durch anthropomorphe Fliegen-Vergleiche (»wie klapprige alte Militärs«, »wie Menschen« überhaupt) oder durch das naheliegende Urteil suggeriert, die Produzenten des Fliegenpapiers seien »unmenschlich«. Sie stellt sich vielmehr sprachlich ein, etwa wenn sich präzise und versachlichte Beschreibungselemente mit bildhaften Analogien des Emotionalen überlagern, wenn Präzision und Versachlichung plötzlich in die Sphäre des Nicht-Ratioiden reichen.

Kaum ist das Fliegenpapier genau abgemessen und darauf die erste Fliege gelandet, taucht diese in die Latenz des »grauenhaft Menschlichen« ein und beginnen sich so die Gestalten von Mensch und Tier füreinander zu öffnen: »Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand« – der Sog dieser Passage resultiert aus ihrem alptraumhaften Konjunktiv,<sup>19</sup> der sich dem distanzierten Indikativ des Tatsachenberichts im Augenblick des Einsinkens eingestaltet und »uns« zudem vermitteltst der ersten Person Plural mit den Fliegen auf einen gemeinsamen Grund oder vielmehr »Ungrund« stellt. Wie die Fliegen vom Papier nicht mehr loskommen, wird auch der Leser hier in Bann gezogen und taucht er vom anfänglich gesetzten Rahmen objektiver Deskription immer tiefer in das Bild und seine »Gefühlswelt« ein. Der Ausdruck »Tangle-foot« als amerikanische Slang-Bezeichnung für einen Alkoholrausch unter Soldaten deutet bereits darauf hin: Das Fliegenpapier führt zum Selbstverlust, doch gerade mit Aufgabe ihrer

17 Vgl. Katharina Grätz: »Die Erkenntnis des Dichters. Robert Musils *Fliegenpapier* als Modell eines poetischen Verfahrens«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48 (2004), S. 206–230, hier S. 217f.

18 Luhmann definiert Latenz, dieses »Kind von Wissenschaft und Literatur«, als »die Möglichkeit, zu beobachten und zu beschreiben«, was andere (hier: ratioide) Beobachter »nicht (und zwar: konstitutiv nicht) beobachten können« (Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1992, S. 89f.).

19 Vgl. hierzu Drügh: »Im Textlabor« (Anm. 11), S. 171f.

›Eigentlichkeit‹ werden die Fliegen »ganz menschlich«. »Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt.« Als Widerstand gegen das immersive Nichts des Todes zeigt sich das Leben an irgendwelchen Fliegen, deren Lage wir letztlich teilen. Und als ›Vorlaufen zum Tode‹ präsentiert es sich nach der Disposition der Medien, sei es die filmische Zeitlupe und Zeitraffung, sei es die gleitende Logik der Sprache.

Was die Fliegen derart über die mediale oder denaturierte Beobachtung preisgeben, muss der Mensch desto mehr auf sich selbst beziehen, je befremdlicher es auf ihn wirkt. Befremdung aber zeitigt weder der objektivierend zoologische Blick, der eine gattungsmäßige Wesensunterscheidung feststellen muss, noch der identifikatorische Blick, der eine imaginäre Einfühlung des Menschen in die Fliege ermöglicht. Befremdlich wirkt alleine jener dritte Beobachtungsmodus, der Nähe herstellt und zugleich eine merkbliche Distanz wahrt, der die *differentia specifica* zwischen Mensch und Tier markiert, aber dennoch spürbar macht, dass diese Unterscheidung uns selbst in unserem Innersten durchzieht. Die Skala anwachsender Befremdlichkeit reicht im *Fliegenpapier* von der mechanistischen Verfremdung (die hammerartigen Zungen der Fliegen) über den primitivistischen Exotismus (ihre Köpfe als »menschenähnliche Negeridole«) und die pathologische Entstellung (die Fliegen als Tabiker) bis hin zum Vergleich mit Menschen in Not- und Ausnahmesituationen: Frauen, die sich vergeblich gegen eine männliche Übermacht wehren, oder Männer, die einer übermäßigen Tragelast nicht gewachsen sind. Dass dabei auch ›das Tragische‹ und ›das Sportliche‹ keine Wesenszüge, sondern Effekte der jeweiligen Betrachtungsweise sind, macht bedrängte Menschen mit gefangenen Fliegen ebenso vergleichbar wie etwa einen Arbeiter mit Laokoon. Sie alle sind »in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich.«

Man kann in dieser Passage einen Einspruch gegen Lessings Abhandlung zur »Mahlerey und Poesie« (1766) sehen, die ja die unnatürliche Positur für die bildende, die fixierte Lage für die Sprachkunst verboten hatte; allgemein scheint das massenhafte, anonyme und unmenschliche Sterben der Fliegen gegen das Programm eines individualisierten und ästhetisierten Menschentodes gerichtet zu sein; und überhaupt mag das *Fliegenpapier* die Grenze zwischen bildlicher, simultaner und beschreibender Darstellung einerseits, sprachlicher, zeitlicher und erzählender Repräsentation andererseits überspielen. Doch reicht der Text über den Horizont von Lessings Studie hinaus, insofern es deren Hauptanliegen war, die Dichtung aus der Doktrin des *ut pictura poesis* zu befreien. Nicht nur das Eigenrecht



der Dichtung, sondern deren spezifische Wirksamkeit, wie sie sich an der Grenze des Todes offenbart – dies ist es, worum sich Musils Text dreht und wodurch er an Herders Laokoon-Kommentare anschließt. Diese erteilen der *Ars simia naturae*-Theorie eine Absage, indem sie statt der schönen Nachahmung von Natur die Künstlichkeit zur ›Natur‹ der Kunst allgemein erklären; die Dichtung im Besonderen platzieren sie wiederum innerhalb des Systems künstlerischer Medien zwischen Plastik und Musik, zwischen festem ›Werk‹ und unfester ›Energie‹. Weil sie »durch den Sinn der Worte auf die Seele« wirkt, kommt ihr eine spezifische »Kraft« zu, die, mit Musil gesagt, über ›Denkerschütterungen‹ zu ›Gefühlserkenntnissen‹ gelangen lässt.<sup>20</sup>

Doch kann man dem *Fliegenpapier* durchaus bildliche – seien es malerische, fotografische oder filmische – Verfahrensweisen zuschreiben, die noch dazu zwischen den Extremen oszillieren: Einerseits werden hier einzelne Aufblendungen (Tabiker, Militärs, »Negeridole«) zu beschleunigten Bildsequenzen montiert, andererseits scheint der Augenblick in einer statischen Szenerie auf Dauer gestellt; einmal zoomt der Blick an die betrachteten Details heran, ein andermal zerfällt die Einstellung in ein Bündel von Einzelbildern; und anfangs wird durch das Medium eines kalten und unbeteiligten Bewusstseins perzipiert, das sich zuletzt in den vermeintlich gegenständlichen Vorgang regelrecht eingestaltet. Wenn aber das ›Vor-Augen-Stellen‹ derart gelingt, dass das Dargestellte nicht nur vergegenwärtigt wird, sondern *sich selbst* zu präsentieren scheint, gibt sich hier etwas zu erkennen, was die Ordnung des Bildes und eines entsprechenden Blickes verunsichert. Denn ganz zuletzt, als die Fliegen in den Tod versinken, zeigt sich, »in der Gegend des Beinansatzes [...] irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt.« Dass sich dieses seltsame Organ vom noch sterbenden oder bereits toten Körper loszulösen und hinter dem Leben etwas Mechanisches zu manifestieren scheint, macht es unheimlich, mehr noch aber die Ungewissheit, ob es sich dabei tatsächlich um ein ›Auge‹ handelt. Was das Organ aber, trotz oder gerade wegen seiner Latenz, seiner wirksamen Verborgenheit und verborgenen Wirksamkeit, mit Gewissheit zur Geltung bringt, ist die Funktion eines Blicks – und damit die Präsenz eines Anderen.

<sup>20</sup> Johann Gottfried Herder: »Kritische Wälder. Erstes Wäldchen«, in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 3, Berlin 1878, S. 136. – Hierzu und zu Lessings *Laokoon* vgl. Mathias Mayer: *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg i. Br. 1997, S. 210–212, 222.

In der Phänomenologie, deren Genese ja von Jean-Paul Sartre über Edmund Husserl bis zu Carl Stumpfs Forschungsprogramm zurückreicht, wurde der Blick als die Möglichkeit begriffen, jederzeit »durch *Andere* gesehen zu werden«. Der Blick zeigt die Anwesenheit nicht nur eines vergegenständlichten, sondern eines »Subjekt-Andern« an. Dabei verschafft er Gewissheit nicht darüber, »daß *jemand da ist*, sondern daß ich verletzlich bin, daß ich einen Körper habe, der verwundet werden kann«<sup>21</sup> – dass ich also selbst in die Situation von Musils Fliegen kommen könnte. Der Blick befremdet mich: Er entfremdet mich von mir selbst und von der Welt, die er im selben Zuge emotional auflädt oder affektiv durchquert. Weil zu seiner Manifestation nicht unbedingt ein auf mich gerichteter Augapfel vonnöten ist, sondern schon ein Rascheln, die Stille nach Schritten oder etwa ein halboffener Fensterladen genügt, ist er nicht an das sichtbare Erscheinen von Menschen geknüpft. Und mehr noch: Der Blick verbirgt geradezu die Augen, die mich womöglich sehen, und er verhindert generell, dass ich die Welt normal und gegenständlich wahrnehme. Der Blick ist eine fundamentale Sehstörung. Gerade weil er das seiner selbst gewisse Vorstellungs- und Wahrnehmungszentrum entthront, ist er aus der Kunst, dieser Beobachtung von Beobachtung, nicht auszuschließen. In der Malerei ist es das Spiel um sein Zeigen und Verbergen, das Bilder über die Nachahmung und Vorstellung hinausführt, das ihre Perspektive verrückt und ihre zweite Dimension durchbricht, um ihnen damit eine gewisse »innere Belebtheit« und »Tiefe« zu verleihen.<sup>22</sup> Oder anders gesagt: Erstens repräsentieren Bilder und bildhafte Texte ›etwas‹. Dabei aber verbergen sie – zweitens – ihre eigene Repräsentation: Sie errichten auf Ebene ihrer visuellen oder sprachlichen Darstellungsmittel eine Art imaginären Schirm, auf dem sich das *dahinter* Dargestellte als solches *präsentieren* soll. Drittens irritieren sie mittels gewisser Darstellungselemente (etwa Fliegen oder Blicke) dieses Arrangement: Sie stören diese Präsentation, durchlöchern den Schirm ihrer eigenen Darstellung und öffnen somit die »Schleusen der Latenz«.<sup>23</sup> Musils *Fliegenpapier* kann man dabei sicherlich auch mit ›Gedankenexperimenten‹ in Verbindung bringen, wie sie Ernst Mach exemplarisch angestellt hat: »Eine Fliege sitzt in einem verschlossenen äquilibrierten Kochfläschchen. Was geschieht, wenn sie auffliegt und im

21 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 463, 467.

22 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 26, 35.

23 Anselm Haverkamp: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002, S. 17.

Innern des Fläschchens sich schwebend erhält?«<sup>24</sup> Zwar trifft es durchaus Musils ›hypotypotische‹ Betrachtung, seinen Text nicht mit einem Papier und dessen scharfen Kanten, sondern mit einem transparenten Glas zu vergleichen, das sich von seinen Rändern nicht sichtbar unterscheidet; doch zielt Musils Beobachtung nicht auf eine quantifizierbare, ratioide Erkenntnis, sondern auf eine Beobachtung zweiter Ordnung und damit auf Latenz. Eher entspricht das Erkenntnisprogramm des *Fliegenpapiers* somit dem von Wittgensteins (späterer) Philosophie: »Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.«<sup>25</sup> Aus dem anscheinend transparenten, aber in sich doch geschlossenen ›Fliegenglas‹, das ein Text ist, gelangt die Fliege hier durch Täuschung und Bannung; dadurch, dass sie plötzlich einen Blick zu sehen gibt, der die Ordnung eines klaren Vor-Augen-Stellens nachhaltig irritiert.

Jacques Lacan hat dieses Moment, das den Status eines Bilds radikal verändert, mit dem Erscheinen von Ozellen verglichen: von augenförmigen Zeichnungen etwa auf Schmetterlingsflügeln, die dem Tier als Schirm oder Maske dienen, es hinter einem ›bösen‹ oder bedrohlichen Blick und damit zwischenzeitlich aus der Ordnung der Sichtbarkeit verschwinden lassen. Auf das normale Sehen, seine illusorische Geschlossenheit und seine Zentrierung in einem vorstellenden Bewusstsein wirkt solcher Blick als Störung. Er erscheint als »Fleck« oder präsentiert, wie es Lacan nennt, ein Objekt *a*: ein phantasmatisches Ding, das aus dem ›Flaschenbauch‹ des Symbolischen und Imaginären zum ›Flaschenhals‹ und damit zum Realen führt, das also aufs ›Außen‹ hin öffnet.<sup>26</sup> Mit dem Erscheinen des Blicks endet im Fliegenpapier jedenfalls jene Sequenz und Projektion von Bildern, die bis dahin die Beobachtung zutage gefördert hat. Das *studium*, das dem objektiven Wissen galt oder auch nur subjektive »Hingabe an eine Sache« war, wird, wie es Roland Barthes beschrieben hat, zuletzt durch ein *punctum* »aus dem Gleichgewicht« gebracht. Und dieser »Stich« zeichnet sich als »Loch«, »Fleck« oder »Schnitt« auf dem transparenten Schirm der Vorstellung ab.<sup>27</sup> Im konkreten Fall von Musils Text schließlich markiert er, anstelle seines Rahmens, seinen Rand: Er verweist weniger auf die Geschlossenheit des *Fliegenpapiers* als auf seine Öffnung.

24 Ernst Mach: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig 1905, S. 193.

25 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 378.

26 Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim u.a. 1987, S. 80, 83.

27 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 35 f.

## III.

Sicherlich kann man, schon um Musils Beobachtungsprotokoll wissenschaftlich abzuklären, auch in zoologischer Fachperspektive nach dem ominösen Quasi-Auge der Fliege fragen. In der jüngeren Photobiologie mag man dann auf ein Organ stoßen, das durch Fluoreszieren zur Kommunikation mit den Artgenossen und bei ansteigender Lichtfrequenz als ein Alarmsignal für Gefahr und Panik dient. Und so gesehen sollte man im *Fliegenpapier* keine, »wenn auch scheinhafte, Erwidern von Blicken« erkennen.<sup>28</sup> Doch nötigt der Text gerade nicht dazu, ihn ›ratioid‹ zu sehen. Vielmehr stellt er Fragen, die zu Musils Zeit Verhaltensforscher, philosophische Anthropologen oder ihm geistesverwandte Denker wie Paul Valéry formuliert haben: Fragen danach, was den Tieren und ihrem Sehen überhaupt die Welt sein kann; inwiefern sie ›mich‹ erblicken; oder ob und wie sie ›mich‹ als Zeichen innerhalb ihrer Welt wahrnehmen.<sup>29</sup> Gerade unter den *Bildern des Nachlasses zu Lebzeiten* lassen sich mehrere Texte als Antworten auf derlei Fragen verstehen: Die *Affeninsel* beschreibt einen isolierten, laborartigen Beobachtungsraum, der das Studium anthropoider Sehkonstellationen, etwa den »bösen fremden Blick« und die entsprechende »Angst« ermöglicht. (7, 479) *Hasenkatastrophe* beschreibt die brutale Hatz auf einen kleinen Hasen, die der Jagdhund, nach Erlegung seiner Beute, mit einem scheelen Seitenblick auf seine ›Herren‹ kommentiert – ein Blick, der unweigerlich zur Scham des Erzählers führt. *Die Maus* wiederum dreht sich um einen Blick, den das Tier aus einer verwüsteten Kriegslandschaft auf ihren Beobachter wirft. Auf das Erzählsubjekt, das sich nun selbst als bloße Umwelt entdeckt, wirkt dieser Blick vollends dezentrierend, und derart fällt mit dem Mauseuge, »so klein und schwarz wie ein Spinnadelknopf« (7, 488 f.), das *punctum* oder die »Pointe« dieser kurzen Geschichte zusammen. Denn jener phänomenologische Andere, der als archimedischer Punkt meiner Welt auftaucht und sie wie »von einem Abflußrohr durchbohrt« erscheinen lässt, setzt hier den gestalttheoretischen Kippunkt, an dem sich die Weltwahrnehmung invertiert.<sup>30</sup>

Die doppelte ›Erkenntnis des Tieres‹ – als Objekt-Anderer und Subjekt-Anderer – macht bei Musil das, was man dessen ›zentrische Positionalität‹ genannt hat, zumindest zweifelhaft. Gewissheit hingegen verschafft sie

28 Ewout van der Knaap: »Musils filmischer Blick. Notsignale auf dem Fliegenpapier«, in: *Poetica* 30 (1998), S. 165–178, hier S. 171.

29 Vgl. hierzu Christoph Hoffmann: »Augen und Blicke. Robert Musils Tierbilder«, in: Ulrich Johannes Beil/Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 209–235, hier S. 210 f.

30 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts* (Anm. 21), S. 462.

über die ›exzentrische‹ Lage des Menschen, und darin ist sich Musil mit der zeitgenössischen philosophischen Anthropologie einig. Sein Bekannter Max Scheler etwa hatte, ausgehend von Jakob von Uexkülls ›Lebensplanforschung‹, den Menschen als »in unbegrenztem Maße ›weltoffen‹« und damit als den Träger der »Weltkontingenz« beschrieben. Schließlich vermag er – angeblich – im Gegensatz zum Tier, »seine eigene physiologische und psychische Beschaffenheit und jedes einzelne psychische Erlebnis [...] wieder gegenständlich zu machen.«<sup>31</sup> Helmut Plessner folgerte daraus, der Mensch in seiner ›Doppelnatur‹ müsse »sich zu dem, was er schon ist, erst machen«, wozu ihm, als »offene Frage«, die sprachliche »Expression in zweiter Potenz« als Medium und der »kategorische Konjunktiv« als Leitfaden diene.<sup>32</sup> Arnold Gehlen schließlich interpretierte die ›Instinktarmut‹ des Menschen als dessen Bedürftigkeit nach einer ›natürlichen Künstlichkeit‹, wie sie Institutionen und Organisationen, aber auch Kunst und Wissenschaft darstellen, und wie sie durch das »Eindringen des experimentellen Geistes in die Künste und Wissenschaften« nur sinnfällig geworden sei.<sup>33</sup>

All diese Befunde, welche bis dahin die philosophischen Anthropologen formuliert, aber auch seine eigenen Sehversuche zutage gefördert haben, buchstabiert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* aus: von der ›Weltkontingenz‹ über den sprachlichen ›Möglichkeitssinn‹ des ›potentiellen Menschen‹ bis hin zu dessen organisationsbedürftiger ›Gestaltlosigkeit‹. Und auch hier wird neben der Frage des essayistischen und experimentellen Schreibens immer wieder die Frage eines entsprechenden Sehens aufgeworfen: etwa die nach der Korrespondenz von narrativem Ereignis und bildlichem Fleck (gleich zu Beginn anlässlich des Autounfalls); die nach der Vergleichbarkeit perspektivischer Verkürzungen in Seh- und Erzählakten (ausgehend von Ulrichs Lebensrückblick); oder zuletzt die nach der ratioiden, insbesondere juristischen und psychiatrischen Bewertung und Abwicklung psychotischer oder mystischer Inversionserfahrungen (Moosbruggers Paroxysmen und der Geschwisterinzest). Steht hier – wie es nicht nur ein ›Mann ohne Eigenschaften‹, sondern auch die experimentelle Romanform selbst erfordert – hinter den mannigfaltigen Erfahrungen von ›Weltkontingenz‹

31 Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Bern 1978, S. 40, 42, 90.

32 Helmut Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin 1965, S. 309, 340; ders.: »Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht« (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V: *Macht und menschliche Natur*, Frankfurt a.M. 2003, S. 135–234, hier S. 221; ders.: »Der kategorische Konjunktiv. Ein Versuch über die Leidenschaft« (1968), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VIII: *Conditio humana*, Frankfurt a.M. 2003, S. 338–352.

33 Arnold Gehlen: »Sozialpsychologie. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft«, in: ders.: *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 147–263, hier S. 172.

stets eine – ideelle, psychotechnische oder kybernetische – Institution oder Organisation, so steht hinter den unterschiedlichen Erzählversuchen auch stets jener Sehversuch, den Musil im *Fliegenpapier* veranstaltet hat. Denn immer schon war mit seinen kakanischen Protagonisten etwas »umgegangen wie ein Fliegenpapier mit einer Fliege«. (MoE, 131)

Für den *Mann ohne Eigenschaften* war der *Nachlass zu Lebzeiten* also weitaus mehr als ein bloßes Seitenprojekt. Unter den Vorzeichen »einer tiefen Abgeschiedenheit vom Leben« (7, 473) wurde hier jene Beobachtung von Latenzen erprobt, auf der das gesamte Erzählkonstrukt des Romans beruht. In den *Bildern des Nachlasses* brachte Musil jene Sehversuche zum Abschluss, die bereits am Beginn seines Schreibens gestanden und seinem poetischen Erkenntnisprogramm als Probiertein gedient hatten; und ihren eigenen »fabelhaften« Wert bekamen diese essayistischen oder experimentellen Texte durch den geglückten Versuch, die anthropologische Differenz nicht mehr »ratioide«, über Vernunftkriterien, sondern durch »nicht-ratioide« Föhlung zu explorieren. Was Musil theoretisch als »menschliche Gestaltlosigkeit« formulierte, buchstabierte er auch innerhalb der Sektion *Unfreundliche Betrachtungen* und hier insbesondere mit *Triädere* poetisch aus. Und gerade mit diesem – wie das *Fliegenpapier* – über etliche Jahre ausgearbeiteten Protokoll eines fiktionalen Sehversuchs, der statt Fliegen menschliche »Präparate« untersucht, beobachtete er den Kollaps von Beobachtungsdispositiven wie der Perspektive, um zuletzt die *literarischen* Möglichkeiten eines befremdeten Sehens gegen die angeblich konkurrenzlosen des Kinos zu setzen. Das *punctum* der Literatur, die Störung des natürlichen und auch mechanischen Sehens ist es, was Musils Schreiben insgesamt, nicht nur der Fliege flimmerndes »Menschenauge«, freisetzt.

# Abbildungsnachweise

Reulecke/Vöhringer: Einleitung

Abb. 1: Diagramm der Funktionsweise des Wheatstone-Stereoskops.

Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, S. 132.

Abb. 2: Augenarzt mit Augenspiegel, ca. 1860.

*Hundert Jahre Augenspiegel*, Leipzig 1951, S. 19.

Abb. 3: Personifikation des Irrtums in Cesare Ripas *Iconologia* (1603).

Cesare Ripa: *Iconologia*. Tomo Secondo. Perugia: 1765, S. 352. In: Internet Archive, URL: <https://archive.org/stream/iconologiadelvav02ripa#page/352/mode/1up> [29.04.2018].

Abb. 4: Bildtafel zur Staroperation (18. Jahrhundert).

Samuel Mihles: *The Elements of Surgery. In which are contained all the essential and necessary Principles of the Art; with an Account of the Nature and Treatment of chirurgical Disorders, and a Description of the Operations, Bandages, Instruments, and Dressings, according to the modern and most approved Practice. Adapted to the use of the Camp and Navy, as well as of the Domestic Surgeon*. London: Printed for J. and P. Knapton 1746, S. 278. In: Internet Archive, URL: <https://archive.org/stream/elementsofsurger00mihl#page/278/mode/2up/search/278> [28.04.2018]

Abb. 5: Fotografie der taubblinden Helen Keller beim Lesen in einem Braille-Buch (ca. 1889).

Helen Keller Sammlung der Perkins School for the Blind, 1899. In: Digital Commonwealth. Massachusetts Collection Online. URL: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:ms35v463m> [02.05.2018].

Bernd Stiegler

Die Abbildungen stammen mit Ausnahme der Filmstills aus der Arthur Conan Doyle Collection Lancelyn Green Bequest in Portsmouth. Die Archivnummer ist jeweils angegeben.

Abb. 1: Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Eva C., München 1911, ACD1\_C\_1\_2-101: Eva Carriere (= Eva C.) »Photo by Baron von Schren[c]k Notzing. Phenomena and Materialisation, Ill. pl. 238«.

Abb. 2: Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Eva C., München 1911, ACD1\_C\_1\_2-103: »Eva C. 30. December 1911« Photo 07 Baron von Schren[c]k Notzing (Phenomena of Materialisation, Ill. pl. 137)«.

Abb. 3 a-d: Two Psychographs by Annie Barnett – September 1927«, ACD1\_C\_1\_1-113\_1 und ACD1\_C\_1\_1-113\_1a

ACD1\_C\_1\_1-115 und ACD1\_C\_1\_1-115a: »Hope you will recognize the gentleman in the straw hat and also one in a panama hat«.

Abb. 4: James Douglas und Arthur Conan Doyle: Doppelportrait mit Geistererscheinung, in: *The Sunday Express*, 6.11.1921.

Abb. 5 a-d: Edouard Isidore Buguet: Spiritistische Aufnahmen, März 1875 bzw. Dezember 1873, ACD1\_C\_1\_1-195 und ACD1\_C\_1\_1-195a: »Photograph of the spirit of a living person taken in Paris 31 jan 95, the body being in London, see medium 257«

ACD1\_C\_1\_1-198 und ACD1\_C\_1\_1-198a: Geist von Napoleon III.

Abb. 6a-f: Serie von Aufnahmen von Ektoplasma-Materialisationen des Goligher-Kreises. Zu sehen ist Kathleen Goligher.

ACD1\_C\_1\_2-43

ACD1\_C\_1\_2-44

ACD1\_C\_1\_2-45

ACD1\_C\_1\_2-48

ACD1\_C\_1\_2-52

ACD1\_C\_1\_2-56

Abb. 7 a und b: Filmstill aus *The Man From Beyond*, USA 1922.

Abb. 8 a-c: Filmstill aus *The Lost World*, USA 1925.

Abb. 9: Arthur Conan Doyle: Postmortale Nachricht an William Hope  
ACD1\_C\_1\_2-115: [Conan Doyle post mortem].

Anne-Kathrin Reulecke

Abb. 1: Bildtafel aus Tom Seidmann-Freud: *The Magic Boat* (1929), dt.: *Das Zauberboot*, deutsche Textversion von Franz Martin, Wien u.a.: Annette Betz Verlag 1982, Ausschnitt

Sigrid Leyssen

Abb. 1: *Banc Michotte*, Instrument zur Anwendung der *Scheibenmethode* in Albert Michottes Versuchen zur phänomenalen Kausalität und verwandten Eindrücken. Fotografie aus der Sammlung der Bibliothek für Psychologie und Erziehungswissenschaften, KU Leuven.

Abb. 2: Bildunterschrift: Pappscheibe (ca. 50cm Durchmesser) zur Untersuchung des Effekts vom Stoßen (*effet entraînement*) aus Michottes Labor, zwischen 1939 und 1965.

Sammlung des Labors für Experimentelle Psychologie, KU Leuven. Foto: © Sigrid Leyssen, Leuven.

Abb. 3: Scheibe zur Untersuchung des Effekts der *Bewegungsbremmung* (*effet freinage*) aus der in Michottes Labor von Pim Levelt durchgeführten Untersuchung. Sammlung des Labors für Experimentelle Psychologie, KU Leuven. Foto: © Sigrid Leyssen, Leuven.

Abb. 4: Scheibe für die *Bewegungsbremmung* aus der in Michottes Labor von Pim Levelt durchgeführten Untersuchung. Sammlung des Labors für Experimentelle Psychologie, KU Leuven. Foto: © Sigrid Leyssen, Leuven.



Alexandra Tacke

Abb. 1 © Paul Strand: *Blinde Frau* (New York, 1916)

Abb. 2 Fotografie eines Gesichtsverletzten.

Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege!* (Berlin: Freie Jugend 1924) Vgl. auch Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. Neu herausgegeben vom Anti-Kriegs-Museum Berlin. Mit einer Einführung von Gerd Krumreich, Berlin 2015, S. 216.

Abb. 3 Martin Roemers: *Frederick Lennart Bentley (Großbritannien, 1924)* (2012)  
© Martin Roemers/laif

Abb. 4 Ansicht der Ausstellungspräsentation *The Eyes of War* im DHM Berlin (01.10.2014–04.01.2015)

© Martin Roemers/laif

Abb. 5 Martin Roemers: *Sieglinde Bartelsen (Deutschland, 1930)* (2012)

© Martin Roemers/laif

Abb. 6 © Evgen Bavčar, aus der Serie *Passanten in Paris*.

Evgen Bavčar/Walter Aue: Jahre des Lichts. Bilder eines blinden Fotografen, Berlin 1991, S. 103.

Abb. 7 © Evgen Bavčar: *Taktiler Blick*.

Evgen Bavčar: *Das absolute Sehen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 68.

Abb. 8 © Evgen Bavčar: *Hanna Schygulla* (Paris, 1993).

Walter Aue: *Am Ende des Lichts. Die Fotografie des blinden Evgen Bavčar*, Berlin 2000, S. 78.

Nina Rippel

Abb. 1: Nina Rippel unter Wasser, Fotografie 1984.

Abb. 2: Filmkader aus *Unter Horizont*, Regie: Nina Rippel, 1988.

Abb. 3a–d: Anoma Tissera erkundet das Mikrofon von Margit Eschenbach; Hineingleiten der Hand in Wasser.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 4a–f: Kadervergrößerungen aus *Der Geflüsterte Film*.

Kadervergrößerung aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 5a–b: Bavčar fotografiert aus einer Geste des Plauderns mit seinem Freund Pier Paolo Piccinato.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 6a–b: Die Cellospielerin wird von der Kamera schon beim Betreten des Probenraums beobachtet.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 7a–b: *Das Orchester hat Platz genommen und gespielt*.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 8: Dreharbeiten zu *Der Geflüsterte Film*.

Nina Rippel, 1992.