

Studia theodisca XXII

Robert Musil • Lina Loos • Alfred Ehrhardt
Hans Blumenberg • Giorgio Agamben
Robert Walser • Søren Kierkegaard

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Vol. XXII

Year 2015

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca
Vol. XXII – Year 2015

Table of Contents

Stefan Hajduk – <i>Spuren der Antike bei Robert Musil. Zum «Mann ohne Eigenschaften» im transhistorischen Kontext griechischer Philosophie</i>	p. 5
Maximilian Herford – <i>«Die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese». Formen und Funktionen von Experimentalität in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»</i>	p. 33
Grazia Pulvirenti – <i>Die «unerfüllt gebliebene Sehnsucht» der «Lebenskünstlerin» Lina Loos</i>	p. 63
Marcella Biasi – <i>Hans Blumenbergs “Objet ambigu” und Giorgio Agambens “Dispositiv”. Kongruenz zweier poetologischer Paradigmen in der Sprache der Lyrik</i>	p. 79
Achim Seiffarth – <i>Zwei Räuber. Eine Bemerkung zu Robert Walser und Søren Kierkegaard</i>	p. 103
Sabine Wilke – <i>Visionen von Natur vor uns. Alfred Ehrhardt fotografiert und filmt Urformen der Natur</i>	p. 113
Call for papers	p. 131

Stefan Hajduk
(Adelaide)

*Spuren der Antike bei Robert Musil
Zum «Mann ohne Eigenschaften»
im transhistorischen Kontext griechischer Philosophie*

Abstract

This article focusses on the trains of thought and motifs that link the aesthetic and ethical foundation of *The Man Without Qualities* with philosophemes of the Greek antiquity. When Musil states that aesthetics *is* ethics and that everything is moral, he is drawing on classical ideas that converge in the idealistic notion of unity in diversity. The question of another condition is characteristic of the Romantic tradition that Musil continues (while distancing himself from it), but has a much older heritage, that of the philosophy of antiquity.

Versteht man literarische Texte als Produkte einer künstlerischen Verarbeitung der Tradition ihrer Herkunftskulturen, welche sie in sich tragen und in sprachlicher Darstellung vermitteln, so ist es nur noch ein kleiner Schritt zur hermeneutischen Beschäftigung mit dem durch sie Dargestellten selbst: historische Wirklichkeiten, gesellschaftliche Zusammenhänge, individuelle Erfahrungen, weltanschauliche Konstellationen oder eben kulturelle Traditionen. Lesendes Verstehen scheint sich bereits als erste Kontextualisierung zu vollziehen. Indem inhaltsgeleitete Lektüren das Dargestellte aus seiner sprachästhetischen Verwobenheit herauslösen, es entgegen seiner poetischen Verdichtung in diskursive Verstehensvollzüge zerlegen und als im Text verstreuten Sinn schrittweise auflesen – wird Dichtung weitgehend auf ihre semantische Darstellungsfunktion reduziert. Sie wird als elaborierte Codierung von Bedeutungsbeständen aufgefasst, welche in anderen und oft weniger komplexen Kontexten prinzipiell rekonstruierbar seien. Damit wird das Ästhetische der schönen Literatur marginalisiert.

Diese von bedeutungszentrierten Lektüren und diskursiven Kontextualisierungen in Kauf genommene Nebenwirkung ist problematisch zumal für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit derart avancierter Literatur wie

sie der *Mann ohne Eigenschaften* darstellt. Dessen ästhetische Gestalt ist mehr als die Summe der sprachlichen Gestaltung von Stoff, Figuren, Handlungs-geschehen und Ambiente. Sie verweist aus ihrer textuellen Bewegtheit nicht nur nebenbei auf die Überschreitung thematischer Eingrenzung. Wo wie bei Musil der philosophische Essayismus¹ das Ideal seines poetologischen Experimentierens bildet, wird die Romanform zur Denkform. Inhaltistische Abstraktionen von solcher genuin ästhetischen Form des Literarischen werden zwar durch historische und systematische Inter- und Kontextualisierungen sowie thematische, motivische oder entstehungsgeschichtliche Referenzierungen auch gegengesteuert. Etwas spezifisch Literarisches gerät dabei jedoch ins Abseits: nämlich nicht nur für *außerliterarische* Wirklichkeit im Traditionszusammenhang das *Darstellungsmedium*, sondern auch kritisches *Reflexionsmedium* für innerliterarisch tradierte Darstellungs- und Denkformen zu sein. Die historisch variablen Techniken und vielfältigen Modi von Mimesis und Expression, Dialoggestaltung und Narration sowie imaginativer Konstruktion und rhetorischer Figuration werden durch das Primat diskursiver Kontextualisierungen marginalisiert.

Während in Literatur als Kunst konventionell verfestigte Darstellungsformen verflüssigt werden und mitunter Darstellung überhaupt problematisiert wird, wird dieses prinzipiell Darstellungskritische der literarischen Sprachpraxis in kontext- und sinnorientierten Verfahren der Literaturwissenschaft gewöhnlich liquidiert. Wo dies unbedacht geschieht, mag es deren Abwehrreflex gegenüber der ihrem Gegenstand impliziten Kritik an der eigenen methodisch gewendeten Sprachauffassung sein, für welche ästhetische Rede prinzipiell in diskursive Rede- oder gar Argumentationsformen übersetzbar ist. Wo hingegen es reflektiert oder gleichsam dennoch erfolgt, könnte es sich sogar als strukturelles Überhören der aus der poetischen Sprachpraxis aufsteigenden Infragestellung von interpretations- und literaturtheoretischen Prämissen erweisen lassen. Diskurshistorische Kontextualisierung bringt oft sprachästhetische Dekontextualisierung mit sich.

Diese kritischen und auch selbstkritisch gedachten Vorbemerkungen adressieren die literaturwissenschaftlich Praxis im allgemeinen, hier im beson-

¹ Zum Essayismus mit Bezug auf den *Mann ohne Eigenschaften* und zur Zwischenstellung von Musils Essaybegriffs zwischen Literatur und Philosophie, wie auch im Unterschied zu Psychoanalyse und Wissenschaft siehe zuletzt Jacques Bouveresse: Genauigkeit und Leidenschaft: Das Problem des Essays und des Essayismus im Werk von Musil, in: Musil-Forum 29 (2005/2006), S. 1-56. Zum Essayismus mit Bezug auf Musils Essays siehe in der jüngsten Forschung Birgit Nübel: Robert Musil – Essayismus als Poetologie der Moderne. Berlin 2006.

deren die in der Musil-Forschung seit Mitte der 70er Jahre zu beobachtende Wendung von der Prävalenz text- und werkimmanenter Arbeiten hin zu kontextualisierenden Studien. Diese tragen indes positiv mit ihrer Vervielfältigung der Perspektivierungen etwa unter diskursgeschichtlich rekonstruktiven, geistes-, ideen- und wirkungsgeschichtlichen, poststrukturalistischen, kulturanthropologischen oder wissenschaftshistorischen Aspekten der Komplexität Rechnung, die dem Romanwerk Musils auf ihrerseits konstitutive Weise inhärent ist. Dessen fortgesetzte «Aktualität» erweist sich zumal durch «seine “internationale Intertextualität”»². So stehen dem Verlust an ästhetischer Aufmerksamkeit im Umgang mit Literatur auf der Gewinnseite Einsichten in deren Zugehörigkeit zu einem kulturellen Wissenssystem gegenüber, das nationale und epochale Grenzen übergreift. Ein auch philosophisch bedeutsames Werk wie das Musils kann also als Teil einer geistesgeschichtlichen Entwicklung, einer diskursiven Ordnung und historischen Konstellation befragt und auch besser verstanden werden.

Bekanntlich hat dieses seither, angefangen mit dem *Törleß*, zumal aber hinsichtlich des als enzyklopädisch aufgefassten Romanfragments *Mann ohne Eigenschaften* die Forschung zu einer endlos scheinenden Serie von Kontextualisierungen angeregt: Zu *historischen* und – in einmal mehr, einmal weniger schlüssiger Verbindung damit – zu systematischen Kontextualisierungen unter Heranziehung etwa psychologischer und psychoanalytischer, sozial- und naturwissenschaftlicher, pädagogischer und phänomenologischer, wissenschaftstheoretischer und philosophischer Diskurse in synchroner wie in diachroner Perspektivierung. Durch immer neue kontextualisierende Perspektiven und diskursive Anknüpfungen scheint die strukturelle Unbegrenztheit der ersten Reflexionsebene – der literarisch-narrativen des *Mann ohne Eigenschaften* – auf der zweiten Reflexionsebene – der literaturwissenschaftlichen Forschung – fortgeschrieben zu werden. Die unabgeschlossene Reflexionsaktivität auf der Metaebene mag zusätzlich inspiriert sein von der Unvollendetheit des Romans, wie sie die Editionsphilologie bis zur Klagenfurter Ausgabe beschäftigt und auch deren Nutzung bestimmt. Die Kritik bedarf der Fragmentarität allerdings nicht als Erklärung im Sinne der *Wiederholung* einer unabschließbaren Differenzierungsdrift des Primärtextes in den Sekundärtexten.

Zur kontextualisierenden Deutungsvielfalt durch Korrelationsbildungen zu historischen, diskursiven und intertextuellen Materialien geradezu ermutigt hat sicherlich der essayistische Erzählstil Musils. Er treibt die utopischen Dimensionen des ambitionierten Romans beständig weiter und führt

² Matthias Luserke: Robert Musil. Stuttgart, Weimar 1995, S. 87.

in den Nachlasskapiteln zu veritablen Theorieskizzen wie der von Ulrichs auf «die Antike» zurückreichenden «Gefühlspsychologie» (GW I, 1138-40)³. Das Essayistische gestattet es einem zur Tradition des poeta doctus gehörenden Autor, seinen wissenschaftlich eröffneten und dann im Ästhetischen ausgeschrittenen Reflexionshorizont spielerisch um immer weitere Narrationsschleifen zu erweitern. Der gewissermaßen überfließende Perspektivenreichtum der Forschung scheint so letztlich doch nur der ästhetischen Grundstruktur des Textgebildes zu korrespondieren.

Die erzählerische Performanz des Nichtankommens unterscheidet freilich das Fragment *Mann ohne Eigenschaften*, das Claudio Magris aufgrund seiner nomadischen Erzählstruktur als «das größte Buch unserer Zeit» bezeichnet, vom bekanntesten Epos der griechischen Antike, von Homers Odyssee. Deren Held ist schließlich nach glücklich überstandenen Abenteuern noch eine Heimkehr gewährt, die sich zum Bild mythischer Ganzheit zusammenschließt⁴. Dies ist einem Mann ohne Eigenschaften nicht mehr vergönnt, gleichwohl er seinerseits «Geschichten wie der Vater Homer» erzähle, wie ihm Hans Sepp einmal vorwirft, als Ulrich über die Selbstreflexivität der Liebe im «veränderten Zustand» der Verliebtheit spricht (GW I, S. 550). Im Folgenden soll über diesen weitgespannten Bezug zum Klassiker ästhetischer Integration⁵ hinaus das philosophische Denken der griechischen Antike als Referenzhintergrund dienen, vor welchem der *Mann ohne Eigenschaften* die Konturen einer negativen Poetik des Einen im Vielen erkennen lässt.

Antike Philosophie in moderner Literatur

Im Folgenden soll nicht noch einmal näher auf den ebenso zentralen wie offensichtlichen und in der Forschung aufgearbeiteten Motivkomplex des «Hermaphroditismus der Urphantasie» (GW I, 754) eingegangen werden, der im *Mann ohne Eigenschaften* das Einheitsbegehren der zertrennten Zwi-

³ In diesem Druckfahnenkapitel befindet sich eine der zahlreichen Hinweise auf Aristoteles, die wegen ihrer exemplarischen Beiläufigkeit bei gleichzeitiger Nähe zum Hauptthema zitiert werden soll: «Das gelingende Leben ist lustvoll: lange vor Nietzsche und unserer Zeit hat es schon Aristoteles gesagt» (GW I, 1141).

⁴ Siehe hierzu Claudio Magris: Die Odyssee des Robert Musil, in: Merkur 33 (1979), S. 146.

⁵ Musils Notiz “Die Welt nur .. ästhet. Phänomen. Via Homer u[nd] Ästhetik” scheint auch hier auf einen bewussten, wenn auch wenig expliziten poetologischen Bezug zur Antike hinzuweisen. Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappingruppe II. Mappe II/1. “Handmaterial”. II/1/152. II III 27 (65) Beilage 2.

lings-«Gestalt [...] nach seiner anderen Hälfte»⁶ organisiert. Bekanntlich sind die “heiligen Gespräche” über Liebe und die ganzheitsideelle Überhöhung der Geschwisterbeziehung weitgehend vom «Hermaphroditische[n]» (GW I, 686) her verstehbar⁷. «Die Siamesischen Zwillinge» (GW I, 899, 1029) nehmen selber explizit Bezug auf den griechischen Mythos und spekulieren über dessen Bedeutung für ihr Selbstverständnis als Liebende (GW I, 903ff.). So könnte der Roman, dessen Titel in frühen Arbeitsphasen “Die Zwillingsschwester” lauten sollte, als moderne Reaktualisierung des Mythos erscheinen, wie er von Aristophanes im Rückblick auf Homer in Platons *Symposion*⁸ erzählt wird. Aber auch dessen weiter zurückreichenden Verbindungen zu androgynischen Vorstellungen in der antiken Kosmologie in der Vorsokratik und Orphik sowie zum späteren Pygmalion-Mythos bei Ovid⁹ und zum Isis-und-Osiris-Mythos nach Plutarch bilden ein antikes Referenzfeld, auf welches Ulrich verweist (GW I, 905) und das in der Musil-Forschung fruchtbar gemacht wurde¹⁰. Dieses ist insbesondere dazu geeignet, das «Sternbild der Geschwister / Oder / Die Ungetrennten und Nicht-Ver-einten» (GW I, 1337) zu kontextualisieren und die darin verarbeiteten Motive des mythischen Mondes, der enthusiastischen Teilhabe und der erotischen Selbstergänzung im Anderen als mythogenetische Struktur der Liebessehnsucht zu beleuchten¹¹.

Auch die sympathisch-skurrile Figur des Prof. Lindner wird beiseite gelassen, gleichwohl dieser als neuzeitlicher «Tugut» (GW I, 1174) eine Per-siflage antiker Tugendethik zu inszenieren scheint und etwa im Verhältnis

⁶ Platon: *Symposion*, in: ders.: *Sämtliche Werke 2*. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1957, 203-250, im Folgenden zitiert nach der Stephanus-Numerierung, hier 191a.

⁷ Siehe aber auch die Figur Clarisse unter diesem Aspekt: «Ich bin kein Weib [...], *ich bin der Hermaphrodit*» (GW I, 1538).

⁸ Platon: *Symposion*, 189c-193d.

⁹ Ovid: *Metamorphosen*. Übersetzung hg. v. Hermann Breitenbach. Stuttgart 1988, X. Buch.

¹⁰ Siehe dazu Sebastian Seidel: “Dichtung gibt Sinnbilder”. Die Sehnsucht nach Einheit. Das Lebensbaum-Mythologem und das Isis-Osiris-Mythologem in Robert Musils MoE. Frankfurt a.M. (u.a.) 2001, insbesondere S. 161-202.

¹¹ Nicht nur für den großen Roman, sondern auch für die *Vereinigungen* ist zumal der platonisch-aristophanesische Kugelmenschen-Mythos von zentraler Aufschlusskraft, wie sich gezeigt hat im Nachwort von Hartmut Böhme in: Robert Musil: *Vereinigungen*. Zwei Erzählungen. Frankfurt a.M. 1990, S. 183-221. Für den “Nachlaß zu Lebzeiten” hat Bezüge zu Platons Phaidros herausgearbeitet Thomas Hake: “Gefühlserkenntnisse und Denker-schütterungen”. Robert Musils “Nachlaß zu Lebzeiten”. Bielefeld 1998.

zu Platons Behandlung der Tugendfrage im Dialog *Menon* interessant wäre. Stattdessen konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die teils polemische, teils faszinierte Spannung, die der *Mann ohne Eigenschaften* zu einem maßgeblichen theoretischen Grundbild antiker Philosophie aufbaut: der ideellen Einheit *in* Vielheit. Neben der diesbezüglich vor allem im Zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* entwickelten Thematik des „anderen Zustandes“ sollen auch beiläufigere Bezüge zu antikem Denken im Ersten Buch einbezogen werden¹². Wie im *Mann ohne Eigenschaften* insgesamt sind es auch hier vor allem Platon (427-347 v.Chr.), Aristoteles (384-322 v.Chr.) sowie der sich als Platons Exeget verstehende Plotin (203-270 n. Chr.), deren wirkungsgeschichtlich bis in die Neuzeit führenden Denkwege ihre Spuren auch in Musils Romanwerk hinterlassen haben¹³. Diesen nachzuspüren und ihrer Grundform nach auffällig zu machen ist im Folgenden das Thema.

Zur Erhellung der Musilschen Form der Bezugnahme auf antike Philosophie, wobei letztere nicht zuletzt den oben genannten Mythos Homers logifiziert, bietet sich im *Mann ohne Eigenschaften* zunächst Aristoteles an. Aristoteles scheint als derjenige, der in kritischer Absicht von der Ontologie eine allgemeine Logik zu abstrahieren sucht dem rationalistischen Selbstverständnis des Mathematikers Ulrich am nächsten zu stehen. Sowohl für eine aus dem wissenschaftlichen Anspruch seiner Gegenwart abgeleitete Revision der «Logik der Logistiker» sieht Ulrich in «Aristoteles» den Ausgangspunkt (GW I, 865) als auch für eine Theorie des «gelingende[n] Leben[s]» (GW I, 1141). Danach kann ein gelungenes oder geglücktes Leben

¹² Gemeint ist die griechisch-römische Antike. Zu Musils Bezügen zur fernöstlichen Antike, insbesondere dem Taoismus des Lao-tzu, siehe Agata Schwartz: Vom Aktivismus zum Taoismus: Robert Musils utopisches Wirkungskonzept, in: *seminar* 34/4 (1998), S. 347-363. Darin wird Ulrichs «aktiver Passivismus» mit der Haltung des taoistischen Weisen verglichen (S. 359). Dessen Erleuchtung vom „Einen“ her ähnelt im übrigen derjenigen Plotins.

¹³ Eine problemgeschichtliche Erörterung des Mann ohne Eigenschaften vor dem Hintergrund griechischer Philosophie mit Schwerpunkten auf Platon und Aristoteles wurde vorgenommen von Dieter P. Farda: *Mundus pluralis. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ im Wechselspiel von Reflexion und Phantasie*. Heidelberg 1988. Plotinische Denkmotive wurden – in der Vermittlung über Maeterlinck – am Törleß aufgewiesen von Wolfgang Frier: *Die Sprache der Emotionalität in den „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ von Robert Musil*. Ein Beitrag zur angewandten Textlinguistik. Bonn 1976, insbesondere S. 227, 231. Zu Plotin Verweisen Musils auf Maeterlinck siehe Musil, KA, 2009. Lesetexte Bd. 16. Frühe Tagebuchhefte 1899-1926 I. Brunn/Stuttgart/Berlin (1899-1908). 24: Wissenschaftliche Notizen (1904-1906). Notizen und Exzerpte, 1906 auf losen Blättern.

nur aus dem kontinuierten Zusammenspiel aus vernunftgeleiteter Selbsttätigkeit und tugendhafter Handlungsmoral resultieren. Solches Streben nach Glück (eudaimonia) in Aristoteles Sinne von «wesenhafte[r] Tüchtigkeit»¹⁴ ist indes für einen Mann problematisch, der vom Selbstgefühl persönlicher Eigenschaftslosigkeit geplagt ist.

Deshalb könnte Ulrichs individualethische Position auch nicht in einem antiken Spektrum bestimmt werden, das sich zwischen der hedonistischen Option des erstmal Allesmitmachens und der asketischen Option des SichlöSENS aus dem Befriedigungszwang der Begierden bewegt. Weder das stoische Ideal des Freiseins vom Verlangen nach materiellen Gütern noch das epikureische Zufriedensein mit einfachen Wunscherfüllungen und schmerzfreiem Lustgenuss entsprechen hinreichend seiner ethischen Orientierungssuche und Lebenshaltung.

Auch aufgrund der eigenen Unbestimmtheit richtet sich Ulrichs persistente Polemik gegen den ungeachtet seiner Vagheit ebenso allumfassenden wie unzeitgemäßen Idealismus des elitären Kreises um seine platonisierende Kusine Diotima, alias Hermine Tuzzi. Ausgerechnet dieser als aristotelisch klar denkender Kopf gezeichnete Ulrich jedoch will – wie Renate von Heydebrand gezeigt hat – am Ende «auch Aristoteles nicht anders als mystisch gedeutet wissen», wie folgende Bezugnahme Ulrichs allerdings auf die Ethiken dieses «große[n] Denklehrer[s]» nahelegt:

Er hatte seine eigene Vermutung, und auch sie mochte leicht falsch sein; aber seit je war ihm die Verbindung des Gutseins gegen andere mit dem Gutsein gegen sich selbst – und zumal die dann auch kühnlich mögliche Beschreibung des guten Verhaltens gleich der einer Bewegung, die das Geliebte wie den Liebenden, das Gewollte wie das Wollende, kurz, das Gebende und das Empfangende von außen und innen erfasst – als eine Gedankenverbindung vorgekommen, die nur einem Menschen hätte einfallen können, dem mystische Empfindungen nicht ganz fremd gewesen wären. (GW I, 1353)¹⁵

Die in Ulrichs Aristoteles-Deutung zur eigendynamischen Verschmelzung von «von außen und innen» gesteigerte Dialektik guten Verhaltens, steht bei Aristoteles freilich eher im Kontext der «Philautia» (GW I, 1401)

¹⁴ Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzung v. Franz Dirlmeier. Stuttgart 1983. Buch I, 1098a 17.

¹⁵ Vgl. dazu die Ausführungen von Renate von Heydebrand: Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman *Mann ohne Eigenschaften*. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken. Münster 1966, S. 148.

als in dem des Gutseins.¹⁶ Die aristotelische Ethik¹⁷ erkläre die «Selbstliebe [als] höherer Zustand des Ich» (GW I, 1401) zur Ermöglichungsbedingung von Liebe überhaupt und macht sie damit – so Ulrich – auch zur Voraussetzung der Liebe der anderen. Schließlich erstreckt «sich aus der Wurzel der Selbstliebe das freundschaftliche Verhalten auch auf die anderen Menschen»¹⁸. In der Nikomachischen Ethik ist sie mit dem «denkerischen Teil» des Menschen verbunden, der für Aristoteles «als das eigentliche Selbst des Menschen» gilt¹⁹. «Der Begriff der Aristotelischen Selbstliebe», die «schöpferische Art Selbstliebe», die «rechte», «andere», «gute» oder allgemein: die «griechische Selbstliebe» (GW I, 1351f.) ist zurückbezogen auf die platonische Seelendualität. So sei sie «nicht Ichsucht» – wie es in den Nachlasskapiteln des *Mann ohne Eigenschaften* referiert wird – sondern «Wesensliebe des niederen Seelenteils zum höheren Selbst» (GW I, 1352)²⁰.

In erster Linie aber stellt Aristoteles «seit der ersten flüchtigen Bekanntschaft» (GW I, 1352) für Ulrich einen möglichen Gewährsmann für sein transdisziplinäres Abenteuer dar, Trennschärfe, Klarheit und Verstand in den Bereich des Einswerdenden, Diffusen und Emotionalen durch eine gedankliche Engführung von «Mathematik und Mystik» (GW I, 770) einzuführen.

Ein Denkmotiv von Platon bis Plotin: das Eine im Vielen

Die großen attischen Philosophen Sokrates, Platon, Aristoteles – und in neuplatonischer Wiederaufnahme später Plotin – prozedieren, sublimieren, differenzieren und systematisieren die für die griechische Antike insgesamt bezeichnende Idee des Einen in seinem Verhältnis zum Vielen. Seit den Vorsokratikern kreiste über Jahrhunderte das ontologische Denken um Theoreme wie ursprüngliche Ganzheit, prinzipielle Einheit, stoffliche oder spekulative Integriertheit. Bei Parmenides etwa wird das vorgestellte Sein gewissermaßen statisch fixiert, in Platons Dialektik entfaltet es sich prozedural, wird zur selbsttragenden Idee des Guten und läuft in Plotins System wiederum auf das in sich bezugslose Eine selbst hinaus. Ideelle Einheit bil-

¹⁶ Vgl. Heydebrand: Reflexionen, S. 148.

¹⁷ Vgl. Aristoteles: Ethik, IX 1168b8-1169a18. Vgl. insgesamt von Heydebrand, Reflexionen, S. 245, Fußnote 25.

¹⁸ Aristoteles: Ethik, IX 116b8.

¹⁹ Aristoteles: Ethik, IX 1166a 11-30.

²⁰ Vgl. von Heydebrand: Reflexionen, S. 245. Siehe dazu auch das Nachlasskapitel «Die Sonne scheint auf Gerechte und Ungerechte» (GW I, 1398-1404).

det – weiterhin vereinfacht gesprochen – den Ausgangs- sowie Fluchtpunkt der antiken Philosophie.

Letztere hebt im 6. Jahrhundert v. Chr. durch die Schulbildungen von Thales von Milet einerseits und Pythagoras andererseits mit naturphilosophisch oder aber abstrakt-ontologischen Fragen nach dem Einen an. Sie bleibt im Folgenden auf das Eine deutlich zurückbezogen, wenn dieses über Entäußerungsformen wie Geist und Seele²¹ oder in Varianten wie das Gute oder das Sein²² in Theogonie, Kosmologie und Ontologie, aber auch in Politik, Ästhetik und Ethik durchdacht wird. Der Einheitsbezug erhält sich voraussetzungslogisch noch und gerade dort, wo griechisches Denken die Welten des Wandels, des Vergehens und des Vielen reflektiert, distanziert oder als Nicht-Sein negiert. Antikes Philosophieren kommt mit der im absoluten Einen gipfelnden, neuplatonischen Stufenmetaphysik samt ihrer ausdifferenzierten Rekurrenzverhältnisse zu einem gewissen historischen Abschluss. Mit ihm löst sich das Eine aus der Vielfalt der Erscheinungen ebenso wie aus der Dialektik des platonischen Denkens. Letzterer entrückt das Eine als das Andere des Denkens, welches nur in Formen von Differenzbildung und Vielheit operiert. Jenseits solcher geistigen Immanenz und über allem Seiendem bildet jenes unteilbare Eine nichts desto weniger den imaginären Gegenstand einer bis heute fortwirkenden Tradition philosophischer Reflexion, theologischer Spekulation und ästhetischer Konzeption.

Plotins spirituelle Wende erleichterte zum einen die Hellenisierung des Christentums durch die Kirchenväter. Zum anderen wurde durch sie der

²¹ Von der Seele, die “das Eine mitteilt” heißt es bei Plotin: «So besitzt denn auch die Seele, obgleich sie verschieden vom Einen ist, das Eine entsprechend ihrem höheren und eigentlichen Sein doch in höherem Grade; jedoch ist sie nicht *das Eine* selber; denn die Seele ist *eine*, das Eine ist für sie nur eine Art Accidens, Seele und Eines sind zweierlei, wie Körper und Eines. [...] sodann ist aber auch die eine Seele doch ein Vieles (auch ohne dass sie aus Teilen bestehen müsste), denn es sind gar viele Kräfte in ihr, Denken, Streben, Wahrnehmen, welche erst durch das Eine so wie durch ein Band zusammen gehalten werden. So führt also die Seele einem andern das Eine zu, wobei sie freilich selbst ein Eines ist; aber ihr widerfährt auch ihrerseits ebendies von einem andern». Dieses letzte “andere” ist das Eine. Zitiert wird aus: Plotins Schriften. 6 Bde. Übers. v. Richard Harder. Hamburg 1956-71. Im Folgenden werden Zitate wie üblich nachgewiesen und abgekürzt nach der Ordnung der “Enneaden” + Bandzahl + arabischer Ziffer für die Abschnitte und Absätze, hier VI 9, 1, 4-6.

²² Plotin denkt das Eine als das «Oberste [...] jenseits des Seins; es ist nur die Kraft (*Potenz*) von allem, erst das Zweite (der *Geist*) ist dann alles; und ist dies alles, so ist Jenes jenseits von allem; götlich auch jenseits des Seins». Plotin: Enneaden V 7, 15.

«negative Weg im Denken des Einen»²³ eröffnet, wodurch die griechische Philosophie am Ende der Antike auch eine negative Theologie beförderte²⁴. In dem seit Plotin *anderen* Zustand der Philosophie ist das Denken des Wahren zur Kontemplation des Einen, Guten und Schönen konvertiert und sein Subjekt disponiert zur mystischen Erfahrung des Göttlichen²⁵. Als Göttliches aber ist das Eine das Ganze des Seienden. Zugleich ist es als «das Unteilbare» selbst nicht eigentlich ein Seiendes, sondern «wird eher aus dem von ihm Gezeugten erkannt, dem Sein»²⁶. An ihm ist Teilhabe der Seele nur durch meditative Versenkung möglich²⁷, wodurch es sich zugleich als der Kraftquell erschließt, aus welchem der Nus sowie alles Seiende entströmt (Emanation) und in welches das Viele der Erscheinungen, Ideen und Seelen zurückkehrt.

Gut 1600 Jahre nach Plotin kann Musils philosophischer Roman, insofern er ein Denken, das an seiner Zeit ist, erzählerisch gestaltet, keineswegs von der Figur des Einen umstandslos ausgehen und weiß sich darin in Gegnerschaft zum «Plotinischen»²⁸. Weder kann er auf ein das Eine mythologisch verbürgendes Narrativ, noch auf ein Philosophem rekurren, wel-

²³ Hans-Georg Gadamer: Denken als Erlösung. Plotin zwischen Platon und Augustin (1980), in: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 7. Griechische Philosophie. Tübingen 1991, S. 407-417, hier S. 413.

²⁴ Einen Vergleich negativer Theologie mit dem Denken des “anderen Zustandes” im Rahmen moderner Literatur zieht Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystische Diskurse. Mystik, Literatur und Dekonstruktion*, in: *Modern Austrian Literature* 28/2 (1995), S. 91-109. Sie grenzt Ulrichs schriftgestütztes Begehen der «Wege des heiligen Lebens» (GW I, 750) vom ontologischen Denken der negativen Theologie mit Bezug auf Derridas Konzept der *différance* ab (S. 104-106). Siehe ferner Dies.: *Musil und die Mystik der Moderne*, in: Wolfgang Braungart (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Paderborn (u.a.) 1998, S. 195-216.

²⁵ Plotin: *Enneaden* VI 9, 9-10, 62-79.

²⁶ Plotin: *Enneaden* VI 9, 5-6, 36-39.

²⁷ Plotin: *Enneaden* VI 9, 9, 66-67.

²⁸ Ulrichs Wertschätzung Platons und Geringschätzung Plotins zeigt sich bei der Erörterung des Problems, wer entscheiden sollte, was Genialität ist: «“Ein Senat der Wissenenden!” sagte Agathe lächelnd. Sie kannte ihres Bruders oft recht ideokratische Gesinnung, mit der er sie in manchem Gespräch geplagt hatte, und erinnert ihn durch ihre Worte scheinheilig an die berühmte, aber in zweitausend Jahren nicht befolgte Forderung der Philosophie, daß die Leitung der Welt einer Akademie der Weisesten anvertraut werden sollte. Ulrich nickte. “Das schreibt sich schon von Platon her. Und hätte es verwirklicht werden können, so wäre auf ihn an der Spitze des regierenden Geistes wahrscheinlich ein Platoniker gefolgt, und das so lange, bis eines Tages – Gott weiß warum – die Plotiniker für die wahren Philosophen gegolten hätten. So verhält es sich auch mit dem, was für genial gilt. Und was hätten die Plotiniker mit den Platonikern angefangen, und vorher diese mit

ches dasselbe spekulativ systematisiert vorgibt oder auch nur wahrheitsfähig im Denkhorizont hält. Die geistes- und ideengeschichtliche Situation des 20. Jahrhunderts lässt eine in sich gesicherte Bewusstseinsposition, wie sie sich in der metaphysischen Vorstellung von einer Transzendenz des Einen spiegelt, nicht mehr zu. Gerade dadurch zeichnet sich die moderne Bewusstseinslage für einen Teil der Philosophie und Literatur aus. Diese sind zu offenen Denk- und Darstellungsformen angehalten, welche aus einem freien Reflexionsvollzug heraus operieren. Für sie ist das göttliche Eine – ähnlich wie das ganz Andere für die Theologie – allenfalls über kulturelle Deckbilder wie das undenkbar und unsagbar Andere beziehbar²⁹.

Denn auch ein auf Überwindung von systemisch geschlossenen Ganzheitstheoremen zielendes Philosophieren bleibt noch negativ auf griechische Rationalität im dialektischen Zeichen von Einheit in Vielheit sowie in ihrer vermittelnden Beziehung zu Religion, Mythos und Dichtung zurückbezogen³⁰. Auch mit Blick auf eine Abgrenzung von den ihrerseits von Plotin beeinflussten Systemphilosophien Fichtes, Hegels und Schellings, in denen eine panlogische Identität reflexionslogisch vermittelt bleibt, ist Musil als Denker gefordert, seine Zeit aus dem Gedanken konstitutiver Differenz zu fassen. Das literarisch implizite Theorietreiben des *Mann ohne Eigenschaften* nimmt die Herausforderung der philosophischen Moderne an, die vakant gewordene Stelle des Einen unter nachidealistischen Bedingungen zu denken und durch plotinisch inspirierte Anleihen bei den negativen Ästhetiken des Erhabenen und Unsagbaren erfahrbar zu machen³¹.

Dies zumindest erscheint als Ziel des für Musil sowohl ästhetisch wie auch ethisch relevanten Denkens des “anderen Zustandes”, welches eine

ihnen, wenn nicht das, was jede Wahrheit mit dem Irrtum tut: ihn unerbittlich ausmerzen? Gott hat vorsichtig gehandelt, als er anordnete, daß aus einem Elefanten wieder nur ein Elefant hervorgeht, und aus einer Katze eine Katze: aus einem Philosophen geht aber ein Nachbeter und ein Gegenphilosoph hervor!”». Musil, KA, 2009. Lesetexte Bd. 3. MoE. Die Fortsetzung. Zwischenfortsetzung 1937-39. Zweite Ersetzungsreihe. 48. Eine auf das Bedeutende gerichtete Gesinnung und beginnendes Gespräch darüber.

²⁹ Das Denken von Andersheit – ausgehend von Platon und Plotin – hat für den philosophisch inspirierten Diskurs der deutschen Romantik sowie mit Blick auf Nietzsche geltend gemacht Michael Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt a.M. 1991.

³⁰ Denk- und wirkungsgeschichtlich vermittelt ist dieser makrohistorische Rückbezug vor allem durch den deutschen Idealismus (Schelling, Hegel) wie auch durch die literarische Rezeption (Goethe, Novalis) und allgemein durch Neuübersetzungen ins Lateinische (Ficino) zur Zeit des Humanismus und 1805 ins Deutsche (Creuzer).

³¹ Hierzu ausführlich Stefan Hajduk: *Die Figur des Erhabenen. Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*. Würzburg 2000.

vitale Möglichkeit des Einen mit einer poetischen Sprache umkreist, die der mystikaffinen Sprache Plotins mit ihrer Wendigkeit zwischen logischer Abstraktion und bildhafter Konkretion durchaus ähnelt. Seiner neuzeitlichen Prägung gemäß versucht Musil jedoch ein Ausweichen in die Absolutsetzung von Transzendenz zu vermeiden. Darin sowie in seiner Skepsis gegenüber «Intuition» ist seine Position gegen Plotin gewendet³². Ihre Orientierung an Formeln wie “Genauigkeit und Seele” oder «Mathematik und Mystik» (GW I, 770) ist umso mehr «Plato und Aristoteles in der Nachfolge des Sokrates» verpflichtet. Gadamer sieht deren Leistung darin, «das rationale Erbe des griechischen Geistes bis in die Extreme der radikalen Aufklärung hinein durchdacht und mit der Wahrheitstiefe der religiösen Überlieferung ihrer Kultur wiedervereinigt» zu haben³³. Ein programmatischer Blick auf den möglichen Abschluss seines Romans zeigt, dass es eben diese historische Leistung der griechischen Philosophie ist, welche Musil mit poetischen Mitteln und für seine Zeit noch einmal zu erbringen sich vornimmt. So heißt es von Ulrich, dass er

nach der Reise mit Ag[athe], wo die “Reserveidee” seines Lebens zusammengebrochen ist, sein Leben neu aufbauen muß. Auch von ihm aus ist also die Anknüpfung an die Ideen von Bd I u[nd] ihre neue Zusammenfassung geboten. Das ist, was immer dazwischen auch geschieht, der Hauptinhalt der zweiten Hälfte. Grundidee: Dazu [...] die

³² Auf einem der vielen “Zettel” im Nachlass vergegenwärtigt sich Musil die neuplatonische Position zur Frage der Erkenntnisfähigkeit von “Intuition”: Porphyrios von Tyros, (Schüler und Herausgeber Plotins) “Prinzipien der Theorie vom Intelligiblen”: «Kraft des Verstandes sagt man manches über das Prinzip, dem der Intellekt untergeordnet ist. Aber man hat eine Anschauung davon viel besser durch Abwesenheit des Gedankens, als durch das Denken. Es ist mit dieser Vorstellung wie mit der des Schlafes, von dem man in welchem Zustande bis zu einem gewissen Grade spricht, von dem man aber Kenntnis und Auffassung nur durch den Schlaf erhält. In der Tat wird Ähnliches nur durch Ähnliches erkannt, und die Vorbedingung aller Kenntnis ist, dass das Subjekt dem Objekt ähnlich werde». Plotin: «Es ist nicht recht, nachzuforschen, woher diese intuitive Erkenntnis kommt, gleich als wäre sie ein Ding, das von Ort und Bewegung abhängt, ... dies naht nicht von hier noch scheidet von dort ..; sondern dies erscheint oder erscheint nicht. Weshalb man es nicht verfolgen muss, um seine geheimen Quellen aufzudecken, sondern man warte schweigend ...». Nicht durch Einbildungskraft oder Vernunftschlüsse stellt man nach ihm das Intelligible vor, sondern durch das Vermögen der Anschauung. «Wir sehen das Intelligible also, indem wir hienieden die gleiche Kraft in uns erwecken, die wir in uns erwecken müssen, wenn wir in der intelligiblen Welt sind». Musil, KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlaß Hefte. Heft 24. “Heft mit wiss. Notizen”. Heft 24/24. Siehe hier auch zum Stichwort “Intuition” Musils Annäherung an Plotin über Maeterlincks Auseinandersetzung mit demselben.

³³ Gadamer: Denken als Erlösung, S. 411.

Übereinstimmung der heutigen Geisteslage mit der zur Zeit des Aristoteles. Damals hat man Naturerkenntnis u[nd] religiöses Gefühl, Kausalität u[nd] Liebe vereinen wollen. Bei Aristotel[es] hat es sich gespalten; da setzt die Forschung ein. So sehr dann das 4. Jhdt. Vorbild geworden ist, dieses Problem ist nicht rezipiert worden. In gewissem Sinn sind alle Philosophien von der Scholastik bis Kant mit ihren Systemen Zwischenspiel gewesen. Das ist die historische Situation.³⁴

Um diese problemgeschichtliche Konstellation, die für Musil das 20. Jahrhundert mit dem 4. Jahrhundert v.Chr. verbindet, nicht zu hinterschreiten, muss sein Denken des "anderen Zustandes" sich konfessionalen, schwärmerischen oder irrationalistischen Gebärden mit oppositioneller Entschlossenheit enthalten. In Richtung einer Problemlösung entwickelt er die depotenzierte Subjekthaltung einer ironischen Souveränität, welche sich der Abgründigkeit bewusst ist, die sie mit ihren pseudoromantischen Gegnern bei allen ideologischen, ethischen und intellektuellen Unterschieden doch teilt.

Ulrichs Denkeexperimente zielen nämlich auf ihrer Suche nach einem «andere[n] Leben» (GW I, 562) auf ein partizipatorisches Selbst-Welt-Verhältnis, welches die Erfahrung von Ganzheit innerhalb der Sphäre dynamischer Partikularität ermöglichen soll. Wo Teile bloß differenziell bestimmt wären, d.h. sie sich untereinander schon durch ihr Anderssein als andere Teile hinreichend bestimmten, ergäbe sich allenfalls ein Ganzes als Summe seiner Teile. Bei Plotin indes wird ein «aus vielen Teilen» Bestehendes «erst durch jenes Eine zusammengehalten», welches selber «unteilbar ist» und über das Geistige die Kohärenz des Vielen im Einen stiftet³⁵. Ähnlich macht Musils anderer Zustand durch emotionale, ästhetische und ethische Ganzheitserfahrungen eine integrale Struktur erlebbar, deren Einheit sich nicht summativ aus ihren Elementen ergibt, sondern deren Verbindungen etwas qualitativ Anderes, «etwas Größeres» (GW I, 874) hervorbringen.

Diese höhere "Gestalt" eines Anderen ist schon bei Platon dem Differenzspiel der Urbilder entrückt als ein denselben Vorgängiges und zugleich

³⁴ Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappengruppe II. Mappe II/8. "II R FR". Fragen zur Reinschrift von Bd. II. II/8/61. II R FR. 1 Blge 8 1.

³⁵ Plotin: *Enneaden* VI 9, 2, 9. Vgl. «Denn das Geistige ist Vieles und ist doch Eines, es ist Eines und ist doch vermöge seiner Grenzenlosigkeit Vieles, es ist Vieles in Einem und Eines an Vielem und alles zusamt; es wirkt auf das Ganze mit dem Teil und wirkt auf den Teil wiederum mit der Ganzheit. Es nimmt der Teil die Wirkung anfänglich als die eines Teiles in sich auf, es folgt aber das Ganze hinterdrein» (VI 6, 31-32).

ontologisch Transzendentes (Idee des Guten)³⁶. Bei Plotin wird es zum ganz Anderen, zum ewigen «Urgrund [...] vor allen Dingen», zum selbst nicht seienden «Ausgangspunkt» der «Dinge» und noch dem «Geist» (Nus) vorausliegenden «Guten»³⁷. Solches «schlechthin Einfache, das Erste von allen Dingen»³⁸ wird in absoluter Transzendenz dennoch philosophisch gedacht, d.h. noch im Jenseits des Intelligiblen seiner mystischen Entzogenheit systemisch als das Eine erfasst. Dennoch sei dieses absolute Eine logisch notwendig für das relative Viele. Jenes wird für Plotin von diesem nicht substantiell kontaminiert. Denn es geht nicht in die «Zusammensetzung» der «Vielheit» über, sondern wird als jenseitige Quelle der im diesseitigen Vielen waltenden «Wirkungskräfte» postuliert³⁹.

Ähnlich denkt Ulrich immer wieder das dem Denken inkommensurable Eine⁴⁰ als jenseitigen Konstitutionsgrund des Vielen, der von diesem her über das Gefühl erlebt wird. Zwar habe man etwa tatsächlich «mehr Gelegenheit [...], Pfützen zu erleben, als Ozeane», jedoch denkt Ulrich Gefühle nicht nur funktional: «Gefühle müssen entweder dienen oder einem bis in Letzte reichenden, noch keineswegs beschriebenen Zustand angehören, der groß wie das küstenlose Meer ist. Sollte man das eine Idee, sollte man es eine Sehnsucht nennen?» (GW I, 869f.). Wie Plotin seine mystischen Diskurse über das Eine und über Platons Ideenwelt mit dem Eros als dem der Psyche eingeborenes Verlangen nach dem Guten⁴¹ sowie mit Ekstasen des Gottschauens⁴² verbindet, so thematisieren unzählige Stellen in Musils Werk eine “ozeanische Sehnsucht” nach dem anderen Einheitszustand. Sie zeigen das Denken desselben im Verbund mit Erotik, als Übergang in Ekstasen oder wie eine «unendliche Spiegelung der eremitischen Liebe» (GW I, 1026).

Die poetische Verknüpfung von Differenzdenken und Einheitsgefühl anhand von Zwei-einigkeitsmotiven wie «Die Ungetrennten und Nichtver-einten» (GW I, 1351), dem «Bildsein ohne Ähnlichkeit» (GW I, 1342), dem

³⁶ Zum Zusammenhang des anderen Zustandes mit Platon siehe: Musil, KA, 2009. Lesetexte Bd. 14. Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare. Aphorismen aus dem Nachlass. Rapial oder Aufzeichnungen eines Schriftstellers. Ausführung.

³⁷ Plotin: Enneaden V 3, 11; vgl. VI 9, 2, 11-18, 33.

³⁸ Plotin: Enneaden V 3, 11; vgl. VI 9, 2, 12.

³⁹ Plotin: Enneaden V 3, 12; vgl. V 7, 13.

⁴⁰ Inkommensurabel deshalb, weil nach Plotin «das Denkende ein in sich Unterschiedenes ergreifen und das Gedachte, da es im Denken erfaßt wird, ein in sich Differenziertes sein» muss. Plotin: Enneaden V 3, 10, 40-43.

⁴¹ Plotin: Enneaden VI 9, 9, 64; VI 9, 4, 27; vgl. VI 7, 32-34.

⁴² Plotin: Enneaden VI 9, 9, 75-79.

«Eros» (GW I, 1225) oder der «geteilt-einigen Bewegung d[er] Welt» (GW I, 1346) markiert die Ränder ihrer eigenen Möglichkeit. Denn sie bewegt sich auf die mystische Versuchung zu, die – dann schon transzendente – Einung in einem Undarstellbaren zu finden, welches nur indirekt durch poetische Bildlichkeit dargestellt werden kann. Die auf paradoxe Weise zu metaphysischer Bedeutsamkeit überhöhte Geschwisterliebe soll schließlich als utopischer Gegenhalt zur sinngeschichtlich leer laufenden Betriebsamkeit einer Gegenwartsmoderne verstanden werden können, die im Kakaien des *Seinesgleichen geschieht* sich als Scheinzusammenhang eines schlechten Vielen produziert.

Dennoch führen die mystischen «Spuren» in der Beziehung der Geschwister sie nur ansatzweise in das moderne «Abenteuer» einer «Reise an den Rand des Möglichen» (GW I, 761). Deren «Gefahren des Unmöglichen und Unnatürlichen, ja des Abstoßenden» (GW I, 761; vgl. 1535) lauern nicht nur im anstehenden und dann doch ausgesparten Inzest (vgl. GW I, 1083) oder im zu erwartenden Scheitern einer Liebe im Außerhalb der Gesellschaft⁴³. Für Ulrich handelt es sich nicht um einen moralischen Grenzfall. Vielmehr um einen epistemologisch konnotierten «Grenzfall [...] von eingeschränkter und besonderer Gültigkeit, an die Freiheit erinnernd, mit der sich die Mathematik zuweilen des Absurden bedient, um zur Wahrheit zu gelangen» (GW I, 761)⁴⁴.

Dieses an die Verwirrungen des jungen Törleß erinnernde Gleichnis deutet zwar auf die bis auf Plotin und dahinter zurückreichende mystische Tradition des Unaussprechlichen, welches das Eine dem nur in Differenzen denken könnenden Geist ins Numinose entzieht. Es artikuliert indes – wie auch Ulrichs «Forderung „exakter Gesichte“ – die Ambivalenz eines anachronistischen Gefühls, welches das Denken in der Moderne erfasst, wenn es etwas wissen will, was es seinen geschichtlichen Voraussetzungen nach nicht in Erfahrung bringen kann: «Er und Agathe gerieten auf einen Weg, der mit dem Geschäfte der Gottergriffenen manches zu tun hatte, aber sie gingen ihn, ohne fromm zu sein, ohne an Gott oder Seele, ja ohne auch nur an ein Jenseits und Nocheinmal zu glauben; sie waren als Menschen dieser Welt auf ihn geraten und gingen ihn als solche: und gerade das war das Beachtenswerte» (GW I, 761).

⁴³ Vgl. «Zwischen zwei Menschen gibt es keine Liebe». Musil: KA, 2009. Bd. 3, MoE. Die Fortsetzung, Fortsetzungsreihen 1932-1936. Eine Art Ende. 12. Agathe Ulrich Schluß.

⁴⁴ Vgl. dazu Ulrichs Gedanke vom «Suchen des Gefühls», ähnlich dem Suchen der Wahrheit, nur daß es da nicht auf Wahrheit ankam» (GW I, 1039).

Die subjekttheoretischen Konsequenzen aus der historischen Bewusstseinslage dieser ungläubigen «Gottergriffenen» (GW I, 761) und dem ihnen gemäßen Differenzdenken zu ziehen, gehört bereits zum erzählerischen Programm des Ersten Buches. Es präsentiert einen «Mann ohne Eigenschaften als Eigenschaften ohne Mann», der sich in «passiver Resistenz» (GW I, 470) gegen «die kalte Auskrystallisation [...] des Geistes der Allgemeinheit» (GW I, 1601) positioniert. Das mit dieser widerständigen Rückzugsbewegung einhergehende Streben nach Autarkie und Kritikfähigkeit verbindet die Stellung selbstsatirischer Eigenschaftslosigkeit mit dem antiken Kynismus in seiner gesellschaftlichen Oppositionsrolle und aggressionsbereiten Nonchalance. Ulrichs äußerlich schamloses und innerlich distanzierendes Mitmachen im erotischen Betrieb der urbanen Moderne, der über die Geliebten Leona und Bonadea mit dem Theaterbetrieb assoziiert ist⁴⁵, gehört ebenso zu seiner kynischen Charakternuance wie die intellektuelle Reserve gegenüber der repräsentativen Integrität von Hochkultur, Nationalstaat, Religion und Wissenschaft, wie sie in Diotimas Salon inszeniert wird. Schon sein Urlaubnehmen vom bislang bürgerlichen Standards gemäßen Leben lässt sich als Rückzug in eine kynische Weltentfernung auffassen.

Mit der drohenden Auflösung von personaler Identität im anonymen Spiel der strukturalen Kräfte des Verschiedenen schwindet jedoch auch die Ausgangsbasis der durch Sokrates etablierten philosophischen Ethik: nämlich jenes der Sorge um die Seele, jenes der Selbst- und Freundesliebe und dem wahrnehmenden Handeln zu Grunde liegende Subjekt. Deshalb richtet der von Diotima als «eigentlich asozial» (GW I, 471) kritisierte Ulrich seinen permanenten «Widerspruch» gegen den eine integrale Subjektivität aufblendenden Arnheim, der wie ein *Sophist* in Platons Kritik die Kunst des Scheinherstellens beherrscht. Während Ulrich im Eindruck des Vielen und Verschiedenen das mit sich Entzweite und Nichtidentische im Phantasma der Eigenschaftslosigkeit subjektiviert, fühlt er sich provoziert durch die scheinbare Leichtigkeit, mit der sein Gegenspieler das Viele und Verschiedene zur Einheit seiner Person zu vereinen weiß und so das Identische als existenziale Form seines Daseins zelebriert.

⁴⁵ Hinsichtlich des Verhältnisses mit Bonadea stellt dies heraus Ulrich Karthaus: Musils Theaterbegriff, in: Josef Strutz, Johann Strutz (Hg.): Robert Musil – Theater, Bildung, Kritik (Musil-Studien 13). München 1985, S. 10-23, hier S. 10. Karthaus stellt an den Beginn seines Beitrages die These «Musil ist Aristoteliker» (S. 10). Diese durch Bezüge zur Affekttheorie in der Poetik bestimmte These sei indes nur sehr begrenzt haltbar, da ihr die moralischen Ziele der Nikomachischen Ethik entgegen stehen. Denn Musil sei «nicht das rechte Verhalten des Bürgers in der Polis [...] wichtig, sondern die Steigerung des Lebenszustandes» (S. 12).

Arnheims universale, "vielköpfige" Intellektualität mit ihrem mimetischen Hang zum Alleswissen und Aufschneiderischen ist bis in ihre Amalgamierung mit Machtansprüchen hinein sophistisch charakterisiert: «Was alle getrennt sind, ist Arnheim in einer Person» (GW I, 188-90). Die nur scheinbar rational umkreiste Einheit, für die dieser moderne Sophist steht und der wie sein Urvater Protagoras von Abdera (481-411 v. Chr.) rasch Zugang findet in höchste Kreise der Politik, ist die propagandistische Einheit einer schlechten Wirklichkeit. Aus dieser ist jenes Gute im philosophischen Sinne Platons als Garant für die Identität von Ideen *überhaupt* nicht nur verschwunden, sondern es hat auch keinen zuweisbaren Platz in ihr. Denn zuletzt gehen alle Ideen im Schein von Identität auf, wie die Sitzungen der pseudo-idealistischen Parallelaktion zeigen.

* * *

Ein weiteres Grundthema griechischen Philosophierens⁴⁶, die schon angedeutete «Frage des rechten Lebens», ist für Ulrich gar die einzige Frage, «die das Denken wirklich lohne» (GW I, 255). Sie ist freilich im individual-ethischen Sinne erstrebter Glückseligkeit unbeantwortbar und auch in der Verantwortungsperspektive sittlicher Vernunft nicht einmal sinnvoll zu stellen, wenn es keine intakten Subjekte mit gelebten Werten und nur eine Welt ohne moralische Eigenschaften gibt. Da in dieser selbstbezugslosen Welt zudem der Wandel richtungslos, das Viele kontingent und Wirkliches immer nur sinnlos oder eben «Seinesgleichen geschieht», ist Ulrichs Dauerbereitschaft, «immer auf dem Sprung ins Unmögliche» (GW I, 471) zu sein, letztlich ethisch wider besseres Wissen motiviert. Und zwar in dem nur scheinbar paradoxalen Sinne, dass sie als Verweigerungshaltung angesichts der ruinösen Anteile der Wirklichkeitsbedingungen der Moderne Ulrich gerade vor einer Resignation diesen gegenüber zu bewahren trachtet. Denn es ist die Erfahrung der realen Wirklichkeit als eine Art unbelebter Un-Ort oder "Atopie", die ihn in das Denken der Utopien des Essayismus, des Hypothetisch-Seienden, des exakten Lebens und des anderen Zustandes führt. In ihnen werden alternative Erfahrungs- als Wirklichkeitsmöglichkeiten entworfen und später auch ausprobiert. Hierzu zählen schließlich die Versuche eines «berauschende[n] Einssein[s] in der Heiligkeit» (GW I, 246), wie sie seit der Antike von der Orphik bis zur Gnosis, von den Pythagoreern bis zu den Neuplatonikern oder von Platon bis Plotin bekannt sind.

⁴⁶ Siehe bei Platon etwa im Thrasymachos, Hippias II, Philebos, Politikos; bei Aristoteles in der Ethik und in der Stoa z.B. in Marc Aurels Selbstbetrachtungen.

Die in verwirklichter «Utopie des exakten Lebens» analog zur platonischen Urbild-Abbildtheorie gedachten «faden Abzugbilder [...], die aus der blassen Ähnlichkeit entstehen, welche die Handlungen mit den Tugenden haben, würden aus dem Bild des Lebens verschwinden» (GW I, 246). In der «Utopie des Essayismus» und wiederum analog zu Platons Konzept einer höheren und niederen Seelensphäre tritt bei Musil nun «der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins [...] dem Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen» (GW I, 251). Damit folgt er seiner an Aristoteles *Poetik*⁴⁷ angelehnten Programmatik, dass die Dichtung nicht die Aufgabe habe, «das zu schildern, was ist, sondern das was sein soll; oder das, was sein könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll. Mit anderen Worten: Dichtung gibt Sinnbilder. Sie ist Sinngebung. Sie ist Ausdeutung des Lebens. Die Realität ist für sie Material»⁴⁸.

Die gleichsam unter negativem Vorzeichen entwickelten Utopien sind allerdings eingebettet in ein Denken, welches sich zunächst als ein von idealistischen und essentialistischen Beständen entledigendes zu präsentieren weiß. Für dieses Möglichkeitsdenken im Stil säkularisierter Eigenschaftslosigkeit ist die erste und letzte Realität das plurale Feld der Erscheinungen, wäre ein Rückgang auf ein diesen vielen Erscheinungen eingelagertes ideelles Wesen abwegig. Ein solches kommt indes durch ironische Ausschilderung zur Darstellung, wie im komischen “Fall der Liebe” zwischen Arnheim und Diotima. Hier wird die «Höherbewegung der Liebe bei Platon, in der das Geliebte immer das Ziel des Begehrens ist um eines noch höheren Zielles willen»⁴⁹, satirisch auf die Spitze des antiken Ideals getrieben. So stellt «Diotima, diese Antike mit einem wienerischen Plus» (GW I, 187), in ihrer Attraktivität auch für ihren Cousin Ulrich eine Provokation dar.

Denn in ihrem Verhältnis zu Arnheim hängt sie einem Liebesideal an, welches durch seine Verwandtschaft zum Liebesideal der Geschwister deren Beziehung zu karikieren droht. Das überlegene Selbstverständnis Ulrichs wird in seiner Ambivalenz zwischen messerscharfer Rationalität und bindungslos-unbedingter Leidenschaft in den Auseinandersetzungen mit

⁴⁷ Aristoteles: *Poetik*, 1451a,b.

⁴⁸ Robert Musil: *Gesammelte Werke Bd. II, Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hgg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1978, S. 970. Fortan zitiert im Text als (GW II, + Seitenzahl).

⁴⁹ Michiko Mae: *Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigung bei Robert Musil*. München, S. 292.

seiner Kusine auf die Probe gestellt. Dabei ist die platonische Namensgebung "Diotima" als Ironisierung bildungsbürgerlicher Liebesmetaphysik samt repräsentativer Antikisierung zu lesen. Nämlich insofern gerade jene Sokrates beratende Priesterin erotischer Weisheit schließlich in Sachen Liebe in unbeholfener Schönheit erstarrt, ohne sich dem dauerhaften Guten auch nur zu nähern.

Aufs Ganze ihrer patriotischen Mission gesehen, für eine Wiedergeburt der Weltseele aus dem Geiste österreichischer Kultur zu sorgen, bleibt ihre «Schönheit» unfruchtbar, namentlich im platonischen Sinne als «eine einführende und geburtshelfende Göttin [...] für die Erzeugung»⁵⁰ der erlösenden Idee. Im Privaten wird Diotimas erstes Alleinsein mit dem angehimmelten Arnheim als letztlich auch bloß «schweigende Begegnung zweier Berggipfel» (GW I, 182) beschrieben oder damit schon ironisch überschrieben. Deren Verliebtheit trotz oder wegen Beziehungsunfähigkeit wird ins Komische verzerrt, indem sie narrativ begleitet wird von einer essayistischen Aufhebung von phänomenaler Differenz am Beispiel der Seele: «Ideale und Moral sind das beste Mittel, um das große Loch zu füllen, das man Seele nennt». (GW I, 185)

Ein anderes Beispiel solch essayistischer Ironisierung des Idealen ist die semantische Entkernung des Begriffes Idee, welche im Ersten Buch den sozialen sowie subjektiven Mangel an Sinn und Kohärenz markiert. Bei Platon kommt der Idee bekanntlich zentrale Bedeutung zu, insofern die Idee in der dialektischen Explikation des Seins eigentlich dessen Stelle einnimmt. Als «invariable Sinngestalt» ist Platons Idee – in Werner Beierwaltes Worten – «das zeitfrei Identische des in der Zeit erscheinenden Differenten, von dem her das je Einzelne überhaupt erst verstanden, in seinem Bezug zu einem Allgemeinen "identifiziert" werden kann»⁵¹. Musil lässt im Kapitel «Wesen und Inhalt einer großen Idee» (GW I, 110) letztere in platonisierender Metaphorik zunächst als Kommunikationsmedium zwischen dem allgemeinen «Unendlichen» der «Weiten der Welten» und den individuellen «Weiten» des Ich erscheinen (GW I, 110). In ironischer Pointierung aber löst sich ihre Bedeutung in Analogie zur «ewigen Seele» des Menschen «in nichts» auf, der «tote Wortleib der Idee» wird zum Grab ihrer «ewigen Seele». (GW I, 110)

In publizistischer Konkurrenz mit «Arnheim als Freund der Journalisten» – so der Titel von Kapitel 77 (GW I, 325-28) – würde Platon nach

⁵⁰ Platon: Symposion 206 d.

⁵¹ Werner Beierwaltes: Identität und Differenz. Frankfurt a.M. 1980, S. 9.

publizistischer Verwertung seiner sensationellen «Wiederkehr» in der kakanischen Moderne jedoch rasch das Nachsehen haben: «Er würde in einer Zeitungsredaktion jenen Topos uranios, den himmlischen Ort der Ideen vermutet haben, dessen Vorhandensein er so eindringlich beschrieben hat, daß noch heute alle besseren Menschen, wenn sie zu ihren Kindern oder Angestellten sprechen, Idealisten sind» (GW I, 325). Hingegen würden der «Chefredakteur» und der «Feuilletonredakteur» seine «bekannten Ideen» schon bald nur noch sporadisch und marginal berücksichtigen können; im Wettstreit des täglich zunehmenden Vielen und Neuen um mediale Aufmerksamkeit mangle es ihnen an Aktualität, Realisierbarkeit und «Gebrauchswert» (GW I, 325f.).

Seit der Moderne: das Viele ohne Einheit

Was auch in Plotins Ideen-Metaphysik als Materie schlechthin nichtig ist, nämlich Vielheit ohne Einheitsbezug, bildet in moderner Poetik oft den Fluchtpunkt des Darstellens. «Alle Linien münden in den Krieg» (GW I, 1902), ist in den Nachlasspapieren des *Mann ohne Eigenschaften* notiert. Der Erste Weltkrieg selber ist bekanntlich nicht mehr Gegenstand der Darstellung. Er bildet deren Hintergrund und bedeutet als archaische Gewaltmechanik nicht nur kulturelle Verwüstung, sondern stellt auch die Negation jener einigenden Idee dar, welche die konservativ gemeinte Parallelaktion unter der geistigen Führung durch das pseudoplatonische Paar Diotima und Arnheim sucht und nicht findet. Nicht gefunden werden kann «die krönende Idee» (GW I, 174), welche den Einheitsgrund des Vielvölkerstaats bildet und das Viele, was in der Zeit einer 70jährigen Regierung namenlos Geschichte geworden ist, als *geeinte* Vielheit symbolisieren könnte, ja den «Friedenskaiser» (GW I, 178) selbst zur metaphysischen Figur eines «Weltösterreich» (GW I, 174) transzendieren sollte.

Im ontologischen System Plotins ist solche dem Vielen Einheit verleihende Transzendenz als denknotwendig gesetzt und ist ihrerseits doch frei von jeder Differenzspur. Diese über der Welt der Vielheit waltende und dieselbe integrierende Einheit ist der platonische Ideenkosmos, der im Absoluten die Idee des Einen nurmehr als mit sich identisch figuriert. Dieses reine (Über-)Sein liegt also – neuplatonisch gedacht – noch einmal jenseits der Totalität des Seienden und fungiert als solche Transzendenz dennoch als deren Einheitsgrund. Der Mangel solch grundgebender Transzendenz wird von Musil und seinen Zeitgenossen in der Nachfolge der Romantik als Krisensymptom der Moderne verstanden. Der exemplarische Versuch seiner *Behebung* in dem mit seiner «geheimnisvollen Zeitkrankheit» (GW I, 56)

für die zivilisatorische Moderne insgesamt stehenden Staat Kakanien wird indes durch die satirische Darstellung seines Scheiterns als die *eigentliche Katastrophe* gedeutet.

Bevor das 1918 anstehende Friedensjubiläum der Doppelmonarchie ins Metaphysische theatralisiert werden kann, kommt es zum Krieg, deren Ausbruch bekanntlich auch Musil als religiöses Erlebnis empfunden und benannt hat⁵². Die mit der Parallelaktion auf symbolpolitischer Ebene versuchte Retranszendierung der Moderne schlägt um in ihr Gegenteil, die industrialisierten Materialschlachten mit ihren sinnlosen Menschenopfern enden mit der Delegitimierung des österreichischen Gottesgnadentums. Die «Befreiung der Seele von der Zivilisation, nur ins Große und Staatliche projiziert» – so nennt der Romantext die ursprüngliche Intention der «maßgebenden Kreise» in Wien – verkehrt sich gewissermaßen zum humanistischen Bankrott durch “Befreiung der Zivilisation von der Seele”. (GW I, 109)

Diotimas emphatische «Behauptung [...], das wahre Österreich sei die ganze Welt» und diese «Welt, erläuterte sie, werde nicht eher Beruhigung finden, als die Nationen in ihr so in höherer Einheit leben wie die österreichischen Stämme in ihrem Vaterland» (GW I, 174). Diesem platonisch inspirierten, schließlich aber – figuriert durch General Stumm von Bordwehr – militärisch «flammenden Idealismus» entgegengesetzt, versucht Ulrich die Ideensuche auf den Wert der niederen Sphäre des ungeeint Vielen zu lenken:

Es gibt mehrere tausend Berufe, in denen die Menschen aufgehen; dort steckt ihre Klugheit. Wenn man aber das allgemein Menschliche und allen Gemeinsame von ihnen verlangt, so kann eigentlich nur dreierlei übrig bleiben: die Dummheit, das Geld oder höchstens ein wenig religiöse Erinnerung! (GW I, 175)

Ulrich übernimmt hier wie im Ersten Buch insgesamt die kritische Oppositionsrolle. Einmal gegenüber dem elitären Garanten der Weltordnung und Träger des «Geheimnis[s]es] des Ganzen», dem “Großschriftsteller” und “Königskaufmann” Arnheim; sodann gegenüber Diotima, welche als

⁵² In den Essays versucht er das Sommererlebnis 1914 als nationales Ereignis und zugleich religiöses Erlebnis zu erklären: «Darin war auch das berauschte Gefühl enthalten, zum erstenmal mit jedem Deutschen etwas gemeinsam zu haben. Man war plötzlich Teilchen geworden, demütig aufgelöst in ein überpersönliches Geschehen, und spürte, von ihr eingeschlossen, die Nation geradezu leibhaft; es war, als ob mystische Ureigenschaften, welche in einem Wort eingeschlossen die Jahrhunderte verschlafen hatten, plötzlich so real erwachten wie die Fabriken und Kontore am Morgen» (GW II, 1060).

ganzheitliche Schönheit an Geist, Seele und Körper einen überkommenen Vulgärplatonismus namhaft macht. Deren Rede balanciert durchgängig auf der Grenze zum Lächerlichen, wenn sie auf der Suche nach der «das Herz der Welt ergreifen[den]» Idee von «großen Zeichen», einem «Markstein», vom «erlösenden Aufschwung», von Symbolen der «wiederzufinden[den] [...] menschliche[n] Einheit» spricht und die Frage aufwirft, «ob die gegenwärtige Zeit und die Völker von heute überhaupt solcher ganz großer gemeinsamer Ideen noch fähig seien?» (GW I, 178f.). Was fehle, so Diotimas Zeitdiagnose, sei «die vereinheitlichende Kraft, auf die es ankomme!» (GW I, 178). Es geht ihrer Idee, den Preußen Arnheim, der für sie «ein großer Fall des heutigen Menschen» (GW I, 471) ist, an die Spitze der österreichischen Aktion zu stellen, im Prinzip darum, «Ideen in Machtsphären [zu] tragen» (109), um damit modellhaft eine platonische Art von Philosophenherrschaft zu etablieren.

Die satirische Darstellung Kakaniens insgesamt, die sich einer Karikatur des philosophischen Idealismus im Sinne eines dort allgegenwärtigen «rachitischen Idealismus» (GW II, 1028) bedient, lässt auf eine Ablehnung der vulgärplatonischen Ideenwelt schließen. Eine solche Ablehnung kannte Musil von Nietzsche, der in der Götzendämmerung schreibt: «Plato ist ein Feigling vor der Realität – *folglich* flüchtet er ins Ideal»⁵³. Der allgemein anti-idealistische Grundton der Gesellschaftssatire im *Mann ohne Eigenschaften* und insbesondere Ulrichs spöttische Spiegelfunktion in derselben zumal gegenüber Diotima sollten jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Musils Held zugleich und in all seiner gewitzten Souveränität sich «im schlimmsten Notstand seines Lebens» (GW I, 257) befindet. Ulrich leidet auch an dem, worüber er sich lustig macht⁵⁴.

Die geistige Atmosphäre in Diotimas Salon ist für ihn abstoßend, weniger weil sie idealistisch ist, sondern eher weil ihr Idealismus intellektuell diskreditiert ist. Und zwar in seiner maskenhaften Kontiguität mit gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Interessen, welche idealistisches Denken durch elitäres Gerede in bildungspopulären Floskeln wie denen des “Wahren, Guten und Schönen” erst historisch diskreditiert haben. Ulrichs intellektueller Widerwille führt in eine produktive Ambivalenz, welche ihn einerseits sich über die Inhaltsleere eines Begriffes wie «Seele» mokieren

⁵³ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 6. Hgg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1988, S. 150.

⁵⁴ In den Heiligen Gesprächen mit Agathe gesteht er: «Ich spotte nur, weil ich es liebe» (GW I, 752).

lässt. Andererseits versucht er diesen kategoriell zu retten, indem er ihn mit einem Begriff des wissenschaftlichen Methodenideals kombiniert, wenn er dem Grafen Leinsdorf⁵⁵ ein «Generalsekretariat für Genauigkeit und Seele» (GW I, 741) vorschlägt oder von der «gleitende[n] Logik der Seele» (GW I, 593) spricht.

Zwar arbeitet das Satirische des Textes über weite Strecken daran, keinen Zweifel an der Antiquiertheit eines idealistischen Weltbildes zu lassen, indem etwa beiläufig witzige Vorstellungen lanciert werden wie: «Thomas von Aquin beim Anblick einer Straßenbahn» oder «Plato in einer Zeitungsredaktion»⁵⁶. Sie sind im Ersten Buch des *Mann ohne Eigenschaften* Ausdruck eines grundlegenden Zweifels daran, dass der im platonischen Denken etablierte Bezug auf ideelle Transzendenz auch unter modernen Weltverhältnissen Einheit *in* der Vielheit zu stiften vermag. Dennoch und deshalb unterrichtet sich Ulrich dann über die «Wege des heiligen Lebens» und erklärt seiner darüber lachenden Schwester: «Ich bin nicht fromm; ich sehe mir den heiligen Weg mit der Frage an, ob man wohl auch mit einem Kraftwagen auf ihm fahren könnte!» (GW I, 751). Ausgerechnet der «Mann funktionalen Verstehens» (GW I, 684) möchte die im Heiligen lauernde Lebensmöglichkeit des ganz Anderen – freilich aus neuzeitlichem Selbstverständnis heraus⁵⁷ – ohne die Konzession eines transzendent vorausgesetzten Absoluten aufspüren. Die nüchtern gehaltene Orientierung an gleichsam physischer Belastbarkeit des Metaphysischen führt die Geschwister zunächst

⁵⁵ Graf Leinsdorf könnte in seiner Vermittlung durch Ulrichs Vater, der ihn dadurch zu einer *vita activa* animieren zu wollen scheint, als Repräsentant eines Stoikers gesehen werden. Danach stünde Leinsdorf für Ideale wie Bescheidenheit, Tugendhaftigkeit, Natürlichkeit, Objektivität, Selbstlosigkeit und für einen religiösen sowie politischen Sinn von Weltordnung ein.

⁵⁶ Zit. n. Ulrich Karthaus: *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werk Robert Musils*. Berlin 1965, S. 143. Diese Zitatstellen sind so in der Klagenfurter Ausgabe nicht nachweisbar.

⁵⁷ Das damit verbundene und in seiner modernen Gebrochenheit allenfalls ironisch zu fassende Verhältnis zur Antike fasst Musil einmal so: «Ich wüßte nicht, was bei unserer Bewunderung für die Antike einen angehenden Philosophen vor dem Selbstmord schützen könnte, wenn nicht der Umstand, daß Platon und Aristoteles keine Hosen trugen; die Hosen haben, mehr {}, als man denkt, zum geistigen Aufbau Europas beigetragen, das ohne sie seinen klassisch-humanistischen Minderwertigkeitskomplex gegenüber der Antike wahrscheinlich niemals losgeworden wäre. So ist es unser tiefstes Zeitgefühl, daß wir mit niemand tauschen möchten, der in unmodernen Kleidern lebt» Musil, KA, 2009. Lesetexte Bd. 3. Nachlaß zu Lebzeiten. Einzelveröffentlichungen. Einige Schwierigkeiten der schönen Künste.

heraus aus der in (In-)Differenzerfahrungen zerfallenen Welt des Seinesgleichen unter der Donaumonarchie.

In dieser erscheint die antike Frage nach dem absoluten Einem und substanziell Seienden, in welchem das Viele und Verschiedene des irdisch Relativen bis Nichtseienden gründet, obsolet, insofern sie auf den Irrweg zu einer historisch entleerten Transzendenz zurückführt. Hingegen in der kontemplativ-diskursiven Gartenidylle der «Heiligen Gespräche», in welche Ulrich und Agathe als Alternative zu einer *vita activa* hineinfinden, wird jene Frage aus ihrem metaphysikgeschichtlichen Erklärungszusammenhang scheinbar herausgelöst und von allem zeitgeschichtlichen Ballast befreit. Ins Individuelle innerer Erfahrung gewendet ist sie die Frage nach dem Anderen, in welchem das Eine mystisch imaginiert, der persönliche Gott aber anstelle des Schöpfers und Erhalters der Welt *gedacht* werden kann. Das Eine wird zur Negation des Vielen. Es entrückt als das ganz Andere des Denkens – welches sich im Feld von Differenz und Vielheit bewegt – ins Jenseits des Denkens. Dort ist das Eine, welches Plotin auch Gott nennt, allenfalls kraft Sehnsucht nach Vereinigung mit ihm in Ekstasen erfahrbar als «dieses wunderbare Gefühl der Entgrenzung und Grenzenlosigkeit des Äußeren wie des Inneren, das der Liebe und der Mystik gemeinsam ist!» (GW I, 765). Solche und ähnliche unter modernen Versuchsbedingungen des anderen Zustands anvisierten Denkfiguren entwickelt Ulrich angeblich aus seiner Lektüre

christliche[r], jüdische[r], indische[r] und chinesische[r] Zeugnisse; zwischen einzelnen von ihnen liegt mehr als ein Jahrtausend. Trotzdem erkennt man in allen den gleichen vom gewöhnlichen abweichenden, aber in sich einheitlichen Aufbau der inneren Bewegung. Sie unterscheiden sich von einander fast genau nur um das, was von der Verbindung mit einem Lehrgebäude der Theologie und Himmelsweisheit herrührt, unter dessen schützendes Dach sie sich begeben haben. Wir dürfen also einen bestimmten zweiten und ungewöhnlichen Zustand von großer Wichtigkeit voraussetzen, dessen der Mensch fähig ist und der ursprünglicher ist als die Religionen. (GW I, 766)

Die in den Roman eingestreuten Mystikerzitate, welche den anderen Zustand illustrieren, stammen jedoch – bis auf einige wenige von Meister Eckhart – aus Martin Bubers Buch *Ekstatische Konfessionen*, wie die Musilforschung in den 1960er Jahren nachweisen konnte⁵⁸.

⁵⁸ Martin Buber: *Ekstatische Konfessionen*. Jena 1909. Siehe nach den Studien von Elisabeth Albertsen (1968) und von Heydebrand (1969) zusammenfassend Dietmar Golt-

Musils Denken des «anderen Zustandes», der nach eigener Aussage «den Motor [sein]er schriftstellerischen Existenz»⁵⁹ bildet, hat seinen problemgeschichtlichen Herkunftsort allerdings in der Philosophie Plotins. Denn es bewegt sich wie diese durchaus ohne christliche Theologie in unablässiger Reflexionsbewegung um das ganz Andere, welches als relative Identität ins Denken qua Differenzen eingelassen und ihm zugleich als absolute Identität strukturell entzogen bleibt. «Dieses andere zu hypostasieren (Plotin usw) ist ein alter Fehler», kritisiert Musil und fordert: «Man muß dieses andere Denken in die Ebene unserer Begriffe bringen»⁶⁰. Im Systemdenken Plotins hingegen bildet das numinose Andere die dem begrifflichen Denken prinzipiell übergeordnete Ebene des Ur-Einen.

Dieses steht für alles Eine in der Welt ein. Aus ihm emaniert das heterogene Viele, welches doch zurückgebunden bleibt an jenes einfache «vollkommenste, Erste Gute»⁶¹: «Das Eine ist alles»⁶² und bildet als ein identisches Strukturganzes zugleich den systemischen Bezugspunkt seiner nicht-identischen Teile: «Alles ist aus ihm»⁶³. Trotz seiner Kritik an solcher Hypostasierung des Einen sieht Musil «persönliche Sympathie u[nd] Idiosynkrasie [k]onsequent gestaltet durch ein “System”» bei sich selbst am Werk: «dieses, das Mittelstück u[nd] als Hauptleistung angestrebt ist der Versuch die Mystik, das Antirationale zu rationalisieren»⁶⁴. Musil unterscheidet sein poetisch negativ verfahrenes, unsystemisches “System” im Roman von philosophischen Systemen, indem er die ungeschlossene Form seiner Behandlung des Themas «Seele» wahrt:

Weit ausgedehnter Apercu. Geheftet wie Kleider bei der ersten Probe. |
[...] Verglichen mit den höchsten Leistungen dieser Abart – Hegel,

schnigg: *Mystische Tradition im Roman Robert Musils*. Martin Bubers “Ekstatische Konfessionen” im “Mann ohne Eigenschaften”. Heidelberg 1974. Um Dimensionen der historischen Semantik erweitert: Jochen Schmidt: *Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff*. Tübingen 1975. Zur Mystik im *Mann ohne Eigenschaften* im Hinblick auf «Perspektiven und Probleme theologischer Ästhetik» (S. 5) siehe die neuere Arbeit von Ursula Reinhardt: *Religion und moderne Kunst in geistiger Verwandtschaft. Robert Musils Roman “Der Mann ohne Eigenschaften” im Spiegel christlicher Mystik*. Marburg 2003.

⁵⁹ Zit. n. Ernst Kaiser, Eithne Wilkins: *Robert Musil. Eine Einführung in das Werk*. Stuttgart 1962, S. 297.

⁶⁰ Musil, KA, 2009. *Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappengruppe IV. Mappe VI/3 Aufsätze Literat und Literatur. VI/3/18 Der Literat – I 1.*

⁶¹ Plotin: *Enneaden V 4, 7, 1-16*, hier 7.

⁶² Plotin: *Enneaden V 4, 1.*

⁶³ Plotin: *Enneaden V 2, 1.*

⁶⁴ Musil: KA, 2009. *Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Hefte. Heft 2 “Rathenau”. “Anmerkungen zu einer Metapsychik”*. Heft II/29.

Plotin, – aphoristisch, kurzatmig, wenn auch manchmal interessant im Ansatz. – Ich fühle manchmal wie [sie] in Ethik u[nd] Ästhetik zu jenen gefährlichen Leichtfertigkeiten führen, an der [!] wir heute kranken. \Solche Urteile haben nur Bedeutung, wenn die absolute Wahrheit des Systems hinter ihnen steht.⁶⁵

Im Anschluss an die historischen Erfahrungen der Neuzeit jedoch bleibt auch Ulrich gegenüber absoluter Wahrheit und philosophischen Systemen skeptisch. Darin bildet sich auch ein differenziertes Verhältnis zur antiken Philosophie ab. Aristoteles erhält aufgrund seiner problembewussten bis oppositionellen Reserve gegenüber transzendenter Einheit den Vorzug gegenüber Platon, wie sich Notizen zu Vorstufen zum Roman entnehmen lässt⁶⁶.

Im publizierten Romantext misstraut Ulrich aller «Weltanschauung» und verhält sich «spöttisch [...] gegen große Stücke Philosophie»: «Er war kein Philosoph. Philosophen sind Gewalttäter, die keine Armee zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, daß sie sie in ein System sperren» (GW I, 253). Und auch Musil selbst weiß, dass gerade sokratisch reflektierende Dichtung nicht bis zum philosophischen System vordringen darf oder gar muss. Freilich gelte dies auch umgekehrt: «Zur Dichtung gehört wesentlich das, was man nicht weiß; die Ehrfurcht davor. Eine fertige Weltanschauung verträgt keine Dichtung. [...] Dichtung ist lebendiges Ethos»⁶⁷.

⁶⁵ Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Hefte. Heft 2 “Rathenau”. “Anmerkungen zu einer Metapsychik”. Heft II/29.

⁶⁶ «Das Oppositionelle in U[Ulrich] [...] gleichbedeutend mit Theorein ist Ablehnung [...] des Systems. Das System ist hellenistischen Ursprungs, früher gab es das Wort nicht [...]. Aristoteles hat kein System gegeben, bzw. das offene der Forschung. Dieser Geist drückt sich in U[Ulrich] noch aus, wenn er ihn zu “Verbrechen” treibt. Andererseits sucht U[Ulrich] aber die zeitgemäße Synthese mit der Seele, die nach seiner ursprünglichen Auffassung kein System braucht, dann eines sucht (Moral – aZ), u[und] schließlich ohne eines endet». Parallelen zu Aristoteles (nach Jäger, Werner, A. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung, Berlin, Weidmann 1923): «Die Metaphysik geht hervor aus der .. Spannung zw. intell. Gewissen u religiösem Weltanschauungstrieb» [...] (Fühlbar schon in der Schilderung der Akademie) Die häufigste Bezeichnung für [...] Metaphysik ist bei A: die gesuchte Wissenschaft [...] «Die oberste Monade, für Platon die exakteste Norm u[und] der denkgewisseste Gegenstand des Geistes, wird für A[ristoteles] das letzte u[und] schwierigste der Probleme». Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappengruppe II. Mappe II/4 “AE” Anders-Einzelblätter. II/4/91. AE 20 12 | Moral in II 12. Siehe dort auch die Fortsetzung der zitierten Passage.

⁶⁷ Musil: KA, 2009. Lesetexte. Bd. 14. Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare. Selbstkommentare aus dem Nachlass. Vorwort I-IV. Genuine Philosophien aus dem *Mann*

Dennoch sah er schon früh eine intellektuelle Misere darin, dass ihm dasjenige, was ihn «philosophisch beschäftigt hat, denkerisch und wissenschaftl[ic]h darzustellen [...] unmöglich» erschien (Tb I, 149 f.). Seine Entscheidung, dies denkerisch und *literarisch* zu versuchen, treibt seit den Vereinigungen von 1911 sein Stilideal poetischer Exaktheit hervor und im Roman die «leidenschaftliche Energie des Gedankens» (Tb I, 214) in das rhizomatische Narrativ des *Mann ohne Eigenschaften*. Nicht also erst dessen Fragmentcharakter zeugt von der poetischen Suche nach einer Form des Einen im Vielen. So kann dieser heute zur klassischen Moderne zählende Roman auch als Ausdruck einer “gebrochenen” Fortschreibung griechischen Philosophierens gelesen werden, welche am «Vorbild Aristoteles»⁶⁸ festhält, um einer «taghellen Mystik»⁶⁹ näher zu kommen⁷⁰. Denn wie das Eine im Vielen bei Platon selbst und in verstärktem Maße im Neuplatonismus noch etwas vom Geheimnis orphischer Mysterien gegenwärtig hielt, so

ohne Eigenschaften abzuleiten haben indes versucht vgl. Renate Marschner: Utopie der Möglichkeit: Ästhetische Theorie dargestellt am “Mann ohne Eigenschaften” von Robert Musil. Stuttgart 1981; Matthias Luserke: Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchung zum Werk Robert Musils. Frankfurt a.M. u.a. 1987; Hartmut Cellbrot: Die Bewegung des Sinns. Zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl. München 1988; Ralf Bohn: Transversale Inversion. Symptomatologie und Genealogie des Denkens in der Philosophie Robert Musils. Würzburg 1988. Zum *Mann ohne Eigenschaften* im Verhältnis zur poststrukturalistischen Philosophie Hans-Joachim Völse: Im Labyrinth des Wissens. Zu Robert Musils Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”, Wiesbaden 1990.

⁶⁸ «Und [...] weil es so ist, daß man festeren Boden unter den Füßen zu haben meint, wenn man die Fußstapfen eines Vorgängers erkennen kann [...], und weil er [...] mit der frischen Anmaßung der Jugend [...] das Vorbild Aristoteles bewundert hatte, der nicht nur der größte Logiker und ein großer Naturkenner [...] gewesen ist, [...] sondern eben auch ein Soldat, der um das Leben Bescheid wußte [...]». Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappengruppe V. Mappe V/3 “Korr II”. V/3/40. 63. Versuche, ein Scheusal zu lieben 4.

⁶⁹ Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappengruppe II. Mappe II/3 “NR 1-22” Notizen zur Reinschrift 1-22. II/3/54 NR 14 | Bild u Gleichnis, Studie 2.

⁷⁰ Ein über lange kulturelle Zeiträume sich hinziehendes Überwintern und symptomatisches Wiederauftauchen von archaischen «Gefühlserkenntnissen» und «dionysisch[en]» (GW II, 1075) «Denkerschütterungen» ist für Musil kein ungewöhnlicher Gedanke. Dies zeigt sich u.a. im Essay “Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit” (1921), wo zum einen kritisch die Rede vom politisch regressiven Gebrauch des Begriffes «Rasse [...] als ein mystischer Fetisch» (GW II, 1071) ist. Zum anderen versucht Musil dort die kollektive Kriegsbegeisterung vom Sommer 1914 als ein «mystisches Gemeinschaftserlebnis» (GW II, 1070) oder «religiöses Erlebnis» zu analysieren, dessen verheerender Faszination er eine anthropologische Deutung zu geben neigt (GW II, 1060). Vgl. Fußnote 52.

präsentiert es der *Mann ohne Eigenschaften* in seiner mystisch zentrierten Poetik. Deren Signatur ist «dieses unsichere Zittern der Grenze» (GW I, 765), die Denken und Darstellen ebenso trennt wie verbindet, wenn sie «das Fragment eines anderen Lebens» (GW I, 1087)⁷¹ zu erfassen suchen.

Letzteres aber vereint jene «zwei großen Verlockungen zum Irrtum», welchen für Musil «die Künstler unserer Zeit» ausgesetzt sind:

der Hang nach dem Religiösen, Mystischen, nach der heftigen Seelenbewegung, wie sie die Antike, das mystische Christentum – angeblich auszeichnete, und zweitens der Wunsch ein Sohn dieser Zeit der Industrie, des Verkehrs, Hast, Schnoddrigkeit sein zu wollen. Zwischen beiden genau, nicht das eine und nicht das andere liegt das Wesen des großen Künstlers. Alles was seine historische Situation in den Seelen um ihn induziert, wird natürlich auch in ihm sein, aber es charakterisiert ihn wohl auch, daß er mit beiden nichts zu tun hat. Es sind beides keine Werte, sondern nur Zutaten zu solchen.⁷²

Es sind diese «Zutaten» des psychischen Einen und empirischen Vielen, des von der Antike überlieferten «Mystischen» und der modernen «Schnoddrigkeit», aus welchen der *Mann ohne Eigenschaften* die ästhetische Rezeptur eines «großen Künstlers» erhält.

⁷¹ Die Formel vom “anderen Leben” kennt Musil von Plotin, bei dem er «den Bereich des aZ. als sehr groß» bezeichnet findet. «In der Ekstase füllt das Göttliche das Bewußtsein so gut wie [...] völlig aus». Auf diesem Studienblatt notiert er ferner: «Gott wird immanent. Die Seele empfängt ein anderes Leben (Plotin)». Dabei vermerkt Musil «bei Plotin Züge von Eitelkeit»: «Er meint, daß man sich selber in der Glorie schaut, als reines Licht, Gott geworden, Gott seiend [...] “Gott selbst ist in mir gegenwärtig u strahlt in meinem Herzen, kleidet mich in unsterblichen Glanz u durchleuchtet alle meine Glieder .., gibt sich ganz mir Unwürdigem” (Plotin)». Musil: KA, 2009. Transkriptionen & Faksimiles. Nachlass Mappen. Mappengruppe II. Mappe II/1 Handmaterial. II/1/74 Studienblatt Oesterreich 1.

⁷² Musil: KA, 2009. Lesetexte. Bd. 14. Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare. Selbstkommentare aus dem Nachlass. Kritiker als Lebensform. Die Ziele der Dichtkunst.

Maximilian Herford
(München)

*«Die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese»
Formen und Funktionen von Experimentalität in
Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*

Abstract

Based on the notion of experiments as “Experimentalsysteme” (Rheinberger) explicated by recent history of science studies the following paper examines how experiments are conducted in and are relevant to Robert Musil’s modern novel *Der Mann ohne Eigenschaften* on a thematic, textual, epistemological and poetological level. Focus areas are representations of different experimental constellations, i.e. scientific, poetic and thought experiments, the relation of experimental literary operations and scientific experimentation as well as Musil’s understanding of essayism as an experimental configuration between science and aesthetics.

Das ganze moderne Denken ist von dem Gesetz durchdrungen, das Ungedachte zu denken¹ – Michel Foucault.

Experiment und (Klassische) Moderne

Wiederholt ist im Zuge der Zwei-Kulturen-Debatte in der jüngeren Literaturwissenschaft die Beziehung zwischen Literatur und (Natur-)Wissenschaft thematisiert worden, oftmals mit der Ambition der Qualität jener Relation nachzugehen. Die theoretische Perspektivierung dieser Frage zeitigt dabei je unterschiedliche Ergebnisse: Optiert man für eine durch naturwissenschaftliche Wissensdiskurse imprägnierte Literatur oder ein ebenbürtiges Wechselspiel beider Diskursformen? Werden die Grenzen oder die Interferenzen betont? Im Zuge der systemisch-funktionalen Ausdifferenzierung beider Diskursformationen seit Beginn der Moderne kann jedenfalls

¹ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 394.

die zunehmende Offenheit und Permeabilität szientifischer und ästhetischer Diskurse, welche sich ja prinzipiell nach unterschiedlichen epistemischen “Logiken” zu organisieren scheinen (Wahrheit *versus* Schönheit, Faktizität *versus* Fiktionalität), beobachtet werden. Zugrunde gelegt werden soll in diesem Aufsatz nun eine Perspektive, die solche etablierten Diskursgrenzen als obsoleete Setzungen betrachtet und stattdessen einen sich im “Dazwischen” konstituierenden Experimentalraum entwirft, in dem transdisziplinäre und interdiskursive Formationen des Wissens im Schnittpunkt künstlerisch-literarischer und (natur-)wissenschaftlicher Produktion in den Blick kommen (können)². Fluchtpunkt dieser Perspektive ist dabei das Experiment als maßgebliche Konfiguration moderner Kunstpraxis, insbesondere der avantgardistischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Allein im literaturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Rahmen ist diese äußerst polyvalente und mitunter inflationär gebrauchte Vokabel ganz unterschiedlich besetzt und kann im literarisch-ästhetischen Kontext je nach zeitlicher und thematischer Spezifizierung (Romantik, Naturalismus, klassische Moderne, experimentelles Theater Brechts, konkrete Poesie der 1960er, digitale bzw. Netzliteratur usw.) auf verschiedene Implikationen verweisen. Freilich ist der Begriff des Experiments auch mit Hinblick auf dessen naturwissenschaftlicher Definierung historischen Wandlungen unterworfen und aus diesem Grunde nur relativ bestimmbar. Sowohl die (I) literarisch-literaturwissenschaftlichen als auch die (II) wissenschaftstheoretisch-naturwissenschaftlichen Implikationen des Experimentbegriffes müssen insofern geklärt werden, um diesen fruchtbar für das Schreiben in der Moderne in Anschlag zu bringen.

Zunächst ist das Experiment sowohl als zentrale Konfiguration der neuzeitlichen Erfahrungswissenschaften seit Roger Bacon als auch als kultureller Topos eine genuin moderne Erscheinung. Erste Wechselwirkungen zwischen naturwissenschaftlichem Experiment und literarischer Produktion, ermöglicht durch die Überwindung regelpoetischer und genieästhetischer Ansätze, finden sich in der frühromantischen “Erfindungskunst”, die eine «kombinatorische Darstellung in Analogie zum naturwissenschaftlichen Experimentieren andenk»³, in der Folge aber für die literarische Praxis fol-

² Vgl. dazu auch Michael Gamber: “Experimentierkunst” – Geschichte, Themen, Methoden, Theorien. In: Stefanie Kreuzer (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld 2012, S. 19-47, hier: S. 21.

³ Erich Kleinschmidt: Literatur als Experiment. Poetologische Konstellationen der “klassischen Moderne” in Deutschland. In: *Musil-Forum* 27 (2001/02), S. 1-30, hier: S. 1.

genlos bleibt. Erst mit Émile Zolas Experimentalroman (*le roman expérimental*) wird die Bemühung um eine Annäherung wieder aufgenommen, wobei Zolas Romanexperiment Aspekte einer experimentellen Heuristik nutzt, um der Literatur auf rein inhaltlicher Ebene die Dignität der Naturwissenschaften zu verleihen, ohne im eigentlichen Sinne experimentelle Schreibverfahren zu realisieren⁴. Erst um 1900 erscheinen Texte, deren immanente experimentelle Erzählpoetiken über eine rein metaphorische Aneignung des Experiments hinausgehen und literarische Werke nicht als Ausdruck mimetisch reproduzierter Wirklichkeit begreifen, sondern als Experimenträume entwerfen. Eine solchermaßen radikalisierte Experimentalpoetik negiert jedwede «identitätslogische[] Begründung» und «entzieht sich der Realisierungskontrolle»⁵. In einem Möglichkeitsraum, in dem das experimentierende «künstlerische Subjekt Methoden praktiziert, deren sachliches Ergebnis es nicht absehen kann»⁶, prallen ästhetische und gesellschaftsanalytische Intention zusammen, denn diese Haltung verweist nicht auf künstlerische Beliebigkeit, sondern ist Ausdruck der zunehmend als kontingent empfunden gesellschaftlichen Verhältnisse.

Werden literarische Strategien und inhaltliche Bezugnahmen auf experimentelle Verfahren nicht als autonome Techniken begriffen, muss als ein weiterer Punkt ihre Kopplung an das jeweilige Verständnis des naturwissenschaftlichen Experiments beachtet werden. Für die klassische Moderne gilt dies insbesondere, da sich hier der literarische und naturwissenschaftliche Blick auf das Experiment überschneiden. Als fruchtbar für die literaturwissenschaftliche Analyse dieser Überschneidungstendenz könnten sich Ergebnisse der jüngeren wissenschaftshistorischen Forschung erweisen, die zunehmend eine epistemische Verschiebung des Experiment-Begriffs entlang der Opposition “Wirklichkeit” und “Möglichkeit” konstatiert: Inhäriert dem positivistischen Experiment-Begriff des 19. Jahrhunderts die Vorstellung eines auf umstandsloser Verifikation und gradliniger Erkenntnisproduktion beruhenden Versuchsablaufs, so etabliert sich ab 1900 ein erweiterter Begriff des Experimentellen, der den analogischen und strukturellen Parallelen wissenschaftlicher und literarischer Experimentation Rechnung trägt. Dies kommt zumal in der Figur des Gedankenexperiments zum Ausdruck, dem als mentale Versuchsordnung geradezu eine Vermittlungsposition zwischen Literatur und Wissenschaft zukommt, indem es, punktuell

⁴ Vgl. ebd., S. 2.

⁵ Ebd., S. 6.

⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 43.

und strategisch eingesetzt, sowohl narrative Operationen als auch wissenschaftliche Methoden zu Modellierung und Planung von Versuchsanordnungen aufgreift⁷. Musil war das Gedankenexperiment als naturwissenschaftlich fundierte Methode – zentrale Operationen wären hierbei insbesondere Isolation und Dekontextualisierung sowie Variation und Permutation – wie sie durch den Physiker Ernst Mach terminologisch begründet und legitimiert wurde, durchaus bekannt⁸. Viele seiner Schriften, so auch sein Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, sind geprägt von solchen «Variation[en] von Tatsachen in Gedanken»⁹.

Neben dieser Zusammenführung der “zwei Kulturen” (C. P. Snow) in der Methode des partiell nach naturwissenschaftlichen Kriterien operierenden Gedankenexperiments werden die scheinbar scharfen (und wohlge-merkt historisch gewachsenen) erkenntnistheoretischen Differenzen zwischen dem Experiment im streng naturwissenschaftlichen Sinne, das in erster Linie auf die materialen Gegebenheiten der empirischen Welt gerichtet ist, und dem Gedankenexperiment als Figuration eines theoretisch-probi-erenden Denkens im Schnittfeld literarischer, philosophischer und wissenschaftlicher Diskurse¹⁰ auch in neueren wissens- resp. wissenschaftshistorischen Ansätzen problematisiert. Als diskutierenswert kann der durch Hans-Jörg Rheinberger geprägte Begriff des “Experimentalsystems” gelten. Der Wissenschaftshistoriker und Molekularbiologe zeichnet in seiner 1992 publizierten Monographie *Experiment – Differenz – Schrift*¹¹ jenen wissenschaftshistorischen und epistemologischen Umbruch nach, der sich in der

⁷ Vgl. Annette Wunschel / Thomas Macho: Zur Einleitung: Mentale Versuchsanordnungen. In: Thomas Macho / Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt a.M. 2004, S. 9-14, hier: S. 11f. Vgl. auch Birgit Griesecke / Werner Kogge: Was ist eigentlich ein Gedankenexperiment? Mach, Wittgenstein und der neue Experimentalismus. In: Marcus Krause / Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2005, S. 41-72.

⁸ Vgl. dazu Andrea Pelmer: «Experimentierfeld des Seinkönnen» – Dichtung als «Versuchsstätte». *Zur Rolle des Experiments im Werk Robert Musils*, Würzburg 2008, S. 64-68.

⁹ Ernst Mach: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig 1917, S. 188.

¹⁰ Zu den genetischen Relationen zwischen fiktionaler und wissenschaftlicher Experimentation sowie Gedankenexperimenten vgl. Walter Moser: *Experiment and Fiction*. In: Frederick Amrine (Hg.): *Literature and Science as Modes of Expression*, Dordrecht / Boston / London 1989, S. 61-80.

¹¹ Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment – Differenz – Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992. Zur kritischen Sichtung der Rheinberger’schen Thesen vgl. Falko

begrifflichen Revision des traditionellen Experimentbegriffes manifestiert. Rheinberger optiert dabei für ein Verständnis des Experiments, das sich von der überkommenen wissenschaftsphilosophischen Vorstellung als einer «Instanz der Verifikation, der Bewährung, der Verwerfung oder der Modifikation von Theorien oder Hypothesen»¹² oder «wohldefinierte[s] empirisches Prüfverfahren» mit «einem ebenso wohldefinierten theoretischen Rahmen»¹³ absetzt und betont stattdessen die relative (Theorie-)Autonomie, Eigendynamik und Komplexität einer Experimentalanordnung, die durch Ergebnisoffenheit und Polysemie bestimmt wird anstatt klare Antworten zu liefern: «Ein Experimentalsystem hat immer *mehr Geschichten* zu erzählen als die, die der Experimentator jeweils in ihm zu erzählen sucht»¹⁴. War das positivistische Experiment gemäß eines deterministischen Wirklichkeitsverständnis als Prüfstein empirischer Faktizitäten konzipiert, so werden nun – die kreativ-produktive und explorative Potenz des Experiments in der Vordergrund stellend – *Möglichkeiten* von Wirklichkeit allererst generiert¹⁵. Die überkommene Vorstellung einer immanenten Teleologie wird demnach negiert; Experimentalsysteme wollen vielmehr «Antworten auf Fragen [...] geben, die wir noch nicht klar zu stellen in der Lage sind»¹⁶. Eine solchermaßen konzipierte experimentelle Praxis, die ihre immanente Potentialität reflektiert, hat auffällige Gemeinsamkeiten mit der Organisation moderner Kunstwerke, auf welche Rheinberger zum Teil bereits selbst hingewiesen hat. In der Figur des “experimentellen Schreibspiels” (Rheinberger) konkretisiert sich dabei die Annäherung einer wissenschaftlichen und literarischen Auffassung des Experiments als paradigmatischer Modus der Möglichen: “Es ist die Anordnung [...] graphematische[r] Spuren oder Grapheme und die Möglichkeit ihres Herumschiebens im Repräsentationsraum, die das experimentelle Schreibspiel zusammensetzen”¹⁷. Jene Figur verweist implizit also sowohl auf die prinzipiell semiotische Konstitution

Schmieder: “Experimentalsysteme” in Literatur und Wissenschaft. In: Michael Gamper (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, S. 17-39.

¹² Rheinberger 1992 (s. Anm. 11), S. 13.

¹³ Vgl. ders.: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 21.

¹⁴ Rheinberger 1992 (s. Anm. 11), S. 64f.

¹⁵ Vgl. auch Massimo Salgaro: Die Literatur im “Experiment”. Eine Einleitung. In: Raul Calzoni / Massimo Salgaro (Hg.): *«Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment». Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen 2010, S. 29-45, hier: S. 30f.

¹⁶ Rheinberger 1992 (s. Anm. 11), S. 25.

¹⁷ Ebd., S. 30.

empirischer Experimentalgeschehen als auch auf die experimentelle Verfasstheit ästhetischer “Versuchsanordnungen”, die ihre eigene Variabilität, Vorläufigkeit, Offenheit und Unabgeschlossenheit (zudem: Unabschließbarkeit) dezidiert als künstlerische Innovationsstrategien nutzen.

Der hier skizzierte Experiment-Begriff ist der Literatur der klassischen Moderne eigen, ihr zentraler Impuls ist die Erprobung von Möglichem ohne Versprechen auf Gültigkeit, Abschließbarkeit oder totale Lösungen. Ausgehend von diesen Überlegungen, soll nun überprüft werden, inwiefern Experimente und Experimentalität in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dem Vorstellungen von Experimenten und experimentelle Operationen auf verschiedenen Ebenen – thematisch, textuell, epistemologisch und poetologisch – zugleich literarisch genutzt und in Frage gestellt werden, zur Geltung kommen.

Vom “experimentellen Schreibspiel” zum Möglichkeitsinn

Musil war bekanntermaßen mit experimentalpsychologischen und psychotechnischen Abläufen, Methoden und Apparaturen vertraut. Viele seiner Werke nutzen den textuellen Raum, um die epistemische Praxis experimenteller Verfahren zu erkunden. So spielen verschiedene Formen von Experimentalität bereits eine Rolle in Musils Erstling *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), im Novellenband *Vereinigungen* (1908), im Drama *Die Schwärmer* (1921) sowie in der 1936 im *Nachlaß zu Lebzeiten* erschienenen Erzählung *Die Amsel*, die in diesem Sinne als Vorarbeiten zu Musil großem Roman gelten können.

In *Der Mann ohne Eigenschaften* (künftig: *MoE*) äußert sich der experimentelle Charakter im Wesentlichen auf drei miteinander verschränkten Ebenen: Der Roman ist (I) selbst als Text experimentell organisiert (*discours*), indem er sich zum einen über eine spezifische Kombinatorik differenter diskursiver Formationen sowie narrativer und essayistischer Elemente (epische Fiktion und gedankliche Reflexion) konstituiert. Zum anderen offenbart sich der Text als experimentelle Konstruktion, insofern Ereignisabläufe vielfach als hypothetische Versuchsanordnungen entwickelt und durchgeprobt werden. Experimentalität kommt weiterhin (II) auf der Ebene der *histoire* zum Tragen: Vor allem die Hauptfigur, Ulrich, verwendet vielfach experimentelle Verfahren. Er entwirft verschiedene Formen von Experimenten, deren zugrunde liegende wissenschaftliche Methodik (Reihung, Isolation, Variation usf.) zum einen auf Beobachtungsversuche und Gedankenexperimente angewandt, zum anderen auf existenzielle Handlungsweisen und utopische Entwürfe erweitert werden. Sowohl aus den auf die-

getischer Ebene konzipierten Experimenten als auch den essayistischen Exkursen leiten sich (III) schließlich poetologische Implikationen ab, die Koordinaten für eine immanente Experimentalpoetik statuieren.

Im vierten Kapitel des Romans wird eine prominente Kategorie eingeführt, deren Konzeptualisierung maßgeblich auf jenem neuen, oben skizzierten Experimentalismus aufbaut: der Möglichkeitssinn. In scheinbar syllogistischer Strenge heißt es: «Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er seine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, daß man Möglichkeitssinn nennen kann» (16)¹⁸. Weiterhin ließe sich jener Möglichkeitssinn «geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist» (ebd.). Dem empirisch-ordnenden Wirklichkeitssinn wird insofern durch die Dimension des explorativ-«schöpferischen» (16) Möglichkeitssinns extendiert. Jener Möglichkeitssinn, auf dem sämtliche Versuche, Gedanken-, Wahrnehmungs- und Utopieexperimente Ulrichs beruhen, kann als eine experimentelle Denkbewegung beschrieben werden, die fundamental in der «Realität» der Hauptfigur zu verankert sein scheint: Ulrich, der bereits in seiner Jugendzeit von der Vorstellung eines «hypothetischen Lebens» (vgl. 249) fasziniert war und in einem Schulaufsatz die Aufsehen erregende Ansicht äußerte, «daß wahrscheinlich auch Gott am liebsten im Conjunctivus potentialis spreche [...], denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebenso anders sein» (19), nimmt schließlich «ein Jahr Urlaub von seinem Leben» (47), um den Möglichkeiten alternativer Denkformen und einer andersartigen¹⁹ Existenz nachzugehen. Dieses nun im Laufe des Romans entwickelte experimentelle Möglichkeitsdenken Ulrichs hat seine Grundlage in dessen negativem Verhältnis zur Wirklichkeit, das durch kritische Distanz, Passivität, bisweilen gar Indifferenz geprägt ist. Zum Beispiel kommt Ulrich in einem Gespräch mit Diotima zu dem Ergebnis, der «Wirklichkeit [...] die geistige Teilnahme [zu] verweigern» (274); ein wenig später will er selbige gar «abschaffen» (289). Hinter einer solchen Ansicht steht eine grundlegende Erkenntnis- und Wissensskepsis, die fundiert ist in der epistemischen Differenz zwischen «Denken» und «wirkliche[m] Leben», begrenzten kognitiven Fähigkeiten des Menschen und seines «einige tausend Jahre alt[en]» «Gehirns» sowie der Hyper-

¹⁸ Aus Musils *MoE* wird folgenden einfach in Klammern zitiert n. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, I. und II. Band, hg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1978.

¹⁹ Interessanterweise nannte Musil seinen Helden in einem seiner früheren Prototypen des *MoE* Anders.

komplexität moderner Realitäten, die ein «getreues Abbild[en] [der] Wirklichkeit» (ebd.) verunmöglichen. Als einzige Option erscheint eine an wissenschaftlichem Ideal und experimenteller Methodologie geschulte Haltung des Hypothetischen, eine «Gesinnung auf Versuch und Widerruf» (304). Jener

Wille seiner eigenen Natur, sich zu entwickeln, verbietet ihm, an das Vollendete zu glauben; aber alles, was ihm entgegentritt, tut so, als ob es vollendet wäre. Er ahnt: diese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt; kein Ding, kein Ich, keine Form, kein Grundsatz sind sicher, alles ist in einer unsichtbaren, aber niemals ruhenden Wandlung begriffen, im Unfesten liegt mehr von der Zukunft als im Festen, und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist. (250)

Ulrich wendet sich also gegen die «fertigen Einteilungen und Formen des Lebens» (129); die traditionelle Fokussierung auf die petrifizierenden Alltagsstrukturierungen des Wirklichen wird suspendiert, um das Mögliche zu erkunden. Ein solches experimentelles Möglichkeitsdenken ist also keinesfalls auf eine lebensferne Phantastik reduzierbar, denn es zielt nicht so sehr auf nicht-realizable Entwürfe abstrakter Parallelwelten als vielmehr auf die Freilegung der den (empirischen) Wirklichkeitsstrukturen inhärenten Möglichkeiten²⁰. Jene Strukturen sind dabei als flexibel und variabel gedacht, die «multipolaren Relationen»²¹ der Wirklichkeit sind – in Anlehnung an Mach und Cassirer – nicht durch kausale Wechselwirkungen determiniert, sondern durch ihre funktionalen Zusammenhänge gekennzeichnet.

Diese Beispiele verdeutlichen auch, dass der Möglichkeitssinn nicht als Opposition zum Wirklichkeitssinn zu verstehen ist. Vielmehr realisiert er als integrativer Denk- und WahrnehmungsfILTER experimentelle Methoden innerhalb lebenspraktischer Zusammenhänge. Jene Übertragung, die Musil bereits 1913 konzeptuell zu fassen suchte²², findet romanintern seinen Niederschlag in Ulrichs Utopien, die stets auch durch einen Wirklichkeitsbezug

²⁰ Vgl. Dale Adams: *Die Konfrontation von Denken und Wirklichkeit. Die Rolle und Bedeutung der Mathematik bei Robert Musil, Hermann Broch und Friedrich Dürrenmatt*, St. Ingbert 2011, S. 76. Ebenso erkunden auch Experimente «durch Erprobung des Möglichen Strukturen des Faktischen», Griesecke / Kogge (s. Anm. 7), S. 44.

²¹ Robert Musil: *Gesammelte Werke*, hg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1978ff., 9 Bde., (= *GW* I-IX), hier: *GW* II, S. 987. Die Tagebücher (= *Tb* I-II) werden zitiert n. Robert Musil: *Tagebücher*, hg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1983.

²² «Da dieses Dasein in seiner Kupplung widersprechender Elemente außerordentlich kühn, wenn auch aus – Inkonsequenz und Feigheit ist, bleibt nur der Schritt zu tun, noch kühner aus Bewußtheit zu werden. Und hier, – wo jedes Gefühl nach zwei Richtungen

gekennzeichnet sind, indem sie als experimentelle Verfahren die Möglichkeiten derselben ausloten:

Utopien bedeuten ungefähr so viel wie Möglichkeiten; darin, daß eine Möglichkeit nicht Wirklichkeit ist, drückt sich nichts anderes aus, als daß die Umstände, mit denen sie gegenwärtig verflochten ist, sie daran hindern, denn andernfalls wäre sie ja nur eine Unmöglichkeit; löst man sie nun aus ihrer Bindung und gewährt ihr Entwicklung, so entsteht die Utopie. Es ist ein ähnlicher Vorgang, wie wenn ein Forscher die Veränderung eines Elements in einer zusammengesetzten Erscheinung betrachtet und daraus seine Folgerungen zieht; Utopie bedeutet das Experiment, worin die mögliche Veränderung eines Elements und die Wirkungen beobachtet werden, die sie in jener zusammengesetzten Erscheinung hervorrufen würde, die wir Leben nennen. (246)

Sie werden als Gedankenexperimente, die durch analytische Strenge und Kombinatorik charakterisiert werden, nicht nur zu keinem endgültigen Ende gebracht (stattdessen werden sie reihenweise verworfen und durch neue Utopien ersetzt), sondern generell nicht in die Tat umgesetzt. Ulrichs Experimente konstituieren sich insofern aus Operationen, die auch der Dichter verwendet: «Der Künstler spielt nicht, er treibt Wissenschaft. – Freilich kommt er zu keinen Wahrheiten, Allgemeinverbindlichkeiten, Objectivitäten. Das ist aber der Gegenstand u. nicht er»²³. Vielmehr ist das Gedankenexperiment wie die ganze Literatur «ein kühner, logischer kombiniertes Leben. Ein Erzeugen oder Herausanalysieren von Möglichkeiten»²⁴. Die einzige Erkenntnis, die letztlich errungen wird, ist, dass die Wirklichkeit nur *eine* Realisierung oder Aktualisierung des ihr zugrunde liegenden Möglichkeitsspektrums darstellt.

Ulrichs Vorgeschichte oder der Versuch als experimentelle Figuration des Möglichkeitssinns

Eine frühe Ausprägung des Versuchs Ulrichs, das Möglichkeitsdenken auf das Leben zu übertragen, gleichsam ein «Leben auf Versuch» (636) zu führen und den Menschen «als Inbegriff seiner Möglichkeiten», als «poten-

äugt, alles treibt, nichts gehalten wird und seine Kombinationsfähigkeit – verliert, müßte es gelingen alle inneren Möglichkeiten noch einmal zu prüfen, neu zu erfinden und die Vorzüge – einer vorurteilslosen Laboratoriumstechnik endlich aus den Naturwissenschaften auch auf die Moral zu – übertragen», *GW* II, S. 1010f.

²³ *GW* II, S. 1302.

²⁴ *Tb* I, S. 230.

tielle[n] Mensch[en]» (251) zu begreifen, findet sich in dessen Vorgeschichte, genauer: seinem beruflichen Werdegang. «[V]on dem Willen be-seelt [...] ein bedeutender Mensch zu werden» (35), unternimmt Ulrich drei Anläufe jenes Ziel zu erreichen. Das Versuchsartige, welches sich hier zunächst als adoleszente Naivität äußert, besteht zu Beginn vor allem darin, dass Ulrich «weder wußte, wie man einer wird, noch was ein bedeutender Mensch ist» (35) und bereits mit dem Anzeigen einer gewissermaßen dreigliedrigen Versuchsreihe wird die Revidierbarkeit der Berufswahl und damit die Offenheit dieser analeptisch erzählten Teilbiographie markiert. Permanente Vorläufigkeit als methodisches Implikat moderner naturwissenschaftlicher Forschung strukturiert hier demnach die intradiegetischen Handlungsweisen des Protagonisten.

Begeistert vom Verbrecherischen und Tyrannenhaften eines Napoleons, beschloss Ulrich kurzum «Fähnrich in einem Reiterregiment» (35) zu werden. Erfüllt von «großartige[m] Pessimismus» und «einer leidenschaftlichen Erinnerung an heroische Zustände» (36), schien Ulrich der «Soldatenberuf» als geeignete Profession die Welt durch notwendige Taten zu verbessern. Nach einem Disput mit einem «bekannten Finanzmann» (36) und der resultierenden «Aussprache» zwischen Ulrich und seinem «Obersten», wurde Ulrich allerdings auf seinen militärischen Rang verwiesen. Auf diese Weise desillusioniert, veranlasste Ulrich die Einsicht in seine niedrige gesellschaftliche Position und der geringe Einfluss auf der «Bühne welterschütternder Abenteuer [...], deren Held er [zu] sein» (36) gedachte, den Dienst zu quittieren. Als Ulrich in der Folge «von der Kavallerie zur Technik übergang» (36), indem er «die Lehrsäule der Mechanik betrat» (37), war er «vom ersten Augenblick an fieberhaft befangen» (ebd.). Die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse der Ingenieurwissenschaften verschieben nicht nur die ästhetische Wahrnehmung – so wird im Anklang an futuristische Theoreme der «Apollon von Belvedere» durch die «neuen Formen des Turbodynamo» abgelöst –, sondern auch ethische Kategorien von «Konstanten» zu «Funktionswerte[n]», wodurch menschliches Handeln im Lichte des «psychotechnischen Geschick[s]» (ebd.) durch statistische Berechnungen determiniert erscheint. Vom «technischen Standpunkt» aus visibilisiert die Härte des «Rechenschiebers» die ökonomische Defizienz und methodische Nicht-Exaktheit sowohl individuellen Denkens als auch gesellschaftlicher und zwischenmenschlicher Relationen. Diese Überlegungen bilden in der Folge für Ulrich den «Rahmen eines reizvollen zukünftigen Selbstbildnisses» eines heroisch-tatkräftigen Mannes mit «entschlossenen Zügen». Trotz solcher idealisierender Überhöhungen zeigt sich bereits hier die durch wissenschaft-

liche Methodik geprägte Perspektivierung eines solchen Handelns als permanent revidierbare Versuchs- und Probebewegungen: «Die Menschen wandeln auf Erden als Weissagungen der Zukunft, und alle ihre Taten sind Versuche und Proben, denn jede Tat kann durch die nächste übertroffen werden!» (38). Allerdings erkennt Ulrichs in seinen Ingenieurskollegen eine «besondere, steife, beziehungslose, äußere Art zu sprechen, die nach innen nicht tiefer als bis zum Kehledeckel reicht» (ebd.). Als er erkennt, dass sie nicht in der Lage sind, die «Kühnheit ihrer Gedanken statt auf ihre Maschinen auf sich selbst anzuwenden» wendet er sich, gemäß seiner existenziellen Versuchs-Maxime, einer neuen Disziplin zu, der Mathematik. Der Mathematiker nämlich ist, im Gegensatz zum Ingenieur, gleichsam dazu gezwungen, das «Kühne und Neue der Seele seiner Technik auf seine Privatseele zu übertragen». Die Applizierung der wissenschaftlichen Erkenntnisse auf die private Existenz ist durch die Form der Erkenntnis selbst impliziert, da die Mathematik als «neue Denklehre», als «Geist» nicht nur das Fundament jeglicher wissenschaftlicher Forschung darstellt, sondern das gesamte moderne Leben durchwirkt. Insofern ist Ulrichs «wichtigste[r] Versuch» zum einen wiederum Ausdruck eines Bestrebens, ungewöhnlich zu sein. Zum anderen interessieren ihn weniger wissenschaftliche Forschungsdetails – er war «weniger wissenschaftlich als menschlich verliebt in die Wissenschaft» (40) –, sondern die «Umstürzkraft» der «harten, mutigen, beweglichen, meserkühlen und scharfen Denklehrer der Mathematik», die – als eine Art Metawissenschaft – in der Lage ist, folgenreiche Paradigmenwechsel im Denken zu induzieren²⁵ und damit endlich auf das Lebens zu wirken:

aber in der Wissenschaft kommt es alle paar Jahre vor, daß etwas, das bis dahin als Fehler galt, plötzlich alle Anschauungen umkehrt oder daß ein unscheinbarer und verachteter Gedanke zum Herrscher über ein neues Gedankenreich wird, und solche Vorkommnisse sind dort nicht bloß Umstürze, sondern führen wie eine Himmelsleiter in die Höhe. Es geht in der Wissenschaft so stark und unbekümmert und herrlich zu wie in einem Märchen. Und Ulrich fühlte: die Menschen wissen das bloß nicht; sie haben keine Ahnung, wie man schon denken kann; wenn man sie neu denken lehren könnte, würden sie auch anders leben. (40f.)

Ulrich macht also das wissenschaftliche Prinzip permanenter Revision zugleich zum Ausgangspunkt seines eigenen Denkens und Handelns. Inso-

²⁵ Vgl. dazu auch Thomas Klinkert: *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin / New York 2010, S. 272-284, hier: S. 277.

fern manifestiert sich hier bereits Ulrichs Möglichkeitssinn, der später die Grundlage für die «Utopie des exakten Lebens», die «Gesinnung auf Versuch und Widerruf» (304) bildet.

Perspektivische Verschiebungen im Modus von Wahrnehmungs-, Beobachtungs- und Gedankenexperimenten

Jener experimentelle Ansatz Ulrichs, eine «vorurteilsfreie[] Laboratoriumstechnik»²⁶ auf die eigene Denk- und Handlungsweise zu übertragen, reicht bis in dessen Wahrnehmungsweisen. Im zweiten Kapitel, in dem «Haus und Wohnung des Mannes ohne Eigenschaften» (11) vorgestellt werden, wird der in die Handlung eingeführte Hauptprotagonist des Romans in einer besonderen Pose gezeigt: Hinter dem Fenster seiner «Gelehrtenwohnung» (12) stehend, verfolgt dieser nämlich aus einer distanzierten Beobachterposition heraus, das Straßengeschehen. Er

sah durch den zartgrünen Filter der Gartenluft auf die bräunliche Straße und zählte mit der Uhr seit zehn Minuten die Autos, die Wagen, die Trambahnen und die von der Entfernung ausgewaschenen Gesichter der Fußgänger, die das Netz des Blickes mit quirlender Eile füllten; er schätzte die Geschwindigkeiten, die Winkel, die lebendigen Kräfte vorübergehender Massen [...] (12)

Zunächst ist Ulrichs erster “Auftritt” auffällig, da er sich, gewissermaßen räumlich invertiert, gegen traditionelle Figureinführungen stellt²⁷: Hier wird kein Einblick in das Innere eines Helden gewährt, sondern dieser schaut aus dem Fenster heraus. Die aus einer solchen perspektivischen Verschiebung resultierende Positur gleicht hier derjenigen eines wissenschaftlichen Experimentators; der dreigeteilte topologische Aufbau “Ulrich/Zimmer – Fenster/Garten – Straßengeschehen” entspricht dem Grundschema einer Experimentalanordnung: (erkennendes/konstruierendes) Subjekt – *setting*/Prozeduren – (zu erkennende/konstruierende) Objektwelt. Da die Position des Versuchsleiters hier nun allerdings durch eine Figur und nicht etwa eine olympisch-auktoriale Erzählinstanz besetzt wird, büßen die Beobachtungen und physikalischen Messungen ihre Objektivität ein. Durch ihre Unvergleichbarkeit und damit: Nicht-Reproduzierbarkeit entziehen sich die subjektiven Messversuche Ulrichs in diesem Sinne zwar der exakten Logik

²⁶ *GW* II, S. 1011.

²⁷ Vgl. Ulf Eisele: Ulrichs Mutter ist *doch* ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils «Mann ohne Eigenschaften». In: Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 160-203, hier: S. 166f.

streng naturwissenschaftlicher Experimentation, wie sie sich über eine traditionelle Wissenschaftsgeschichte definiert. Indes ist es genau jene Erkenntnis – Ulrich hatte eingesehen, dass er schlechterdings «Unsinn getrieben habe» (12) –, die im Folgenden ein weiteres Experiment, nun allerdings in Form eines Gedankenexperiments im Konjunktiv, induziert:

Könnte man die Sprünge der Aufmerksamkeit messen, die Leistungen der Augenmuskeln, die Pendelbewegungen der Seele und alle die Anstrengungen, die ein Mensch vollbringen muß, um sich im Fluß einer Straße aufrecht zu halten, es käme vermutlich – so hatte er gedacht und spielend das Unmögliche zu berechnen versucht – eine Größe heraus, mit der verglichen die Kraft, die Atlas braucht, um die Welt zu stemmen, gering ist, und man könnte ermessen, welche ungeheure Leistung heute schon ein Mensch vollbringt, der gar nichts tut. (ebd.)

Der anfängliche Versuch, Ereignisse in der Objektwelt nach wissenschaftlichen Kriterien quantifizierbar und damit handhabbar zu machen, wird nun gleichsam auf physiologische und denkpsychologische Prozesse des Menschen, implizit auch der Figur Ulrichs selbst übertragen. Aber auch hier zeigt sich, dass der szientistische Anspruch die Wirklichkeit zu «berechnen», also in Gleichungen und Formeln exakt abzubilden oder fassbar zu machen, prinzipiell scheitern muss. Der zentrale Punkt dieses spekulativen Experiments besteht allerdings vielmehr in der objektivierenden *Haltung* Ulrichs gegenüber der Realität (im Sinne des *monsieur le vivisecteur*²⁸), die sich zum einen zwar aus einer an wissenschaftlichen Prinzipien geschärften Sicht auf die Welt speist, zum anderen aber «spielend» (ebd.) modifiziert wird. In jener Figur der “spielenden Berechnung” manifestiert sich nicht nur die formale Zwischenposition des Gedankenexperiments an der Schnittstelle von Natur- und Geisteswissenschaft, sondern wird gleichzeitig das kritische Bestreben Ulrichs, die Tiefenstrukturen der Wirklichkeit durch versuchs- und probeartige Denkkombinatorik offenzulegen, reflektiert. Enthalten in diesem experimentellen Bestreben ist demnach nicht nur die permanente Neuperspektivierung des Gegenstands, sondern auch die radikale Relativität der Beobachterposition, die sich im Fensterblick metaphorisch manifestiert. Ulrich ist nun Subjekt *und* Objekt, er beobachtet und wird selbst zum Inhalt des Beobachtungsexperiments. Die Lokalisierung hinter dem Fenster kann, je nach Perspektive, als Exklusion oder Inklusion gedeutet werden.

Ähnlich Ulrichs empirischer Experimentiertätigkeit, sind auch dessen rein gedanklich-theoretische Reflexionen, die auf das allgemeine Verständnis

²⁸ *Tb* I, S. 2.

menschlicher Handlungsweisen zielen, insofern experimenteller Natur als sie in Hypothesenbildungen, die selbst partiell an wissenschaftliche Untersuchungen rückgebunden werden, münden. In experimenteller Kombinatorik stellt er der «Muskelleistung eines Bürgers, der ruhig einen Tag lang seines Weges geht» die eines «Athleten, der einmal im Tag ein ungeheures Gewicht stemmt» und den «heroischen Taten» eines Atlas die «kleinen Alltagsleistungen in ihrer gesellschaftlichen Summe» (12f.) entgegen und kommt zu dem Schluss, dass die kollektiv-überindividuelle Energie der gesellschaftlichen Masse wesentlich gewichtiger ist, als diejenige des Einzelnen. Die hierin enthaltene Subjektkritik²⁹, die paradoxer Weise selbst von einem rationalen Subjekt entwickelt wird, impliziert dabei nicht nur, dass das Einzelsubjekt als solches seine determinierbare Kontur verliert (man denke an das anonyme Paar des ersten Kapitels), sondern auch, dass dessen Tun innerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse jegliche Wirkung verloren hat: «Man kann tun, was man will [...] es kommt in diesem Gefilz von Kräften nicht im geringsten darauf an!» (13). Die Implikationen einer solchen narrativen «Experimentalisierung des Verhaltens»³⁰, die zugleich kontemporäres experimentalpsychologisches Wissen kritisch verarbeitet³¹, reichen von subjektdezentrierenden Identitätskonzepten der Moderne über wissenschaftstheoretische Probleme (zum Beispiel die Problematisierung eines objektiven wissenschaftlichen Blicks) bis in die experimentelle Verfasstheit des Textes. Es ist eben jene Figur des Kraftfeldes als gestalttheoretisch und psycho-topologische Auffassung einer Gesellschaft³², in der individuelles

²⁹ Vgl. dazu auch Walter Moser: Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zu Robert Musils Essayismus. In: Jacques Le Rider / Gérard Raulet (Hg.): *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen 1987, S. 167-196, hier: bes. S. 178f. sowie ders.: Zur Erforschung des modernen Menschen. Die wissenschaftliche Figuration der Metropole in Musils «Der Mann ohne Eigenschaften». In: Thomas Steinfeld / Heidrun Suhr (Hg.): *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt a.M. 1990, S. 109-131, hier: v.a. S. 126f.

³⁰ Roland Innerhofer / Katja Rothe: Regulierung des Verhaltens zwischen den Weltkriegen. Robert Musil und Kurt Lewin. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 33 (2011), H. 4, S. 365-381, hier: S. 366.

³¹ Vgl. ebd.

³² Auch Ulrichs Vorstellung einer «Experimentalgesellschaft» (490, vgl. auch 634ff.) ist geprägt von solchen Theorien. Einerseits werden dabei Individuen als Beobachtungsobjekte innerhalb einer Experimentalanordnung verortet, d.h. im Rahmen der «Utopie der Exaktheit» wird die versuchsweise Szientifizierung gesellschaftlicher und geschichtlicher Abläufe hypothetisiert. Gleichzeitig werden wissenschaftsoptimistische Regulationstheorien negiert, indem Ulrich die Akausalität und Kontingenz gesellschaftlicher und geschichtlicher Abläufe gleichsam «einsieht».

Handeln autonomer Subjekte zurücktritt zugunsten übergeordneter Energien und Elemente, über deren reiner Addition gesellschaftliche Emergenzeffekte nicht erfasst werden können, die Musil dazu dient, anthropologisch-philosophische und lebenspraktisch-ethische Zusammenhänge mit ästhetisch-poetologischen zu verbinden: Im gleichen Maße wie Ulrich im späteren Verlauf des Romans seiner «Utopie des Essayismus» (247) und der Idee des «potentielle[n] Mensche[n]» (251) huldigt, wird Literatur angesichts der hyperkomplexen modernen Realität und der Absage an ein traditionelles Subjektverständnis zum experimentellen Raum, zur multiperspektivischen Textur, in der hypothetisch Möglichkeiten exploriert werden können³³.

Ulrich ist allerdings nicht nur an der exakten Messung von sich bewegenden Körpern oder Objekten interessiert, sondern versucht darüber hinausgehend, die «Pendelbewegungen der Seele» (12) zu fassen. Es ist genau jenes Interesse Ulrichs die seelischen Tiefenstrukturen anderer Personen freizulegen, das die anderen Figuren unter dem psychologisch-“vivisektorisches” Blick zu Experimentalobjekten transformiert. Die Pose des Experimentators, der in erster Linie an der Beobachtung und Analyse kognitiver und emotionaler Dispositionen seiner Mitmenschen interessiert ist, impliziert eine gewisse Indifferenz gegenüber Oberflächenphänomenen des menschlichen Miteinander (vgl. 151) und setzt stattdessen ein unpersönlich-utilitaristisches Erkenntniskalkül als leitende Prämisse. Wenn Ulrich sich also bisweilen in andere Personen hineinversetzt, ist dies nicht als empathische Handlung zu werten, sondern vielmehr als Realisierung einer experimentellen Technik «perspektivischer Verschiebung[en]» (21). Paradigmatisch zeigt sich jene Haltung im sechsten Kapitel, in dem Ulrich die Figur Leontine ins Zentrum eines Experiments stellt. Bereits die Namensgebung – wie auch später bei Bonadea – fungiert hierbei zugleich als Inbesitznahme und Reifikation: Ulrich beschloss, «sie Leona zu nennen, und ihr Besitz erschien ihm begehrenswert wie der eines vom Kürschner ausgestopften großen Löwenfells» (22). Der Name der gleichsam zum «Studienobjekt»³⁴ erklärten Leona dient darüber hinaus der differentiellen Analyse charakterlicher Dispositionen, indem er als «sprechende Klassifizierung[]»³⁵ Leona in ein Netz typologischer Eigenschaftskonstellationen einspeist. Die von Ulrich konstatierte Gefräßigkeit Leonas (vgl. 22) verweist in diesem Sinne

³³ Vgl. Barbara Neymeyr: Experimente im “Ideenlaboratorium”. Musils avantgardistische Literaturtheorie. In: *Sprachkunst* 41 (2010), H. 2, S. 203-219, hier: S. 210.

³⁴ Karl Corino: *Robert Musil. Eine Biographie*, Hamburg 2003, S. 846.

³⁵ Pelmtner (s. Anm. 8), S. 127.

nicht nur auf die Analogiebildung zwischen jener «Eigenschaft» und der Referenz des Löwen (vgl. 1969), sondern auf die experimentelle (An-)Ordnungsstrategie Ulrichs, der, das Untersuchungsobjekt von verschiedenen Seiten betrachtend, selbiges zum Gegenstand explorativer Experimentation erhebt. Zum einen ist das Bild der «Fütterung» (24) freilich Ausdruck einer emotionslosen Degradierung Leonas als Person; zum anderen entspricht dieses Verhältnis allerdings genau jenem zwischen Versuchsleiter und Gegenstand. Die Versuchsanlage jener Relation geht aber über eine Analogie hinaus, denn der Experimentator Ulrich ist einerseits auf methodische Variation der Perspektivierung bedacht. So wird Leona, je nachdem, «ob man sie von oben sieht oder von unten betrachtet» (23) innerhalb der Ambivalenz von Schönheit und Esssucht, Gefühl und Unzucht, «vornehmer Haltung» und Primitivität (vgl. 23), zwischen «Liedersängerin in einem kleinen Varieté» (21) oder Prostituiertes (vgl. 23) eingeordnet. Andererseits abstrahiert Ulrich von oberflächlichen Deskriptionen, um Grundlegenderes in den Blick zu bekommen: «Man konnte ihre Schönheit vorsichtig von ihr abheben» (24). Dass ein solches Bestreben letztlich aber höchstens in singulären Beobachtungen und «Partiällösung[en]» (1382) resultiert, begründet sich durch das isolierende Prozedere des Versuchs, welcher Ulrich wie «ein herausgerissenes Blatt, belebt von allerhand Einfällen und Gedanken, aber mumifiziert, wie es alles aus dem Zusammenhang Gerissene wird» (25) erscheint. «[V]oll Verbindung in sich, scharf begrenzt und doch ungeheuer sinnlos im Ganzen» (25) stellt sich ihm das gewonnene Bild dar, sodass die analytische Betrachtung Leonas³⁶ und damit die Beziehung umstandslos abgebrochen wird.

Konstruieren, hypothetisieren, diskursivieren. Oder: Zur Möglichkeit des Erzählens

Die an der Figur Ulrichs exemplifizierte gedankliche und existentielle Experimentalhaltung hat ihr Äquivalent in der experimentellen Verfasstheit des Romans, also auf der Ebene der Darstellung. Eine zentrale Implikation moderner experimenteller Schreibverfahren, die auch für den Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* Relevanz besitzt, konkretisiert sich im «Begriff der Konstruktion»³⁷. Der Konstruktionscharakter des Romans wird von Beginn an ausgestellt. So verweisen – neben den permanenten Störung und Unterminierung des Erzählverlaufs durch theoretische Digressionen und essayistische Einschübe (die selbst wiederum die Narration kommentieren und

³⁶ Vgl. auch der isolierende und fragmentarisierende Blick auf Bonadea, S. 889f.

³⁷ Adorno (s. Anm. 6), S. 43.

zum Teil relativieren)³⁸ – bereits die ersten Teil- und Kapitelüberschriften wie zum Beispiel «Eine Art Einleitung» oder «Woraus in bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht» auf die Problematisierung traditioneller narrativer Mechanismen und Erzähllogiken (Fiktionalität, kausale Motivation, inhaltliche Entwicklung und strukturelles Arrangement von Handlungselementen etc.). Erstmals bestimmt Musil in seiner *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918) eine solche experimentelle “Konstruktions”-Poetik, wonach dem Dichter die Aufgabe zukommt

immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variablen zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*.³⁹

Auch romanintern werden Valenzen eines solchen “Erzählens” verhandelt: So ist Ulrich das

primitiv Epische abhanden gekommen [...], woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem “Faden” mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (650)

Jenes “sich-in-die-Fläche-Ausbreiten” verweist also zum einen auf ein nicht-lineares Erzählen, das sich chronologischer Gradlinigkeit und Monokausalität verschließt und so die Illusion einer Stabilität, Ordnung, Teleologie und Sinn garantierenden «erzählerischen Ordnung» (650) desavouiert. Erzähltechnisch werden damit zum anderen zwei zentrale experimentelle Verfahren berührt, Diskursivierung und Hypothesierung⁴⁰, denen im Folgenden anhand des ersten Kapitels im *MoE* nachgegangen werden soll.

Der vielfach von der literaturwissenschaftlichen Forschung analysierte Romananfang beginnt mit einer meteorologischen Beschreibung, die als solche zunächst unscheinbar wirkt, da sie bis zu einem gewissen Grad der Praxis zeitgenössischer Wetterberichte zu entsprechen scheint⁴¹, im Zusam-

³⁸ Es kann so gesehen von einer Marginalisierung des Plots gesprochen werden ohne allerdings einer Auflösung des Narrativen ins Arbiträre und Kontingente das Wort zu reden. Für den Roman zentrale Handlungselemente sind, wenngleich – relativ gesehen – spärlich vorhanden, ohne Weiteres nachweisbar (Parallelaktion, “Zwillingshandlung”).

³⁹ *GW* II, S. 1029.

⁴⁰ Vgl. dazu auch Thoma Sebastian: *The intersection of science and literature in Musil's “The man without Qualities”*, New York 2005, S. 80ff.

⁴¹ Zur faktischen Konsistenz der naturwissenschaftlichen Referenzen innerhalb der Eingangspassage vgl. Claus Hoheisel: *Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften (dmoe). Ein Kommentar*, Bochum 2001, S. 24ff.

menhang eines Romanbeginns jedoch die Leseerwartung durchkreuzt. Die den Absatz schließende Formulierung konfrontiert den “Wetterbericht” so dann mit einer genuin literarischen Formel: «Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913» (9). Beide Perspektiven, meteorologischer Bericht und topische Erzählformel, beziehen sich also auf das «Tatsächliche», partizipieren jedoch an je unterschiedlichen Diskursarten. Die duale Codierung einer gegebenen Wirklichkeit durch traditionelle (Literatur-)Sprache einerseits und wissenschaftliches “Meta-Narrativ” (Lyotard)⁴² andererseits, konstituiert hierbei durch ihr strukturelles “Sowohl-als-auch” einen diskursiven Möglichkeitsraum, der nicht nur die «alte Naivität des Erzählens»⁴³ verabschiedet, sondern zugleich ein literarisches Experiment eröffnet, in welchem Elemente verschiedener Diskursformationen versuchsweise variiert und verknüpft werden können. Ein solches «interdiskursives Experimentieren»⁴⁴ gewinnt seinen Experimentalstatus aus einer strategischen Kombinatorik, die in der Lage ist, Diskursgrenzen zu transzendieren und damit neue Potentiale und flexible Denkräume jenseits einer fixen Dichotomie von Wissenschaft und Literatur freizulegen⁴⁵. Auffällig an jenem “Diskursexperiment” ist, dass keiner der beiden Diskursarten über die jeweils andere gestellt wird. Wollte Zola noch die Dignität der Literatur über die Transposition von naturwissenschaftlichen Experimenten in Literatur gewährleisten, so werden bei Musil literarisch-narrativer und (natur-)wissenschaftlicher Diskurs in vielfältige Beziehungen gesetzt. Das experimentelle Verfahren besteht also gerade in der Inszenierung diskursiver Brüche. Die Inkommensurabilität beider, sich gegenseitig unterlaufenden Diskurse, produziert Leerstellen oder Reste, die es erlauben, implizit interdiskursive Probleme zu verhandeln. Indiz dafür, dass sich die unterschiedlichen Diskursformen weder identifizieren lassen, noch gegenseitig aufheben, ist die Formulierung «Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut be-

⁴² Vgl. Duncan Large: Experimenting with Experience. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: David Midgley (Hg.): *The German Novel in the Twentieth Century*, New York 1993, S. 110-127, hier: S. 115.

⁴³ Brief an Johannes von Allesch v. 15. März 1931. In: Robert Musil: *Briefe 1901-1941*, hrsg. v. Adolf Frisé, 1981, S. 504.

⁴⁴ Walter Moser: Diskursexperimente im Romantext. Zu Musils «Der Mann ohne Eigenschaften». In: Uwe Baur / Elisabeth Castex (Hg.): *Robert Musil. Untersuchungen*, Königstein/Ts. 1980, S. 170-197, S. 172ff.

⁴⁵ Siehe dazu auch im letzten Kapitel, in dem die Vorstellung des Musil’schen Essayismus als diskursiven Zwischenraum betrachtet wird, Vgl. ebd., S. 175ff.

zeichnet» (9). Diese unterstellt zunächst die scheinbar problemlose Gegenüberstellung des meteorologisch-astronomischen Berichts mit der Erzählformel. Betrachtet man jedoch den ersten Absatz in Gänze und nimmt die Unsicherheit produzierende Formulierung «recht gut» ernst, wird gerade die Inkommensurabilität beider Teile fokussiert. Hinzu kommt, dass beide Diskursarten jeweils ironisch unterlaufen werden: Die Erzählformel wird als «altmodisch» bezeichnet, der wissenschaftliche Diskurs ist seinerseits von vielfachen Anthropomorphismen («verriet»; «Neigung»; «Schuldigkeit») durchzogen. Insofern wird sowohl die Präzision wissenschaftlicher Fachsprache⁴⁶ als auch die narrative Kohärenz und Abgeschlossenheit traditioneller Epik unterminiert. Die ambivalente Perspektivik zwischen Experimentellem und Traditionellem, Wissenschaftssprache und poetologischer Reflexion, Interdiskursivität und Gattungsreferentialität⁴⁷ führt also gerade das Poröswerden alter diskursiver Ordnungen vor⁴⁸. Musils Ziel besteht demnach nicht so sehr darin ein Vexierbild der Wirklichkeit zu präsentieren als vielmehr in der Erprobung eines möglichen Erzählverfahrens, welches dessen eigene Experimentalität reflektiert.

Eine weitere Facette der experimentellen Erzähltechnik im *MoE* ist die Hypothesisierung des Narrativs, das heißt die Konstruktion möglicher (und auch als rein hypothetisch ausgewiesener) Abläufe. Diese Tendenz manifestiert sich zunächst in der Haltung des Erzählers, der bereits im ersten Kapitel mittels konjunktivischer Formulierungen Sachverhalte in den Raum des Potentiellen verschiebt:

Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen, was aber nicht stimmt, denn Frau Tuzzi befand sich im August in Beglei-

⁴⁶ Vor allem Wissenschaftssprache zielt auf die maximale Verobjektivierung und damit Verschleierung der Beobachterposition, d.h. die (nachträgliche) Versprachlichung experimenteller Abläufe und Ergebnisse durch den Wissenschaftler ist stets geprägt durch Strategien präzisierender und homogenisierender Codierungen, vgl. Christian Kassing: *EntropieGeschichten. Roberts Musils «Der Mann ohne Eigenschaften» im Diskurs der modernen Physik*, München 2001, S. 270. Wissenschaftliche Aufsätze sind mitunter genau von jenen durchaus rhetorisch/literarisch zu nennenden Strategien der Verobjektivierung und Neutralisierung geprägt, z.B. durch die gehäufte Verwendung des Passivs oder des Autorenplurals, vgl. dazu Karin Knorr-Cetina: *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1991.

⁴⁷ Vgl. Richard David Precht: *Die gleitende Logik der Seele. Ästhetische Selbstreflexivität in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Stuttgart 1996, S. 43.

⁴⁸ Vgl. Hartmut Böhme: *Zeit ohne Eigenschaften. Robert Musil und die posthistoire*. In: *Spuren* 15 (1986), S. 22-42.

tung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel, so steht man vor dem Rätsel wer sie seien. (10)

Anstatt indikativisch zu berichten oder in den Roman einzuführen, experimentiert die narrative Instanz mit Möglichkeiten. Der Konjunktiv funktioniert hier dezidiert nicht als didaktische Veranschaulichung, sondern als Modus eines (naturwissenschaftlich geprägten) Gedankenexperiments⁴⁹. Das «Angenommen» fungiert also gleichsam als «Versuchsanordnungsformel»⁵⁰, die eine probierende und offene Denkbewegung initiiert anstatt (fiktive) Fakten zu statuieren. Das Tentative dieser Bewegung wird insofern verstärkt, als die hypothetisch formulierte Prämisse unmittelbar negiert wird («was aber nicht stimmt»). Eine solche enigmatisch und bisweilen paradox anmutende Produktion von Unsicherheiten, die vom Erzähler sogar artikuliert wird, hat ihren Ursprung in einem auf Versuch, Hypothesenbildung und Experiment basierenden naturwissenschaftlichen Denken. Dem Konstruktcharakter jener Formulierung entspricht das Modellhafte des ganzen Kapitels, wenn nicht gar des ganzen Romans. Denn die Anonymität des Paares verweist zugleich auf die Objektivität des experimentellen Arrangements und die typologische Qualität der namenlosen Figuren. Anders formuliert: Das Kapitel ist experimentell im naturwissenschaftlichen Sinne entworfen, indem typologische Figurenrelationen und paradigmatische Ereignisse entworfen, gleichzeitig verworfen, verschoben und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden und gibt insofern eine Leseanleitung für den gesamten Roman ab⁵¹. Statt mimetischer Darstellung, werden konstruierte Möglichkeiten aufgezeigt, anstelle subjektiver Konturierung im Sinne traditionellen Erzählens, besetzen die Menschen (variable) Positionen innerhalb der narrativen Experimentalanordnung.

Bezeichnender Weise wird gerade für das zentrale “Handlungselement” des Kapitels – der scheinbar kontingente Verkehrsunfall – das Moment des “subjektiven” Ereignisses obsolet, da dieser durch verschiedene Neutralisierungstendenzen verobjektiviert wird⁵². Der dadurch evozierte Experimentalcharakter des Vorfalls konstituiert sich neben der narrativen Nicht-

⁴⁹ Vgl. dazu einschlägig Albrecht Schöne: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil. In: Heydebrand 1982 (s. Anm. 27), S. 19-53.

⁵⁰ Ebd., S. 23.

⁵¹ Vgl. dazu auch Wolfgang Müller-Funk: Im symbolischen Feld des Möglichen. Robert Musil und die klassische Wiener Moderne. In: Birgit Griesecke (Hg.): *Werkstätten des Möglichen 1930-1936*. L. Fleck, E. Husserl, R. Musil, L. Wittgenstein, Würzburg 2008, S. 151-172, hier: S. 158.

⁵² Vgl. Alexander Honold: *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»* München 1995, S. 87.

Identifizierung der Personen zum einen durch die emotionale Indifferenz der Beistehenden, welche die Bewältigung des Vorgefallenen mit «Genugtuung» an die «sozialen Einrichtungen» (11) übertragen wissen wollen. Die zögernde, unentschlossene, gar gelähmte Dame erscheint innerhalb jener Anordnung nicht als erlebendes und mitfühlendes Subjekt – eine solchermaßen psychologisierende Deutung wird geradezu ironisch durchkreuzt –, sondern gleichsam als «fiktive Probandin»⁵³. Darüber hinaus wird die Neutralisierungstendenz sowohl durch die terminologische Einordnungen in den Bereich des Technisch-Physikalischen (hier: Mechanik) – der Herr verweist gegenüber seiner weiblichen Begleitung darauf, dass die «schweren Kraftwagen [...] einen zu langen Bremsweg» (11) hätten –, als auch die Entpersonifizierung des Unfalls mittels statistischer Erfassung, die von allen individuellen Faktoren der Beteiligten abstrahiert, potenziert. Die Singularität des Vorfalls wird insofern aufgehoben, da die Größenordnung der statistischen Fälle den Unfall als etwas “Normales” erscheinen lässt: «Man ging fast mit dem berechtigten Eindruck davon, daß sich ein gesetzliches und ordnungsmäßiges Ereignis vollzogen habe» (11). Jener Unfall ist also gerade kein «Ereignis im emphatisch subjektiven Sinn, der sich in Erfahrung und symbolisch vergewisserte Bedeutung übersetzt»⁵⁴, sondern figuriert – ähnlich der Konstellation im Romaneingang – als diskursiver Effekt, genauer: als eine diskursive Bruch- oder Leerstelle innerhalb des Experiments.

Die kurz skizzierte idiosynkratische Erzählsituation, die das Geschehen hypothetisiert, sowie das diskursive “Aufeinanderprallen” meteorologischer Daten und Verkehrsstatistiken mit “traditionellen” Erzählelementen im Romananfang negieren ästhetische Sicherheiten oder absolute Wahrheiten; jene Erzählexperimente verweisen vielmehr auf die paradoxe und problematische Situation eines Unsicherheiten und Unordnung produzierenden Erzählens. Genau aus diesem Grund entwirft die Exposition kein Handlungsgerüst oder entwickelt eine Hinführung zu einer Handlung (die wenigen wichtigen Handlungselemente des Romans – Parallelaktion, Geschwisterliebe etc. – spielen keine Rolle), sondern thematisiert metafikcional und selbstreferentiell das Erzählen selbst: wie kann in der Moderne erzählt werden? Die Diskurs-Kollision wie die Hypothesizität des Narrativs bewirken gleichsam die produktive Infragestellung des Erzählens überhaupt. Das experimentierende, auf Variation und Permutation hinauslaufende Erzählverfahren, realisiert so gesehen auch die moderne Erfahrung der Wirklichkeit als ein unüberschaubar komplexes Netzwerk und modelliert die Auflösung

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Böhme (s. Anm. 48).

überkommener Sinnstrukturen sowie die wahrgenommene Welt als ein System multidimensionaler Zusammenhänge. Die Unterminierung und Marginalisierung der Ereignishaftigkeit, die unter anderem über die Einwebung hypothetischer (Diskurs-)Möglichkeitsräume in den Text realisiert werden⁵⁵, sind insofern als erzählpraktische Konsequenz moderner Verhältnisse zu sehen.

Der Essayismus als experimentelles Schreib- und Erkenntnisverfahren zwischen Kunst und Wissenschaft

Analog zur Methodik des naturwissenschaftlich grundierten Gedankenexperiments und zum Konzept des Möglichkeitsdenkens entwickelt Musil ein poetisches Prinzip, dessen Logik auf Aspekten des Experimentellen zugleich aufbaut und diese transzendiert: Das Essayistische. Die folgende zentrale Stelle im *MoE* reflektiert dieses Essayistische, das poetische Stilmittel, Denkstil und existenzielle Haltung in sich vereint:

Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfaßtes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein – glaubte er, Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können. Der Wert einer Handlung oder einer Eigenschaft, ja sogar deren Wesen und Natur erschienen ihm abhängig von den Umständen, die sie umgaben, von den Zielen, denen sie dienten, mit einem Wort, von dem bald so, bald anders beschaffenen Ganzen, dem sie angehörten. [...] Dann fanden alle moralischen Ereignisse in einem Kraftfeld statt, dessen Konstellation sie mit Sinn beled, und sie enthielten das Gute und das Böse wie ein Atom chemische Verbindungsmöglichkeiten enthält. [...] Es entstand auf diese Weise ein unendliches System von Zusammenhängen, in dem es unabhängige Bedeutungen, wie sie das gewöhnliche Leben in einer groben ersten Annäherung den Handlungen und Eigenschaften zuschreibt, überhaupt nicht mehr gab; das scheinbar Feste wurde darin zum durchlässigen Vorwand für viele andere Bedeutungen, das Geschehende zum Symbol von etwas, das vielleicht nicht geschah, aber hindurch gefühlt wurde, und der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potentielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins trat dem

⁵⁵ Vgl. dazu auch Alexander Honold: Denkraum, Leibraum, Diskursraum. Musils dynamische Architekturen. In: Ulrich Johannes Beil / Michael Gamper / Karl Wagner (Hg.): *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 157-170, hier: S. 160.

Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen.
(250)

Etymologisches und konzeptuelles *tertium comparationis* des Experiments als neuzeitliche Konfiguration der Erfahrungswissenschaften und des Essay als Textform ist zunächst der Versuchs- oder Erprobungscharakter. Essay wie Experiment (in dem eingangs beschriebenen Sinne) sind strukturell ähnliche Verfahren, indem sie vorläufige, offene und unabschließbare Bewegungen statuieren. Zum einen korrespondiert die Polyperspektivität essayistischer Anschauung mit der allgemeinen romanimmanenten Literaturtheorie, welche Literatur als nicht-lineare Textur, als «unendlich verwobene[] Fläche» (650) versteht. Zum anderen bewahrt die “essayistische” Betrachtung eines Gegenstands, wie sie hier beschrieben wird, im Gegensatz zur streng wissenschaftlichen, abstrakt-begrifflichen Fixierung⁵⁶ oder populär-essayistischen und damit tendenziell einebnenden Bearbeitung⁵⁷ dessen semantische Komplexität anstatt sie zu reduzieren. Musils (und Ulrichs) experimenteller Essayismus will neue Zusammenhänge entdecken, produktive Möglichkeitsräume öffnen, mögliche Strukturen der Welt sichtbar machen, das heißt auch Phänomene in ihrer potentiellen Ambivalenz und aporetischen Unbegreifbarkeit zeigen. Experimentell ist jener Essayismus, weil «Zerstreutes, einander noch nicht nahe Gekommenes, was zusammenwirkt» (252), in möglichen, gleichwohl nicht beliebigen, sondern systematischen Arrangements zusammengestellt wird. Essayismus und Experiment treffen sich also in ihrer auf permanenter Variation und Kombination möglicher Konfigurationen beruhenden Denkbewegung⁵⁸. Eine solche flexible Denkhaltung (“Anschmiegun”) wird der «Beweglichkeit der Tatsachen» (252) gerecht in einer Welt, in der keine «Ordnung [...] so fest [ist] wie sie sich gibt» (250). Der experimentelle Essayismus Ulrichs geht dem entsprechend von der offenen und dynamischen Perspektivierung der Einzelphä-

⁵⁶ Vgl. zum Beispiel die Aussage, dass Philosophen «Gewalttäter» seien, die Welt in ein «System sperren», um sie sich zu «unterwerfen» (253).

⁵⁷ Zum Unterschied von Essay und Essayismus vgl. Dieter Bachmann: *Essay und Essayismus*, Stuttgart 1969, S. 195.

⁵⁸ Vgl. auch die Ausführungen Max Benses über den Essay: «Alles, was nur irgendwie in der Nachbarschaft dieses Gegenstandes, der das Thema des Essay bestimmt, eine mögliche Existenz besitzt, tritt in die Kombination ein und bewirkt eine neue Konfiguration. Die Verwandlung der Konfiguration, der jener Gegenstand innewohnt, ist der Sinn des Experiments und weniger die definitorische Offenbarung des Gegenstandes selbst in das Ziel des Essay, als vielmehr die Summe der Umstände, die Summe der Konfigurationen, in denen er möglich wird», Max Bense: Über den Essay und seine Prosa. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 1 (1947), H. 3, S. 414-424, hier: S. 422.

nomene aus anstatt fixierte Allgemeinheiten zu präsupponieren und ist als induktive Methode insofern methodisch geleitet⁵⁹.

Wie jede Utopie, so besitzt auch die «Utopie des Essayismus» (247) Experimentcharakter und fungiert als hypothetische Anwendung experimenteller Abläufe auf den Bereich des Lebens (vgl. 246). Doch unterscheidet sie sich zu früheren Utopien Ulrichs, beispielsweise der Utopie der Exaktheit, deren Defizite Ulrich im Verlauf der Handlung eingesehen hat. Die Utopie des Essayismus bewahrt sich zwar den rationalen Impetus des alten Exaktheitsanspruchs, ohne allerdings das Leben selbst auf exakte Maße oder fixe Begriffe festzulegen und steuert das Ziel des “rechten Lebens” im Bewusstsein um die Partialität und Vorläufigkeit jeglicher Erkenntnis an⁶⁰. Die «Utopie des Essayismus» bestimmt sich gegenüber der adoleszenten Vorform der «Utopie der Exaktheit» (247) gerade durch ihre «teilweise[] Unbestimmtheit» (1879, Nachlass).

Die Utopie des Essayismus, die Erkenntnis- und Denkhaltung sowie die Vorstellung einer Experimentalexistenz in sich vereint, haben ihr ästhetisches Äquivalent in einem spezifischen Schreibverfahren, das Musil im *MoE* anwendet. Musils spezifische Form des Essayismus als Schreibweise einer komplexen, interaktiven Vernetzung essayistisch-reflexiver und narrativer Passagen⁶¹ konstituiert allererst das experimentelle Feld, in welchem produktive und gleichfalls unauflösbare Spannungen zwischen narrativer Wirklichkeit, theoretisch-gedanklichen Exkursen und utopischen Entwürfen ausgetragen werden. Ein solcher Essayismus kann darüber hinaus als formale Implementierung des Experiments, das heißt als Applikation natur-

⁵⁹ Vgl. Barbara Neymeyr: *Psychologie als Kulturdiagnose. Musils Epochenroman Der Mann ohne Eigenschaften*, Heidelberg 2005, S. 407f.

⁶⁰ Ulrich, der, gemäß des Prinzips der Vorläufigkeit, auch seine eigenen Utopien immer wieder verabschiedet und neue Utopien kreierte, entfernt sich sukzessive in den folgenden Büchern von einem naturwissenschaftlich-experimentellen Verständnis seiner Lebenskonzepte. Sowohl die «Utopie der induktiven Gesinnung» (1881) als auch die Vorstellung eines “anderen Zustands” brechen teilweise mit dem originären Exaktheitsanspruch (der damit – logisch betrachtet – gänzlich hinfällig wird) und setzen dafür gefühlstheoretische und mystische Konzepte ein.

⁶¹ Ich verstehe diese Relation mit Simon Jander: Die Ästhetik des essayistischen Romans. Zum Verhältnis von Reflexion und Narration in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und Brochs *Huguenau oder die Sachlichkeit*. In: *ZfdPh* 123 (2004), H. 4, S. 527-548, als einen offenen, dynamischen und vielseitigen Korrespondenzprozess, will also, wie dies in der Forschung zum essayistischen Roman oftmals getan wurde, weder einer absoluten Autonomisierung des Gedanklich-Reflexiven noch einer “Liquidierung des Erzählens” (Riedel) das Wort reden. Zum Essayismus im Werk Musils, v.a. den essayistischen Kleintexten, vgl. Birgit Nübel: *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin / New York 2006.

wissenschaftlich-experimenteller Operationen (Gebiet des “Ratioiden”) auf die Kunst (das Gebiet des “Nicht-Ratioiden”)⁶² gelten. Allerdings verfährt Musil dabei nicht im Zola’schen Sinne, sondern konzipiert den Essayismus als dritten Weg, auf dem sich die ohne Zweifel bestehenden und von Musil mehrfach theoretisch behandelten Differenzen von Wissenschaft und Kunst/Leben aufheben (sollen). In der Form des Essayistischen als Zwischenweg treten sich Kunst und Wissenschaft demnach gegenüber, indem wissenschaftliche Methodik und künstlerischer Inhalt zusammengeführt werden⁶³:

Die Übersetzung des Wortes Essay als Versuch, wie sie gegeben worden ist, enthält nur ungenau die wesentlichste Anspielung auf das literarische Vorbild; denn ein Essay ist nicht der vor- oder nebenläufige Ausdruck einer Überzeugung, die bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebensogut aber auch als Irrtum erkannt werden könnte (von solcher Art sind bloß die Aufsätze und Abhandlungen, die gelehrte Personen als «Abfälle ihrer Werkstätte» zum besten geben); sondern ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt, aber auch wahr und falsch, klug und unklug sind keine Begriffe, die sich auf solche Gedanken anwenden lassen, die dennoch Gesetzen unterstehen, die nicht weniger streng sind, als sie zart und unaussprechlich erscheinen. (253)

Hier drückt sich genau jene Eigenschaft des Essay aus, die «geistige Bewältigung der Welt»⁶⁴ aus einer Zwischenstellung heraus anzuvisieren: die auf Empirie zielende induktiv-naturwissenschaftliche Methode wie die kreative Funktion künstlerischer Exploration werden dabei als zwei Facetten *eines* experimentierenden Denkens perspektiviert.

Musils Essayismus kann in diesem Sinne als zentraler «Experimentalmodus der literarischen Moderne»⁶⁵ gelten. Zum einen sperrt er sich gegen traditionelle gattungs- und genrespezifischen Bestimmungen, da er über diese hinausgeht⁶⁶; für Musil ist der Essayismus weder akzidentielles Element des

⁶² Vgl. Pelmtner (s. Anm. 8), S. 150ff.

⁶³ Vgl. *GW* VIII, S. 1335.

⁶⁴ *GW* II, S. 942.

⁶⁵ Nübel (s. Anm. 61), S. 61.

⁶⁶ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 176. Vgl. dazu auch Birgit Griesecke: Essayismus als versuchendes Schreiben. Musil, Emerson und Wittgenstein. In: Wolfgang Braungart / Kai Kaufmann (Hg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg 2006, S. 157-175.

Literarischen noch randständige Variation dichterischer Produktion, sondern vielmehr der ganzen Kunst schlechterdings inhärent⁶⁷. Die offene Struktur dieser Verfahrensweise ermöglicht zum anderen die mehrdimensionale Perspektivierung eines Gegenstands. Zudem eignet dem Konzept des Essayismus die Funktion der Erprobung neuer Möglichkeitsräume, insofern es einerseits einen transdisziplinären Überbrückungsversuch darstellt, die stilistischen und erkenntnistheoretischen Differenzen literarischer und wissenschaftlicher Experimentation zu überwinden, andererseits einen Rahmen bereitstellt, in welchem ästhetische und ethische Problemkonstellationen verknüpft werden können.

Conclusio

Dichtung dient Musil, wie am Beispiel des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* in notwendig verkürzter und ausschnitthafter Form gezeigt werden sollte, als Experimentalsystem, in dem bestimmte Abläufe oder Zustände beobachtet, variiert, isoliert und wieder zusammengeführt, auf andere Bereiche übertragen und überprüft werden. Immer wieder werden in einzelnen Experimentalanordnungen Möglichkeiten durchgespielt, wie sich etwas verhalten *könnte*. Durch permanente Permutationen und dialektische Probebewegungen zwischen Analyse und Synthese werden dabei keineswegs Faktizitäten statuiert. Vielmehr läuft die Musil'sche Konzeption des Experimentierens auf die Annäherung, auf die Produktion vorläufiger und stets neu zu perspektivierender Wissensformationen zu. Stets geleitet wird jenes Experimentieren durch die wissenschafts- und erkenntnistheoretische Kardinalfrage, inwiefern Wissen oder Erkenntnis überhaupt generiert werden kann. Implizit enthalten ist für den Dichter gleichwohl die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Wissenschaft, literarischem und szientifischen Diskurs. Musil hat hier, wie vor allem durch das Konzept des Essayismus zu sehen ist, eine Zwischenposition eingenommen: in seiner *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918) stellt er beide Sphären, Wissenschaft und Dichtung, das Ratioide und Nicht-Ratioide, die je differente aber gleichwohl valide Erkenntnis- oder Wissensformen produzieren – dichterische und logische Erkenntnis – nebeneinander.

Im *MoE* wird jenes Nebeneinander indes durch verschiedene Konzepte aufzulösen versucht: Sowohl Essayismus als diskursive Verschränkung und synthetische Formierung zu einer dritten Perspektive als auch die Idee eines

⁶⁷ Vgl. Matthias Luserke: *Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchungen zum Werk Robert Musils*, Bern u.a. 1987, S. 52.

Möglichkeitsdenkens als dezidiert experimentelle Konfiguration im Schnittfeld dichterischer und wissenschaftlicher Verfahren laufen auf eine solche Auflösung hinaus. Andererseits wird wiederholt gezeigt, dass gerade methodisch-experimentelle Verfahren, so zum Beispiel das selbst auferlegte Präzisionspostulat sowohl des Erzählers als auch Ulrichs, permanent Aporien und Ambivalenzen produzieren, da logisch-analytische Konsequenz und methodische Exaktheit im Denken Widersprüche und unauflösbare Paradoxa allererst visibilisieren⁶⁸.

Primärliteratur

- MUSIL, Robert: *Gesammelte Werke*, hg. v. Adolf Frisé, 9 Bde., Hamburg 1978ff.
 MUSIL, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, I. und II. Band, hg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1978.
 MUSIL, Robert: *Briefe 1901-1941*, hrsg. v. Adolf Frisé, 1981.

Sekundärliteratur

- ADAMS, Dale: *Die Konfrontation von Denken und Wirklichkeit. Die Rolle und Bedeutung der Mathematik bei Robert Musil, Hermann Broch und Friedrich Dürrenmatt*, St. Ingbert 2011.
 ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.
 BACHMANN, Dieter: *Essay und Essayismus*, Stuttgart 1969.
 BENNE, Max: Über den Essay und seine Prosa. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 1 (1947), H. 3, S. 414-424.
 BÖHME, Hartmut: Zeit ohne Eigenschaften. Robert Musil und die posthistoire. In: *Spuren* 15 (1986), S. 22-42.
 CORINO, Karl: *Robert Musil. Eine Biographie*, Hamburg 2003.
 EISELE, Ulf: Ulrichs Mutter ist *doch* ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils "Mann ohne Eigenschaften". In: Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 160-203.
 GAMPER, Michael: "Experimentierkunst" – Geschichte, Themen, Methoden, Theorien. In: Stefanie Kreuzer (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld 2012.
 GRIESECKE, Birgit / Kogge, Werner: Was ist eigentlich ein Gedankenexperiment? Mach, Wittgenstein und der neue Experimentalismus. In: Marcus Krause / Nicolas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2005, S. 41-72.

⁶⁸ Vgl. dazu auch Gerd Müller: *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen "Die Verwirrungen des Zöglings Törless" und "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Uppsala 1971, S. 147ff.

- GRIESECKE, Birgit: Essayismus als versuchendes Schreiben. Musil, Emerson und Wittgenstein. In: Wolfgang Braungart / Kai Kauffmann (Hg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg 2006, S. 157-175.
- HOHEISEL, Claus: *Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften (dmoe). Ein Kommentar*, Bochum 2001.
- HONOLD, Alexander: *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*, München 1995.
- HONOLD, Alexander: Denkraum, Leibraum, Diskursraum. Musils dynamische Architekturen. In: Johannes Beil / Michael Gamper / Karl Wagner (Hg.): *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 157-170.
- INNERHOFER, Roland / Rothe, Katja: Regulierung des Verhaltens zwischen den Weltkriegen. Robert Musil und Kurt Lewin. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 33 (2011), H. 4, S. 365-381.
- JANDER, Simon: Die Ästhetik des essayistischen Romans. Zum Verhältnis von Reflexion und Narration in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* und Brochs *Huguenau oder die Sachlichkeit*. In: *ZfdPh* 123 (2004), H. 4, S. 527-548.
- KASSUNG, Christian: *EntropieGeschichten. Roberts Musils «Der Mann ohne Eigenschaften» im Diskurs der modernen Physik*, München 2001.
- KLEINSCHMIDT, Erich: Literatur als Experiment. Poetologische Konstellationen der "klassischen Moderne" in Deutschland. In: *Musil-Forum* 27 (2001/02), S. 1-30.
- KLINKERT, Thomas: *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010.
- KNORR-CETINA, Karin: *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1991.
- LARGE, Duncan: Experimenting with Experience. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: David Midgley (Hg.): *The German Novel in the Twentieth Century*, New York 1993, S. 110-127.
- LUSERKE, Matthias: *Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchungen zum Werk Robert Musils*, Bern u.a. 1987.
- MACH, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig 1917.
- MOSER, Walter: Diskursexperimente im Romantext. Zu Musils "Der Mann ohne Eigenschaften". In: Uwe Baur / Elisabeth Castex (Hg.): *Robert Musil. Untersuchungen*, Königstein/Ts. 1980, S. 170-197.
- MOSER, Walter: Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zu Robert Musils Essayismus. In: Jacques Le Rider / Gérard Raulet (Hg.): *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen 1987, S. 167-196.
- MOSER, Walter: Experiment and Fiction. In: Frederick Amrine (Hg.): *Literature and Science as Modes of Expression*, Dordrecht/Boston/London 1989, S. 61-80.

- MOSER, Walter: Zur Erforschung des modernen Menschen. Die wissenschaftliche Figuration der Metropole in Musils "Der Mann ohne Eigenschaften". In: Thomas Steinfeld / Heidrun Suhr (Hg.): *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt a.M. 1990, S. 109-131.
- MÜLLER, Gerd: *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen "Die Verwirrungen des Zöglings Törless" und "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Uppsala 1971.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Im symbolischen Feld des Möglichen. Robert Musil und die klassische Wiener Moderne. In: Birgit Griesecke (Hg.): *Werkstätten des Möglichen 1930-1936. L. Fleck, E. Husserl, R. Musil, L. Wittgenstein*, Würzburg 2008, S. 151-172.
- NEYMEYR, Barbara: *Psychologie als Kulturdiagnose. Musils Epochenroman Der Mann ohne Eigenschaften*, Heidelberg 2005.
- NEYMEYR, Barbara: Experimente im "Ideenlaboratorium". Musils avantgardistische Literaturtheorie. In: *Sprachkunst* 41 (2010), H. 2, S. 203-219.
- NÜBEL, Birgit: *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin/New York 2006.
- PELMTER, Andrea: «Experimentierfeld des Seinkönnens» – *Dichtung als «Versuchsstätte». Zur Rolle des Experiments im Werk Robert Musils*, Würzburg 2008.
- PRECHT, Richard David: *Die gleitende Logik der Seele. Ästhetische Selbstreflexivität in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Stuttgart 1996.
- RHEINBERGER, Hans-Jörg: *Experiment – Differenz – Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992.
- RHEINBERGER, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.
- SALGARO, Massimo: Die Literatur im "Experiment". Eine Einleitung. In: Raul Calzoni / Massimo Salgaro (Hg.): «Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment». *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen 2010, S. 29-45.
- SEBASTIAN, Thomas: *The intersection of science and literature in Musil's "The man without Qualities"*, New York 2005.
- SCHMIEDER, Falko: "Experimentalsysteme" in Literatur und Wissenschaft. In: Michael Gamper (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, S. 17-39.
- SCHÖNE, Albrecht: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil. In: Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil*, Darmstadt 1982, S. 19-53.
- WUNSCHER, Anette / Macho, Thomas: Zur Einleitung: Mentale Versuchsanordnungen. In: Thomas Macho / Annette Wunscher (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt a.M. 2004, S. 9-14.

Grazia Pulvirenti
(Catania)

*Die «unerfüllt gebliebene Sehnsucht»
der «Lebenskünstlerin» Lina Loos*

Abstract

The role Lina Loos had to play in her artistic milieu involved a permanent struggle between her authentic self and the male-dominated society which obliged her to serve as an inspiring “muse”, first of all for her more famous husband Adolf Loos. This contrast was the object of her play *Wie man wird, was man ist*. This paper will attempt to outline Lina Loos’s struggle to stand as a woman writer in a society which rejected the female creative work, her social engagement during the Second World War and in the following years, as well as all the psychological contrasts and stylistic features characterising her literary and journalistic work.

Die Frauen haben keine Existenz und keine
Essenz, sie sind nicht, sie sind nichts.¹

Mein Reich war nicht von dieser Welt.²

Die biographische Rekonstruktion einer verschollenen Gestalt wird immer zu einer Entdeckungsreise entlang der Spuren, welche die Zeit nicht vertilgt hat. Aus privaten Papieren, verstreuten Zetteln, Tagebüchern, Dokumenten, hinterlassenen Werken, Erinnerungen von Freunden und Mitmenschen erscheint manchmal ein Phantom, manchmal eine genau definierte Figur, manchmal eine unscharfe Gestalt, welche aber ein Licht auf

¹ Otto Weininger. *Geschlecht und Charakter*. Paderborn 2012. S. 388.

² Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 2003. S. 257. – Lina Loos, geboren am 9. Oktober 1882 in Wien als Karoline Obertimpfner, gestorben am 6. Juni 1950, war nicht nur für kurze Zeit (1902-1905) die Frau des Architekten Adolf Loos und eine der berühmtesten Schönheiten des Wiener Fin de Siècle. Sie war eine bejubelte Schauspielerin, eine zu Lebenszeiten anerkannte Journalistin, eine feine und emotionsreiche Schriftstellerin und eine engagierte Feministin und Demokratin, so wie eine mutige Zeugin der Nazi-Judenverfolgung. Als die Synagogen verbrannt und die jüdischen Geschäfte geplündert wurden, begab sie sich an diese Orten und rief laut: «Ich bin Zeugin! Ich bin

eine ganze Epoche wirft. Dies ist der Fall der zu ihrer Zeit sehr bekannten Schauspielerin, Schriftstellerin und «Lebenskünstlerin» Lina Loos (1892-1950), deren Schaffen und Erscheinung vollkommen vergessen worden sind, obwohl sie nicht nur als Künstlerin tätig war, sondern die Wiener Kunstszene der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit dominierte und sich gegen den Nationalsozialismus einsetzte.

Ihr oben zitiertes pathosbeladenes Statement steht im krassen Widerspruch mit den frauenverachtenden Äußerungen des berühmten Philosophen Otto Weininger. Der Abstand zwischen den idealen Horizonten dieser zwei Figuren bezeugt einen sexistisch bedingten radikalen Unterschied in der Wahrnehmungsebene und in der Wertsetzung dieser widersprüchlichen Epoche. Loos' Statement entlarvt auch ihre innere Spannung zwischen einem lustvollem Spieltrieb, dem sie durch den Kult ihrer Schönheit und der künstlerischen theatralischen Performanz nachgehen wird und der

Zeugin!». – Ihre Gestalt gewinnt immer mehr an Konturen durch die Arbeit an ihrem sich in Privatbesitz befindenden Nachlass und trotz des Mangels an Selbstzeugnissen bei den Briefwechseln mit Künstlern und Intellektuellen, die ihre Briefe vernichteten. Mit der einzigen Veröffentlichung zu Lebzeiten *Das Buch ohne Titel* (1947) kommt ihre gesellschaftskritische und politische Stimme zu Geltung. Lina war nicht nur Autorin von Feuilletons und Essays, gesellschaftlicher und intimer Darstellungen ihrer Zeit, sondern auch von Gedichten, Aphorismen und Theaterstücken, sowie eines philosophisch-mystischen Werkes aus der Nazizeit, *Primitive Vorstellungen einer Frau vom Uranfang bis zum Ende alles irdischen Geschehens*. Ihre veröffentlichten Texte sind in vier Bänden enthalten: *Das Buch ohne Titel. Erinnerungen einer Wiener Schauspielerin*. Wien 1947; *Wie man wird, was man ist*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 1994; *Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos*. Hrsg. von Franz Theodor Csokor, Leopoldine Rütter. Wien-Hamburg 1966. – Weitere aus dem Nachlass gewonnene Texte sind nun im Band Lina Loos, *Gesammelte Schriften* von Adolf Opel gesammelt worden. Diese Ausgabe bietet erstmals Artikel aus der Zeit von 1904 bis in die 50er Jahre, die vor allem im «Neuen Wiener Tagblatt» erschienen sind: aus ihnen ist nicht nur das faszinierende Flair der Wiener Fin de siècle nachzulesen, sondern auch der Prozess der Verarmung nach dem ersten Weltkrieg, die Vertreibungen von Künstlerinnen in der Nazizeit und die Kriegs- und Nachkriegszeit. Darüber hinaus beinhaltet der Band Kurzgeschichten und Erzählungen aus bereits erschienenen Büchern, szenische Texte, Tagebuchaufzeichnungen, philosophische Reflexionen und weitere Materialien aus dem Nachlass. Aber sowohl editionskritisch, als auch wegen der Emphase von Opels Darstellung der Figur von Lina Loos sowie der um sie entstandenen Künstlerkonstellationen ist dieses Werk unbefriedigend. Dabei lässt der Herausgeber das Bild einer Märtyrerin entstehen, welches das wahre Gesicht der Lina Loos weiter verschleiert. Über Lina Loos ist nur eine sehr spärliche Literatur vorhanden: Gertrud Kainz. *Paradisisch ist das Leben nicht. Lina Loos – Leben und Werk*. Diss. Wien 1993; Lisa Fischer. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küßt*. Wien 1994; Lisa Tomaschek-Habrina. *Lina Loos, Liebe mit Pranken*. Diss. Wien 2000. – Der Nachlass befindet sich im Privatbesitz der Familie Schimek. Die Briefe von und an Lina Loos sind in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt und Landesbibliothek aufbewahrt.

als schmerzvollen erlebten Selbstinszenierung innerhalb einer patriarchalisch und männlich besetzten Kunstszene.

Am Rande der bürgerlichen Existenz stehend, bedeutete ihr künstlerisches Engagement einen radikalen Bruch der tradierten gesellschaftlichen Werte und das Experimentieren eines freien Raums innerhalb der von den Männern bestimmten ästhetischen und sozialen Bedingungen. Die Lust der genossenen Bewunderung musste sie aber mit der Qual der an sie gerichteten männlichen Aufforderungen entsöhnen, die Rolle der Muse zu spielen, die von ihnen, und insbesondere ihres Mannes Adolf Loos aufgezwungen wurde. Den Prozess der Erstarrungen der sozialen geschlechtlichen Beziehungen sprengte sie durch die performative Wende, die sie ihrem Leben nach der Scheidung ihrer Hochzeit gab und ihr die Gelegenheit für eine neue Gestaltung ihrer weiblichen und sozialen Existenz gönnte.

Lina Loos' schwieriger Werdegang aus der vergötterten Schönheit der Wiener Szene am Anfang des Jahrhunderts, der Muse berühmter Männer, wie Adolf Loos, Peter Altenberg, Egon Friedell, Franz Theodor Csokor, und später einer die «Morale» erschütternden Skandalfigur beinhaltet viele der Widersprüche einer sich in Aufbruch befindenden Kultur. Sowohl in ihrem Leben als auch in ihrem Theaterstück *Wie man wird, was man ist*³ (erst 1994 veröffentlicht) gilt der Eros als sprengender Stoff der Domestizierung der Frauenrolle innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Um sich von dem Kerker ihrer Heirat mit Loos zu befreien «inszenierte» Lina ein skandalöses außereheliches Verhältnis mit dem jungen Gymnasiasten Heinz Lang, welcher sich als Folge ihrer späteren Ablehnung, umbrachte. Das Ereignis wurde zu einem öffentlichen Skandal und selbst Arthur Schnitzler verarbeitete Linas' biographisches Erlebnis im Stück *Das Wort* und betonte das Liebeskandal und die gesellschaftliche Verantwortung des darauffolgenden Selbstmordes des Jungen. In ihrem Werk *Wie man wird, was man ist* thematisierte Lina die weibliche innerliche Umformung einer erlittenen Auseinandersetzung mit der Liebesproblematik und der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende.

Das Wiener Fin de siècle gilt als «Chronotopos» des Aufbruches der Moderne bzw., mit den Worten Karl Kraus' als «Versuchsstation des Weltuntergangs»⁴. Insbesondere Wien erscheint als «der symbolische Ort, wo die Totalität der Tradition stirbt und die zeitgenössische Zersplitterung gebo-

³ Lina Loos. *Wie man wird, was man ist*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 1994.

⁴ Karl Kraus. «Franz Ferdinand und die Talente». *Die Fackel* 16 (10. Juli 1914). Nr. 400. S. 1-4. hier S. 2.

ren wird»⁵. Dieser Prozess führte zu einem Wechsel der Erkenntnisparadigmen und der Darstellungsmodalitäten⁶. In der Tat waren die Kunst Gustav Klimts und die Sprache eines Arthur Schnitzler bahnbrechend für die Perspektivierung neuer Sichtweisen über den menschlichen Geist. Aber ausge-rechnet in den Werken dieser zwei beispielhaft ausgewählten Künstler er-scheint die Frauengestalt in all ihren vom Zeitgeist geprägten Widersprü-chen. Bei Klimt herrscht eine ambivalente Darstellung der Frauen: Einer-seits entsteht sie aus der Domestizierung des aus der Männerperspektive erlebten Erschreckenden im Bild der *Femme Fatale*, wie in *Pallas Athena*



Gustav Klimt. *Pallas Athena* (1898). Historisches Museum der Stadt Wien.

⁵ Claudio Magris. *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*. Frankfurt a. M. 1987. S. 51-90. S. 8.

⁶ Ebenda. S. 7-50. Vgl. auch Grazia Pulvirenti: *FragmenteSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*. Würzburg 2008.

(1898, Historisches Museum der Stadt Wien) oder in *Judith I* (1901, Österreichische Galerie, Wien); andererseits geht es um die Idealisierung weiblicher die Männer berauschenden Eigenschaften, so wie in der Verkörperung der Poesie und der Engel im Beethovenfries. Im Hintergrund zwischen diesen zwei entgegengesetzten Darstellungen sind die sündhaften Leidenschaften des oben genannten Frieses auch als Frauen personifiziert. Ähnliche Widersprüche tauchen im Werk Schnitzlers auf: Einerseits das berühmte Bild des «süßen Mädels», das zur Männerbelustigung diente, andererseits die zersplitterte Seele von Fräulein Else, die an der von sozialen und familiär bedingten *Borderline*-Pathologie zugrunde geht. Der Aufbruch der Erotik (wie z. B. in Schnitzlers *Reigen* oder in Schieles Nackten-Darstellungen, um nur einige bekannte Beispiele hinzuzufügen) geschah immer im Sinne einer männlichen Domestizierung des weiblichen Eros: Die Frau wurde im bürgerlichen Milieu als Mutter bzw. als Muse talentierter Künstler (wie im Falle von Alma Mahler-Werfel) idealisiert, oder auf Grund des nicht gelungenen Ausgleiches der psychosomatischen Instanzen und der sozial bedingten Konflikte als ideales Bild für die Versuche der entstehenden Psychoanalyse gebraucht.

In beiden Fällen wird die Frauengestalt als Objekt männlicher Rituale: In ihrem Bild werden die Ängste von Künstlern projiziert, welche sich den zu rasch stattfindenden Änderungen nicht gewachsen fühlten.

Selbst der Schönheitskultus war ein Entmachtungssymptom, ein Zeichen der Verschleierung der weiblichen Ohnmacht, wie im Falle des idealisierten Bildes der Kaiserin Elisabeth. Sie übertraf den Schönheitskultus sogar, indem sie sich selbst als Kunstgestalt präsentierte und auf ihre eigene Identität verzichtete: Die Realperson verschwand hinter der Phantasiefassade der Exzentrikerin und Melancholikerin, ohne ihre Sehnsüchte in die Realität umsetzen zu dürfen⁷.

Trotz der Verschüttung tradiert patriarchalischer und kultureller Paradigmen und trotz der Selbstbehauptung mancher offiziell anerkannten Figuren, wie Bertha Zuckerkandl oder Eugenie Schwarzwald, welche letztere als Pädagogin verehrt wurde, scheiterten die Autonomiebestrebungen der Frauen in der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende.

Selbst Bildung galt als eine für Frauen gefährliche Angelegenheit und wurde als Zeitvertreib abgewertet: Im bestem Fall auf Privatschulen oder auf Hauslehrern angewiesen, wurden diejenigen, die trotz jedem Vorurteil eine Ausbildung genossen als sehr verdächtig gehalten, letztlich weil sie

⁷ Vgl. Lisa Fischer. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst kauft*. Wien 1994. S. 50-53.

dadurch der Pflege ihrer Schönheit entgegenarbeiteten⁸. Hauptanliegen der Frauen hätte die Pflege ihrer Schönheit sein sollen, durch welche sie am besten den Bedürfnissen der Männer entgegenkamen. Hygienische Vorschriften empfahlen die Pflege der Schlankheit insbesondere der Taille und der «flaumweichen»⁹ Haut. Das Symbol der weiblichen Disziplinierung war das Korsett, das die Akzeptanz von Schmerz und Leiden seitens der Frauen bedeutete. Dagegen entwickelte sich die Mode der Reformkleider, die als ein deutlicher Angriff gegen das von den Männern etablierte Frauenideal galt.

Die eventuell zur Geltung kommende schriftstellerische Kreativität der Frauen musste auf marginalen Bereichen begrenzt werden, wie dem Genre des Feuilletons oder der literarischen Übersetzung: Dies ist der Fall von Carola Bruch-Sinn (1853-1898), Marie Weyr (1864-1903), Emilie Mataja (1855-1938), und Marie Herzfeld (1855-1940), welche letztere im Austausch mit Rilke und Hofmannsthal stand. Andere schrieben heute unbekannte Werke, wie die damals für Aufruhr sorgende auf Frauen zentrierte Kulturgeschichte *Mütter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche* (1932) von der als Sir Galahad bekannte Bertha Eckstein-Diener.

Viele Frauen fanden freien Raum im Sozialen, um ihre Werte durchzusetzen, wie im Falle der sozial engagierten Leopoldine Kulka (1872-1920) oder der politisch aktiven Soziologin Henriette Fürth (1861-1938).

Lina versuchte eine performative Gestaltung des eigenen Lebens durch die Inszenierung einer im Leben verankerten Kunstpraxis an der Grenze zwischen Existierendem und Erträumtem. In diesem Doppelbereich entsteht für sie, wie für viele weitere Künstlerinnen ein Spannungsfeld von entgegengesetzten Symptomen: der Lust an der Rolle der Muse, der inspirierenden vergötterten Schönheit und der Qual der eigenen Aufopferung, welche zum Verlust der eigenen Autonomie, Selbstbehauptung und Kreativität führte.

Einige Künstlerinnen der Epoche haben sich zunächst mit der Rolle der «inspirierenden» Frau «berühmter Männer» zurechtfinden müssen, um dann eine dramatische Sprengung der Heirat zu inszenieren, um die eigene Identität behaupten zu können.

Dieser Prozess war oft sehr schmerzvoll: aber das Leiden wurde durch die im Leben inszenierte performative Wendung entfernt und überwunden.

⁸ Hanna Bubenicek (Hrsg.). *Rosa Mayreder oder Wider die Tyrannei der Norm*. Wien 1986. S. 29 f.

⁹ Anton Wildgans. *Musik der Kindheit*. Wien 1933. S. 79.

Darüber hinaus verwischten sich die Grenzen zwischen Kunst und Leben, die zu dem performativen Wandel nicht nur der Kunst, sondern auch des Lebensstils führte. Dieser ist der Fall nicht nur von Lina Loos, sondern auch anderer Künstlerinnen wie Gina Kaus (1894-1985), welche wie Lina die Wiener Szene durch ihre Schönheit dominierte; Frieda Uhl, zunächst mit Strindberg verheiratet, bald von ihm geschieden und mit Wedekind wieder verheiratet; der wohl am bekanntesten (wenn auch aus unterschiedlichen Gründen) Wanda von Sacher-Masoch, Milena Jesenska und der «Künstlerin des Augenblickes», alias der vielseitig begabten Ea von Allesch (1875-1953): Bejubelt von vielen Wiener Dichtern als Königin des Café Central diente sie als Modell für die Figur der «Alpha» in Musils Theaterstück «Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer».

Wie Lina waren viele Künstlerinnen der Epoche Schauspielerinnen oder Tänzerinnen, um durch ihre exzentrische Tätigkeit den Raum für inszenierte Provokationen zu erwerben und dem bürgerlichen weiblichen Ideal ihren Lebensstil entgegenzusetzen.

Zugleich aber wurden sie als frivol und unmoralisch von der bürgerlichen Moral gebrandmarkt, da die Demi-Monde der Theaterszene eine ideale Bühne für die Männer der Epoche war, um außereheliche Beziehungen zu unterhalten. Die Heldinnen dieser Welt waren Darstellerinnen einer gelungenen Emanzipation und zugleich Opfer der Männervorurteile, denen zufolge Theater- oder Tanzkünstlerinnen eher einfach als Opfer ihrer Begierde angesehen wurden:

Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Künstlerinnen [...] jene amphibischen Wesen, die halb außerhalb, halb innerhalb der Gesellschaft stehen. Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Künstlerinnen, die einzig emanzipierten Frauen jener Zeit.¹⁰

So schrieb Stefan Zweig. Das von ihm gebrauchte Adjektiv «amphibisch» bezeichnet die männliche Sichtweise aber zugleich die durch die Ausübung der szenischen Kunst gewonnene Selbstbestimmung und Emanzipation der Frauen: Der weibliche Körper war nicht mehr Objekt eines männlichen voyeuristischen Genusses, sondern Subjekt von selbstbestimmten oft exzentrischen Handlungen, besonders in dem avantgardistischen Cabaret, wie im Wiener Cabaret Fledermaus.

¹⁰ Stefan Zweig. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M. 1970. S. 103.

Wie man auch im Falle von Zweig bemerken kann, war diese ambivalente Sichtweise nicht nur unter den gewöhnlichen Bürgern, sondern auch unter Künstlern verbreitet.

Schönheit oder Exzentrik war die weibliche Waffe um die Kunstwelt zu betreten. Dieser beiden Waffen bedienten sich zwei Schwestern, welche am besten die oben zusammen gefassten Kontraste erlebten und inszenierten: Lina Loos und ihre später ins Nichts verschwundene Schwester Helene. Die aus der bürgerlich angesehenen Familie Obertimpfler (die das berühmte Café Casa Piccola führte) stammenden Lina und Helene verfügten über beide Gaben: Helene hatte ihren Weg als Schriftstellerin erkämpft, Lina versuchte als Schauspielerin den Durchbruch in die Wiener Kunstszene.

Ihr Auftritt an einem Abend im Frühjahr 1902 im Löwenbräu, wo sich Peter Altenberg, Adolf Loos, Karl Kraus, Egon Friedell trafen, sorgte für Aufregung. Nicht nur der angebliche frauenvergöttere Peter Altenberg war von der Schönheit Linas beeindruckt, sondern auch der zweiunddreißigjährige Adolf Loos, der seinerseits seine Faszination auf die junge Lina schon durch seine in der «Neuen Freien Presse» veröffentlichten Artikel ausübte.

Als Folge eines gemeinsamen Scherzes um eine von Lina zerbrochene Holzdose, verlangte er als Wiedergutmachung, dass sie ihn heiratete. Sie willigte ein. Und in der Tat heirateten sie im Sommer 1902.

Aber so wie die Schwester Helene begnügte Lina sich nicht weder mit der Rolle der Hausfrau, noch mit derjenigen der inspirierenden Muse. Helene zahlte einen zu hohen Preis wegen der eigenen innerlichen Verleugnung durch eine unglückliche Ehe: Sie verschwand im Jahr 1908 als Folge eines höchst wahrscheinlich begangenen Selbstmordes. Lina rebellierte gegen die Ausbeutung der auserwählten Musen seitens der Künstler und Schriftsteller, welche sie «verehrten». Sie inszenierte einen großen Skandal (das oben genannte außereheliche Liebesaffäre), um auf den «Skandal» ihrer aufgeopferten Existenz zu reagieren.

Das «erotische» Lustprinzip wird als Mittel eingesetzt, sich von der einengenden Beziehung zu ihrem Mann befreien zu können, und sich selbst zu erleben und das echte Leben kennenzulernen, so wie es ist. Darüber hinaus will sie jetzt selbständig sein und die eigenen Qualitäten und Grenzen als Schauspielerin und Schriftstellerin ausprobieren: «Ich wünsche von nichts ferne gehalten zu werden und vom Leben schon gar nicht!», schreibt sie in ihrem Drama *Wie man wird was man ist*¹¹.

¹¹ Zit. in: Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter. Frauenportraits der Wiener Moderne*. Wien 2003, S. 26.

Der jungen «silbernen Dame» war das Los zuteil, von drei prominenten Künstlern der Wiener Kulturszene bejubelt zu werden: Peter Altenberg, Adolf Loos, Egon Friedell. Sie musste sich performativ zu einem «Kunstobjekt» verwandeln und die Vergötterung der männlichen Kunstszene erwerben, um überhaupt sich als Frau in dem künstlerischen Wiener Männermilieu akzeptiert zu werden.

Aufgeopfert auf dem Altar des traditionellen männlichen Vergötterung, bald entdeckte Lina die eingrenzenden Strukturen der Musenvergötterung einer patriarchalen Kulturwelt: am Ende befreite sich die junge Lina von den autoritären und teilweise perversen Vorschriften, die der Ehemann Adolf Loos ihr aufzwang, um die eigene Identität in der Fremde zu suchen.

Der Anfang ihrer schriftstellerischen Tätigkeit geht auf das Jahr 1904 zurück, als der noch bewunderungsvolle Adolf Loos von einem Brief von ihr so begeistert war, dass er die Veröffentlichung in das «Neue Wiener Tagblatt» veranlasst. Die Briefform und das Feuilleton werden auch später ihr bevorzugter literarischer Ausdruck: Dadurch schafft sie eine direkte unver Schleierte Art der Mitteilung, die das alltägliche Leben am besten wiedergibt. Sie entwickelte einerseits eine Neigung, anscheinend unbedeutende Ereignisse zu poetisieren, andererseits ihre Kritik an der Gesellschaft und an der Doppelmoral des Bürgertums sowie an sozialen bzw. geschlechtsbedingten Ungerechtigkeiten erklingen zu lassen. Das Theater diente oft als eine Metapher für die Widersprüche des Lebens:

Beim Theater kann man das Leben erleben in allen Tiefen und Höhen, Sieg und Tod, dasselbe Leben – nur geistig und unwirklich. Aber diese künstlerische Auspeitschung der Nerven und ihre erlösende Entspannung ist bei aller Schönheit doch nur gespieltes Glück [...] Alle Menschen, ob reich oder arm, können glücklich sein, wenn sie erkennen würden, daß das reale Leben märchenhaft schön und unwirklich zugleich sein kann, man braucht es nur – außerhalb von sich selbst – zu leben.¹²

Im Stück *Wie man wird, was man ist* befreit sich die Hauptfigur Ali nicht nur von der pygmalionisch falschen Liebe ihres Ehemannes, sondern entwickelt ein tieferes Verständnis für die Liebe, das Leben, den eigenen Bezug zur Gesellschaft. Nicht veröffentlicht, aber aufgeführt im Jahre 1921 am Deutschen Volkstheater wurde das Stück *Mutter*, das sehr positiv wegen des kargen und kontrollierten Ausdrucks, der tiefen und sehr bewegenden innigen Gefühle aufgenommen wurde.

¹² Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 152.

Aber ihr allmählich entstehendes Werk stieß gegen die ambivalenten, männlichen Beziehungen Frauen gegenüber: Das eventuell wahrgenommenes inneres Bedürfnis wird in einem abwertenden Szenarium kaschiert, das mit der Frauenverachtung Otto Weiningers¹³ oder Karl Kraus' im Einklang stand. So schrieb Egon Friedell:

Für den Denker und Künstler sind die Frauen nichts anderes als zufällige Anregungsmittel, die er benützt, um seinen geistigen Stoffwechsel zu steigern [...] Sie sind für ihn dasselbe wie Alkohol, Nikotin, schwarzer Kaffee. Er braucht sie für den Moment [...] und wenn sie ihm die notwendigen Kräfteauslöser verschafft haben, so existieren sie für ihn nicht mehr. Sie sind nur dazu da, um ihn reicher und stärker zu machen. Er schöpft aus ihnen nichts als sich selbst, seine eigene Kraft zu lieben und zu hassen, zu denken und zu gestalten.¹⁴

Und im selben, wenn auch poetisierten Modus schrieb Peter Altenberg:

Eine Frau muß sein für uns wie ein Bergwald, etwas, was uns direkt erhöht und frei macht von unseren inneren Sklavereien, etwas Exzeptionelles, das uns unwirklich zu unseren eigenen Höhen milde geleitet wie die Fee den armen Wanderburschen im Märchen.¹⁵

Die letzte Anweisung ist an die von ihm vergötterte Lina Loos geschrieben, welche sich erst durch die Sprengung solcher männlichen Erwartungen ihren Weg als Schriftstellerin und Schauspielerin fand. Durch ihre Darstellungen voll Humor und Witz entlarvte sie die Heuchelei der Männerwelt und die Versuche ihres Mannes und ihrer Freunde, durch die Aufteilung der Rolle der Muse, sie keine eigenen intellektuellen und künstlerischen Werte zur Entfaltung bringen zu lassen. So schreibt sie über den für Sensation sorgenden Altenberg:

Eines möchte ich richtigstellen. Peter Altenberg gilt als Frauenverehrer. Er war es nicht! Er hat uns gehaßt. Er hat uns Frauen gehaßt, wie er reiche Frauen haßte, die ihren Reichtum nicht verwenden wußten.

¹³ Otto Weininger schrieb den Frauen eine rein bestialische sexuelle Veranlagung zu, welche als Gegensatz umso stärker zur Betonung der hohen geistigen Werte des Mannes diene.

¹⁴ Egon Friedell an Lina Loos. Autograph. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung I. N. 127.000. Es ist kein Zufall, dass der Freund Franz Theodor Csokor diese Passage in dem von ihm herausgegebenen Briefband zensurierte. Vgl. *Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos*. Hrsg. von Franz Theodor Csokor, Leopoldine Rüther. Wien-Hamburg 1966. S. 53.

¹⁵ Ebenda.

Er, der soviel Schönheit erkannte, verzweifelte an den Frauen, wenn er sie Wertvollstes an die untauglichsten Objekte vergeuden sah. An ihm, dem Ewig-Bereiten, sind die Frauen vorübergegangen, so wurde er gezwungen in Buchstaben zu gestalten, was Unerlebtes überblieb. Er saß nicht an seinem Schreibtisch und dichtete, er lebte, und manchmal schrieb er auf kleine Zettel wichtige Dinge an Menschen, die gerade nicht zugegen waren.¹⁶

Die Beziehung mit Adolf Loos gestaltete sich von vornerein als sehr problematisch auf der psychischen Dynamik, welche die spontane Entfaltung der Fähigkeiten Linas beeinträchtigte.

Die wiederum ambivalente Haltung von Loos brachte Lina ins Schwanken zwischen dem Gefühl der Lust der Anbetung eines großen Mannes und des verletzenden Schmerzes ihrer Erniedrigung.

Einerseits mystifizierte und glorifizierte er sie, andererseits demütigte er sie, um sie bei sich und nur für sich allein zu behalten. Auf der Suche nach der eigenen Wertschätzung, wird sie mal von ihm wie eine Göttin angebetet, wenn ihr die Muse-Rolle zugeschrieben wird, mal geringgeschätzt, wenn ihre Potentialität domestiziert werden sollte.

In einem seiner ersten Briefe an sie schrieb Loos:

Mädili soll ihre Kraft kennen. Aber nicht zur Geltung bringen. Das erste könnte dich und mich glücklich machen, das Zweite dich vielleicht glücklich, mich aber sicher unglücklich machen – denn dann würde mir Mädi sicher bald einen Tritt geben. Nein, mir wäre es schon lieber, wenn Mädi keine große Frau würde.¹⁷

Also «Mädili» darf in der Öffentlichkeit ihre Kunst nicht ausüben und soll sich dabei mit der Musen-Funktion begnügen, die ihr Mann zusammen mit dem gemeinsamen Freund und Linas Anbeter Altenberg, ihr zugeschrieben hatte:

Meine süße, große Frau, herrliche Frau! Ich sprach neulich mit Altenberg über dich und sagte: Sie ist die Weisheit dieser Welt. Sie hat nichts gelernt und weiß doch alles. Sie hat nichts gesehen und versteht alles. Sie hat nichts gelesen und fühlt alle Schmerzen, die die Dichter dieser Welt beschrieben haben [...] Woher kommst Du, Du Einzige? Immer von der Lüge umgeben, hast Du dich zu einer Größe von Wahrhaftigkeit durchgerungen, die mich, der ich auf der letzten Stufe zu stehen glaubte, schwindeln macht und mir neue Kraft gibt, weiterzustreben

¹⁶ Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 102.

¹⁷ Brief von Adolf Loos an Lina Loos vom 9.8.1904. Autograph. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung I.N. 126.897.

[...]. Du bist eine Seherin. Deine visionäre Kraft durchdringt alles [...].
Was du tust ist das Beste.¹⁸

Aber der Gegenpol zu solch einer Anbetung ist ein psychischer Missbrauch, den er von Anbeginn ihrer Beziehung gegen sie ausübte; sie musste zunichte gemacht werden, damit sein Selbstgefühl gestärkt werden konnte:

Mein Selbstbewußtsein ist so krank, so klein geworden, daß ich nur
gesunden könnte, wenn ich recht viele, viele Fehler an dir entdecken
könnte.¹⁹

Als Flucht aus der perfiden Beziehung mit dem immer renommierteren und immer egoistischer werdenden Loos, inszeniert Lina eine Liebesgeschichte mit einem Gymnasiasten und erfindet für sich eine neue erotische Identität: «Sie [behauptet sie von sich selbst] sei pervers und werde immer auf Knaben fliegen müssen»²⁰.

Um diese neue Phase ihres Lebens zu gestalten, sucht Lina die unbegrenzte Weite Amerikas, wo sie kurz nach ihrer Ankunft im März 1905 unter dem Pseudonym Carry Lind Triumphe feiert, ohne aber dort – auf Grund einer Lungenentzündung – verweilen zu dürfen.

So wird sie nach einigen Kuraufenthalten wieder in Wien sein, um bei der Eröffnung des Stil und Mode bestimmenden Cabarets *Fledermaus* dabei zu sein. Die Eröffnung des *Fledermaus* war das Spitzenereignis eines neuen Kunstverständnisses: Als Gesamtkunstwerk sollte dieser Raum nicht nur unterschiedliche Kunstformen miteinander verbinden (Theater, Musik, Tanz, Poesie), sondern auch als geistiger Raum für die Bedürfnisse einer neuen Elite dienen, die ihre eigenen originellen Ideale sowohl in der exquisiten Inneneinrichtung von Josef Hoffmann, als auch in der dort angebotenen gehobenen Unterhaltung wiederfand.

Die Künstler der Sezession und die taktangehenden modernen Autoren beteiligten sich als Autoren, Darsteller oder Gäste an dem neuen Kunstprojekt, das sich als fester Bestandteil des modernen Wiener Lebens verstand:

Sie [die Kunst der Epoche] wendet sich an alle, die mühselig sind und beladen von der Last des Tages. Und sie will diese alle zu Aristokraten machen! Die Aristokratisierung der Massen, das ist die Mission der Kunst.²¹

¹⁸ Brief von Adolf Loos an Lina vom 16. Juli 1903. In: *Du silberne Dame Du*. a.a.O. S. 21-26.

¹⁹ Zit. in Lisa Fischer. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst kauft*. a.a.O. S. 18.

²⁰ Zit. in: Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter*. a.a.O. S. 7-46, hier S. 25.

²¹ Zit. in Gottfried Fliedl. *Gustav Klimt*. Köln 1989. S. 103.

Peter Altenberg und Egon Friedell waren die meist engagierten Autoren, aber auch Hermann Bahr, Franz Blei, Hanns Heinz Ewers und Roda Roda lieferten Texte; die Modeschöpferin Emilie Flöge und Kolo Moser entwarfen die Kostüme; Lina zusammen mit der Diseuse Marya Delvard und der Tänzerin Gertrude Barrison waren die Hausstars.

Der von Peter Altenberg geschriebene Eröffnungsprolog wurde von der nun als unter dem Familiennamen «Vetter» auftretenden Lina vorgetragen. Aber trotz der gefeierten Erfolge, schaffte sie nicht, ihre Angst vor dem Spielen zu meistern. Auch das, was sie zunächst auswählte, um dem spielerischen Lustprinzip nachzugehen, wurde für sie zur Ursache von innerlichen Schmerzen. Sie schaffte es aber zu helfen und psychologisch im Gleichgewicht zu bleiben: Um das Leben zu bestreiten, spielte sie Nebenrollen, besonders in der Nachkriegszeit, als sie im Deutschen Volkstheater unter der Leitung von Rudolf Beer mit den berühmtesten Schauspielern der Zeit, wie Paula Wessely, Hans Moser, Tilla Durieux, Max Pallenberg auftrat. Dabei intensivierte sie ihre schriftstellerische Tätigkeit mit Artikeln, die in der «Wiener Woche», der «Dame», dem «Prager Tageblatt», dem «Neuen Wiener Journal» und hauptsächlich im «Neuen Wiener Tagblatt» erschienen.

Die Kunst der Lina Loos besteht darin, mit scheinbarer Einfachheit und einer fast naiv wirkenden Leichtigkeit über nicht besonders originelle Themen zu schreiben, die aber nun mit einem frischen Anhauch neu wirken:

Das ist der ewige Zauber des Theaters! Alles ist wirklich und unwirklich zur gleichen Zeit. Der Darsteller ist er selbst und doch nicht er selbst. Der Zuschauer träumt und weiß zugleich, dass er träumt. Wirklichkeit und Unwirklichkeit zu gleicher Zeit ist ja auch das große Geheimnis des Lebens und der Zeit.²²

In ihren Theaterstücken wie z.B. *Bürger von Anno Dazumal* und *Pomme de Terre* beschäftigt sich die Autorin weiterhin mit Darstellungen der Scheinmoral der bürgerlichen Gesellschaft, während sie im *Wunderspiel* das Thema der Mutterschaft behandelt und im *Pavillon* sich mit Fragen der Psychiatrie auseinandersetzt.

Über ihre künstlerische Tätigkeit hinaus hat Lina geschafft, ein recht künstlerisches Leben zu führen: Sie war ein einfühlsames Wesen, das mit ihrer Menschlichkeit und der durch Leiden erworbenen Lebensfreude vielen Menschen nah stand und für sie zum Orientierungspunkt wurde. Das ereignete sich nicht nur im Falle der in sie zum Teil verliebten Männer, wie

²² Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 157.

Friedell oder Csokor, sondern auch in vielen Beziehungen mit Freundinnen, wie Strindbergs Tochter Kerstin, welche Lina als echte «seelische Sommerfrische»²³ bezeichnete. Für die sensible und psychisch sehr labile Schauspielerin Margarethe Köppke war sie lebenserhaltend und bedeutete den einzigen stabilen Halt bis die junge Frau sich doch im Jahre 1930 das Leben nahm:

Vor allem aber hatte sie eine vitale Intelligenz, die weiser war, als das Wissen, das man aus Büchern bezieht, es war ein gelebtes Wissen.²⁴

Der Preis, den Lina Loos für ihr emotionales Gleichgewicht zahlen musste war sicher teuer, wie wir aus manchen Textstellen herauslesen können:

Es ist mir bestimmt, immer wieder tief untertauchen zu müssen, um erst mit Gottes Hilfe wieder empor zu kommen und Licht zu sehen.²⁵

Eine originell verarbeitete Religion der Liebe, die neutestamentarisch inspiriert ist, gab ihr Halt in den schwierigsten Momenten ihres Lebens, die oft von physischen Krankheiten geplagt waren und sich mit dem Krieg vermehrten. Ihre religiöse Lebensfassung drückte sich in einem sozialen Engagement aus:

Ich bin mir nicht einmal immer klar darüber geworden, was eine große Idee ist. Heute weiß ich es: Sich einsetzen, zu kämpfen, wenn nötig zu sterben für das Wohl *aller* Menschen.²⁶

Ihre religiöse Fassung wird in einem philosophischen Werk mystisch gefärbt, an dem sie während der Nazi-Zeit arbeitete: *Primitive Vorstellungen einer Frau vom Uranfang bis zum Ende alles irdischen Geschehens*. Dieses Werk bildet den Ausgleich für ihre körperliche und geistige Niedergeschlagenheit und ihren inneren Kampf gegen die Brutalität der Zeiten. Obwohl sie sich als eine «Gestorbene»²⁷ bezeichnete, reagierte sie auf die ökonomische Verarmung und die körperliche Not und versuchte dabei den einmal sehr bekannten, nun verarmten Bruder Karl Forest bis zu seinem durch das Euthanasieprogramm der Nationalsozialisten verursachten Tod zu helfen. Ge-

²³ Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter*. a.a.O. S. 41.

²⁴ Milan Dubrovic: *Interview mit Lisa Fischer* vom 21.1.1992. In: Lisa Fischer. *Lina Loos ...* a.a.O. S. 189.

²⁵ Brief von Lina Loos an Frau Dr. Grotte vom 6.3.1918. Autograph. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung I.N.127.396.

²⁶ Ead.: *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 257.

²⁷ Lisa Fischer. *Lina Loos ...* a.a.O. S. 218.

gen die Nazis demonstrierte sie öffentlich und während der Reichskristallnacht begab sie sich zu den Tatorten der Zerstörung und schrie sie an jedem Schauplatz die Worte: «Ich bin Zeugin! Ich bin Zeugin!».

Die Zeit nach dem Kriege ist durch ihr soziales Engagement gekennzeichnet: Sie arbeitete sehr intensiv für den im 1946 gegründeten Bund demokratischer Frauen. Sie bezog Stellung für kommunistische Ideale, für die Sache der Frauen und für den Frieden. Sie schreibt nun für das «Kommunistische Österreichische Tagebuch» und für «Die Stimme der Frau» und veröffentlicht im *Buch ohne Titel* alte Geschichten aus ihrer Kindheit und Jugend, die gar nicht nostalgisch anmuten, sondern die utopische Hoffnung für die Wiederkehr einer besseren Welt entwerfen:

Jetzt am Ende meines Lebens, verstehe ich den Anfang meines Lebens, dazwischen liegt eine immer unerfüllt gebliebene Sehnsucht.²⁸

²⁸ Zit. in Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter*. S. 46.

* * *

Marcella Biasi
(Frankfurt Oder)

*Hans Blumenbergs “Objet ambigu” und
Giorgio Agambens “Dispositiv”
Kongruenz zweier poetologischer Paradigmen in der Sprache der Lyrik*

Abstract

This article discusses the idea of a specific lyric-theoretical power of language. Through Blumenberg's pattern of the *objet ambigu*, it analyzes to what extent the performative character of the word can be seen as an ontological implication of its original linguistic potential. Through Agamben's concept of the *apparatus*, it considers the «dispositive» character of the native power of self-determination of the word in the context of absolute semantic ambiguity. This is to clarify the sense in which the word, under precise conditions, is the authentic «power of the figure» and how the «apparatus»-concept allows a deeper understanding of poetry according to the paradigm of ambiguity.

Die Theorie. Im Jahre 1964 veröffentlicht der ordentliche Professor für Philosophie an der Universität Gießen Hans Blumenberg einen dichten Aufsatz zu Valéry mit dem Titel *Sokrates und das “objet ambigu”*¹. Darin führt er zwei wichtige sprachtheoretische Vorstellungen ein: Das Wort ist nichts Geringeres als der latente Ursprung der Idee, und, zweitens, es ist das expressive Instrument der Form. Ein paar Jahre später nimmt Blumenberg am zweiten poetologischen Kolloquium der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*² in Köln teil. Sein berühmt gewordener Beitrag heißt *Sprachsituation und immanente Ästhetik* und entwickelt auf der Grundlage der Konzep-

¹ Hans Blumenberg, «Sokrates und das “objet ambigu”», in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2001 (ursprünglich 1964 in der Münchener philosophischen Zeitschrift *Epimeteia* mit dem Untertitel *Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes* erschienen), 74-111.

² Die Bände der berühmten, von Anfang der 60er bis Ende der 80er Jahre gehaltenen Kolloquien-Reihe *Poetik und Hermeneutik* wurden mit unterschiedlichen Herausgebern in der gleichnamigen Reihe des Fink Verlags veröffentlicht: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Poetik und*

tion der Ambiguität die Begriffe der «Sprachsituation» und der «ästhetischen Immanenz» weiter³. Beide werden in den darauffolgenden Jahrzehnten breit rezipiert und als poetologische Leitmotive weiterverbreitet, sind aber schon im suggestiven, teilweise schwer verständlichen Valéry-Aufsatz über das *objet ambigu* Sokrates' und über die architektonisch-sprachlichen Talente Eupalinos' enthalten.

Blumenberg ist ein dezidierter Valéry-Liebhaber⁴ und arbeitet in *Sokrates und das "objet ambigu"* über einen Text Valérys namens *Eupalinos, ou l'architecte*⁵ aus dem Jahre 1923. Der Text ist als ein Gespräch zwischen Sokrates und seinem Freund Phaidros im Hades strukturiert und handelt von den außerordentlichen Gaben und Taten des griechischen Architekten Eupalinos. Es ist dabei bemerkenswert, dass Blumenberg aus Sokrates' Bericht über Eupalinos' Art, zu den Handwerkern zu sprechen, eine überragende Theorie über die Natur des Wortes herauszuarbeiten vermag. Das Wort ist – so Blumenberg – von Natur aus *definitiv*, und dies bedeutet – so füge ich hinzu –, dass es von sich aus «de-finiert», das heißt vervollständigt und Grenzen setzt. Demzufolge hat das Wort den Rang eines Gesetzes, welches seinerseits die Instanz ist, die, nach dem klassischen Begriffsmodell von Potenz und Akt, das Akt-Werden einer Eventualität bzw. das Verwirklichen einer Potenzialität darstellt.

Sowohl dieses Potenz-Akt-Modell, das ich bei Blumenberg als poetologisches Instrument verwenden werde, als auch Agambens Motiv des Dispositivs, mit dem der *Objet-Ambigu-Komplex* hier konfrontiert werden soll, haben einen gemeinsamen Begriffshorizont, nämlich Aristoteles' Me-

Hermeneutik II. Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966-1983. Hans Blumenbergs Beitrag «Sprachsituation und Immanente Poetik», ursprünglich im Kolloquiumsband erschienen, ist jetzt in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Anm. 1).

³ Im kurzen, prägnanten Vorwort zum Sammelband suggeriert der Herausgeber Wolfgang Iser, dass Lyrik, und insbesondere moderne Lyrik, «poetisch immanent» sei (9). Moderne Lyrik enthält latent die Einsicht bzw. die Fähigkeit der Reflexion – also das Mittel der Einsicht – über ihren ästhetischen Logos. Sie bestimmt und bedingt die theoretische Reflexion über die eigene ästhetische Fundiertheit selbstständig und begründet sie intern durch die Konstruktion eines theoretisch ertragreichen rezeptiven Austausches. Diesen Reflexionsanspruch nennt Iser «ästhetische Immanenz», und diese soll moderner Lyrik paradigmatischen Charakter für die Reflexion über moderne Literatur schlechthin verleihen.

⁴ Zur Bedeutung Blumenbergs und der Arbeitsgruppe *Poetik und Hermeneutik* (Anm. 2) für die poetologische Auseinandersetzung mit Paul Valéry vgl. Karin Krauthausen, «Hans Blumenbergs möglicher Valéry», *Zeitschrift für Kulturphilosophie* (mit Schwerpunkt Valéry), 6/1 (2012), 39-64.

⁵ Paul Valéry, *Eupalinos. Ou L'architecte*, in: *Oeuvres II*, hrsg. von Jean Hytier, Paris 1960.

taphysik. Als «Wissenschaft, welche das Seiende als Seiendes untersucht und das demselben an sich Zukommende»⁶, befasst sich der Teil von Aristoteles' Ontologie, welcher nach ihm eben "Metaphysik" genannt wurde und in vierzehn Bücher gegliedert ist, mit den letzten Ursachen des Seienden, sozusagen mit dessen eigentümlichen Eigenschaften. Unter den Themen, die sie untersucht, sind die Frage nach der Unterscheidung von Materie und Form sowie die nach dem Ursprung des Seins mit der bekannten Frage des unbewegten Bewegers und mit dem besonderen Thema der Seele zentral. Die komplexe Frage nach dem Verhältnis zwischen Potenz und Akt, die hier eine entscheidende Rolle spielt, wird insbesondere in den Büchern VII bis IX anhand der Erörterung des Begriffspaars Materie/Form und dem damit verknüpften Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit behandelt. Die Begriffe «Akt» (lat. *actus*, gr. *energeia*) und «Potenz» (lat. *potentia*, gr. *dynamis*) sind im philosophischen Sprachgebrauch Gegenbegriffe. «Potenz» bezeichnet die noch nicht realisierte Möglichkeit, zu der aber ein Vermögen bzw. eine Fähigkeit oder Disposition besteht; «Akt» bezeichnet dagegen die Realisierung oder Verwirklichung dieser Möglichkeit⁷. Diese Kategorien dienen zur begrifflichen Darstellung von Bewegungen und Veränderungen im Werden der Dinge und setzen voraus, dass jeder Bewegung ein Vermögen zur Veränderung zugrunde liegt und – so wenigstens die traditionelle Lektüre – dass dieses Vermögen irgendwie zielgerichtet, d.h. auf eine nicht genauer definierte Weise auf seine Verwirklichung hin orientiert ist.

Auf Blumenbergs *objet-ambigu*-Aufsatz zurückkommend: Im Text ist, wie gesagt, vom Bezugstext Paul Valéry's über den Architekten *Eupalinos* die Rede. Valéry lässt den jungen Sokrates und seinen Freund Phaidros über die Geschichte von *Eupalinos* reden, und damit wird das Gespräch zwischen ihnen zugleich zum rhetorischen Instrument für die Darlegung von Blumenbergs sprachtheoretischem Argument, dass das Wort definitoren Charakter hat und Grenzen setzt. Ich habe schon erwähnt, dass ich das so geartete Wort als ein Gesetz interpretieren möchte, das das Akt-Werden einer Potenzialität auf eine ganz besondere Art verwirklicht⁸.

⁶ Aristoteles, *Metaphysik* IV 1, 1003 a 21-28, zit. nach Hermann Bonitz und Horst Seidl, *Aristoteles' Metaphysik*. Bücher I (A) – VI (E). Griechisch-Deutsch, Hamburg 1989.

⁷ Aristoteles, *Metaphysik* IX, 1-9, *Aristoteles' Metaphysik*. Bücher VII (Z) – XIV (N). Griechisch-Deutsch, Hamburg 2009.

⁸ Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Interpretation des *objet-ambigu*-Motivs nach dem klassischen Potenz/Akt-Modell, die hier versucht wird, in mancher, m.E. hier weniger ergiebiger Hinsicht auch nach dem *Physis-Techne*-Modell gelesen werden könnte. Zur Klärung des Verhältnisses zwischen *physis* und *techné* bei Aristoteles und bei Heidegger, siehe z.B. Walter A. Brogan, «The intractable interrelationship of *physis* and *techné*», in: Drew A.

Die Erörterung dieser Idee möchte ich nun poetologisch noch prägnanter machen, indem ich sie mit dem oben erwähnten *Dispositiv*-Begriff Giorgio Agambens konfrontiere.

Den *Dispositiv*-Begriff erarbeitet Agamben, in Anschluss an Foucault, in einem kleinen Büchlein von 2006⁹, und sein Schema der Disposition erscheint hier gleich applizierbar. Bei Agamben sind Dispositive Formationen, die die Verbindlichkeit und die exekutive Kraft von Geboten haben, die Verwirklichung eines Werkes bestimmen und somit strukturell zwischen Mensch und Welt situiert sind¹⁰. Aus der eher komplexen Dispositiv-Theorie Agambens ist für meinen lyriktheoretischen Ansatz der Aspekt interessant, der Sprache als primäre Schnittstelle zwischen dem Geistigen und der Welt berücksichtigt. Dank ihres besonderen Situiert-Seins zwischen Mensch und Welt ist Sprache das prägendste – und gewaltigste – aller dispositiven Netze. In diesem Sinne ist sie das “dispositive” Instrument par excellence, und das in ihrem Netz mit gesponnene Wort hat ein enormes Definitionspotenzial, das für meine These brauchbar wird. Das Wort ist keine Dar- bzw. Vorstellung eines Gegebenen, sondern im Gegenteil das Gesetz – oder quasi der Befehl –, das die Herstellung des Gegebenen ermöglicht und verfügt, und ich ziehe an dieser Stelle Agambens Dispositivbegriff heran, weil es mir bei der Geschichte von Eupalinos nicht so sehr um den inhaltlichen Aspekt der Einsichten des Architekten geht, sondern vielmehr um die Modalität ihrer Wiedergabe an die Arbeiter, die ich eben als eine «dispositive» verstehe.

Zurück zu Blumenbergs Aufsatz: Eupalinos ist ein charismatischer und hochbegabter Baumeister, und es wird nicht zufällig der Moment geschildert, als er seine Reden vor den Arbeitern hält und ihnen dadurch seine Idee zum Bau eines Tempels vermittelt. Der Punkt ist – so Blumenberg –, dass

Hyland und John Manoussakis Panteleimon (Hrsg.), *Heidegger and the Greeks. Interpretive essays*, Bloomington und Indianapolis 2006, 43-56; genauer zur großen Bedeutung des *techné*-Begriffs bei Blumenberg und seiner Entwicklung zum (rhetorischen) Technik-Begriff sowie zum Verhältnis mit dem *Physis*-Begriff verweise ich auf den schönen Aufsatz von Rüdiger Campe, «Von der Theorie der Technik zur Theorie der Metapher. Blumenbergs systematische Eröffnung», in: Anselm Haverkamp und Dirk Mende (Hrsg.), *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt am Main 2009, 283-315, hier: 298 ff.

⁹ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma 2006.

¹⁰ Agambens Dispositiv-Begriff – wie der Foucaults – bezeichnet in der Tat eine breite historische Konstellation von Sprache, Gesellschaft, Recht, Technik, Wissenschaft usw., die es zu einer bestimmten Zeit in dieser historisch bestimmten Form gibt und bestimmte Aussagen, Handlungen, Geräte, Theorien ermöglicht und andere eher ausschließt. Sprache ist in all dem «das vielleicht älteste Dispositiv» (26), weil sie den Status des Interaktionsmodells von Mensch und Welt bzw. von Idee und Geschichte am besten verkörpert.

auf die reine mündliche Aussprache seines Denkens auch unmittelbar und fast von selbst gleich die Realisierung des Gesagten folgt, als wäre sein Sagen die Ankündigung einer quasi-göttlichen Verfügung. Eupalinos wendet sich an die Handwerker. Er spricht zwar nicht mit ihnen oder zu ihnen, sondern richtet sich *an* sie. Das bedeutet – würde Blumenbergs Lehrer Heidegger sagen –, dass er sie «anspricht» und damit an sie seinen «An-spruch»¹¹ erhebt. Durch das gesprochene Wort, und nur dadurch, vermittelt er seine architektonischen Vorstellungen, und sein Sprechen ist derart prägnant, dass seine Idee schon allein durch das Sprechen zum Projekt wird. Seine Reden sind sofort fruchtbringend, und die veranschaulichte Idee scheint in ihnen quasi ein eigenes architektonisches Potenzial zu besitzen, weil sie, nach Blumenbergs Bezeichnung, den kommenden Bau des Tempels schon *ganz* in sich trägt. Genau hier sehe ich die erste theoretische Pointe: Eupalinos' Rede wird durch die perfekte Überschneidung von Sagen, Projizieren und Verwirklichen effektiv und richtunggebend. Seine Idee antizipiert und de facto befiehlt – disponiert – die Realisierung des Tempels, ja realisiert ihn in Blumenbergs Darstellung quasi von selbst. Das Wort greift unmittelbar ins Reale ein, weil es die Arbeiter unmittelbar zu einer strukturierten Tätigkeit (zur Architektur) veranlasst. Darin zeigt sich das Wesen der definitiven Kraft der Sprache, weil Eupalinos' Wort sich fähig erweist, durch das reine Ausgesprochen-Werden ein Spannungsfeld zu generieren, aus dem der konkrete Impuls zum Bauen entsteht. Die zentrale Intuition des ersten Teils des *objet-ambigu*-Aufsatzes (Eupalinos-Teil) besteht also darin, dass das Wort die *Idee* des Werkes ist und dass die Idee allein es vermag, die Realisierung des Werkes vorwegzunehmen. In der Idee liegt schon ganz die Potenzialität dessen, was als Idee konzipiert wird, und auch die Regel, die das Hervorbringen oder die «Pro-duktion» des Konzeptes (des als Idee Konzipierten) in der Welt bestimmt. Somit ist die Idee die *Form* des Werkes, weil das Werk durch die Idee konzipiert wird und diese von sich aus ein Vorhaben ist. Als Vorhaben ist die Idee ein Projekt, sie impliziert die Möglichkeit der Aktualisierung des Gedachten – ihre Form eben – und zielt natürlich auch darauf. Weitere Nuancierung: Die in der Idee implizierte Form

¹¹ Ich entnehme das Motiv des Anspruchs als Folge eines (göttlichen!) Ansprechens bzw. Angesprochen-Werdens aus Martin Heideggers berühmten Hölderlin-Vorlesungen der 30er und 40er Jahre, wie etwa *Hölderlins Hymne «Andenken»* (Vorlesungen 1941/42), hrsg. von Curt Ochwadt, Frankfurt am Main 1982, 6, oder *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* (Vorlesungen 1934/35), hrsg. von Susanne Ziegler, Frankfurt am Main 1989, 70 ff.

des Werkes ist bei Blumenberg seine *Formel*¹². Die Formel ist in Eupalinos' Welt Teil der Idee, sie ist ihr aktualisierender Impuls, ihr Durchführungsprogramm sozusagen, und sie ist «definitivisch» par excellence, weil sie die Realisierung der Figur gleichzeitig umfasst, vorbereitet und verordnet. Eupalinos' Wort ist bei Blumenberg dann in höchstem Grade definitivisch, weil es die Falte der Idee ist, der Ort, der sie impliziert, zusammenhält und hinaus projiziert. Die Idee ist ihrerseits sowohl die Form des Werks als auch die Formel seiner Aktualisierung in der Welt.

Der Sprachbegriff macht damit bei Blumenberg, im Vergleich zu seinem unmittelbaren Vorfahren Heidegger, eine Entwicklung durch¹³. Das Wort hat nicht nur die ursprüngliche Ambiguität, die es auf der Schwelle zwischen offener, unentschiedener sprachlicher Potenzialität und linguistischer Aktualisierung in einer Bedeutungsform aufrechterhält¹⁴, sondern besitzt die neue, in der Produktion ausschlaggebende Kraft der «Anweisung des Werdens der Realität»¹⁵. Dem anweisenden und anordnenden (definitivischen)

¹² Blumenberg (Anm. 1), 87. Eine interessante Variante der Etymologie von «Form» ist, laut dem Grimmschen Wörterbuch (digitale Version des *Deutsche(n) Wörterbuch(s)* von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961, von der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, web: www.woerterbuchnetz.de/DWB), das Lat. *fero* (tragen), wobei die Form das wäre, was Form selbst in sich trägt oder aus sich selbst bildet. «Formel» ist nichts anderes als das Diminutiv von «Form» und bezeichnet in dem Sinne den Modus, den Bedeutungszusammenhang und somit auch die Regel.

¹³ Die Frage nach Heideggers Erbschaft bei Blumenberg ist in der Tat komplex und zum Teil auch müßig. Dass Heidegger in dieser Hinsicht der "Vorfahre" von Blumenberg ist, bezweifelt z.B. Dirk Mende in: *Metapher – Zwischen Metaphysik und Archäologie. Schelling, Heidegger, Derrida, Blumenberg*, München 2013, 222 f.

¹⁴ Aus der grenzenlosen Literatur zum Begriff der Ambiguität erwähne ich hier nur noch, neben den oben angegebenen Hölderlin-Vorlesungen Heideggers und den Aufsätzen Blumenbergs, folgende Texte: Paul Valéry, *Tel quel*, in: *Oeuvres II*, hrsg. von Jean Hytier, Paris 1960 sowie die kleinen Texte *Propos sur la poésie* von 1927, *Questions de poésie* von 1935, *Au sujet du cimetière marin* von 1936, *Nécessité de la poésie* von 1937, *Poésie et pensée abstraite* von 1939, *L'invention esthétique* von 1938, alle ebenfalls in der Originalausgabe *Oeuvres I*, hrsg. von Jean Hytier, Paris, Gallimard 1957; Roman Jakobson, «Linguistik und Poetik», in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979; Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano 1960; Igor Stravinsky *Poetics of Music. In the form of six lessons*, Harvard 2003 (Erstausgabe in den 40er Jahren); Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1996 (Erstveröffentlichung 1956); Anselm Haverkamp, «Die wiederholte Metapher. Ambiguität, Unbegrifflichkeit und die Macht der Paläonymen», in: Gottfried Boehm und Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2006.

¹⁵ Blumenberg (Anm. 1), 105.

Wort ist eine strukturellen Spannung bzw. die Intention auf eine Form der Verwirklichung eigen. Das Wort tendiert von Natur aus zur progressiven Definition seiner internen Ambiguität, es braucht Grenzen und neigt deswegen zur Einschränkung seiner Vieldeutigkeit innerhalb der Grenze möglicher Signifikationen, das heißt zur Kristallisierung in einer semantisch fixierten Ausdrucksform. Es zielt somit auf die Welt, auf den Übergang in eine zeitlich konnotierte und räumlich definierte Dimension hin, will Geschichte werden. Die Projektion auf die Aktualisierung des linguistischen Potenzials in einen Akt der «Be-Deutung» ist im definitiven Charakter des Wortes also implizit.

Die zentrale Frage nach den Zusammenhängen von «definitiven» Worten und «Dispositiven» kann nun direkt angesprochen werden. Zunächst scheint mir klar, dass Blumenbergs definitive Worte in Agambens Perspektive «Dispositive» sind, weil sie eben «disponieren» und ordnen. Ich habe oben erwähnt, dass die Dispositive bei Agamben Figuren sind, die die Verbindlichkeit von Geboten und die konkret bestimmende Kraft von Gesetzen haben. Sie stehen strukturell zwischen der Idee und deren exekutiver Verwirklichung und haben ihren vollkommensten Ausdruck im Dispositiv «Sprache», welche als dispositives Netz eben kein Instrument zur Wiedergabe des Realen ist, sondern im Gegenteil das Gesetz bzw. die Formel ist, die das Reale herbeiführt und weiter bedingt.

Die erste Folge davon sehe ich wunderbar prägnant in Blumenbergs Satz «das Wort ist die Potenz der Figur» formuliert.

Ich werde die Verflochtenheit von Wort, Potenz und Figur, die aus dieser Behauptung hervorgeht, anhand einiger begrifflicher Instrumente aus dem klassischen Modell von Potenz und Akt (siehe Anm. 6) erläutern und, weil das Potenzmodell extrem komplex ist, nur auf die Aspekte davon eingehen, die in diesem Kontext relevant sind. Relevant ist zum Beispiel erstens, dass Potenz im aristotelischen Modell von *dynamis* und *energeia*, von der Scholastik als Potenz und Akt wiederaufgenommen, begrifflich prioritär gegenüber dem Akt ist, weil sie für Aristoteles *vor* und *über* jede Aktualität hinaus *dynamis* ist. Zweitens unterstellt das Potenz-Schema eine grundsätzliche, nicht reduzierbare Ambiguität des *dynamis*-Begriffs. Potenz bzw. *dynamis* – so Aristoteles – ist zunächst als Vermögen vom Akt ontologisch unterschieden und somit *nicht* auf die Ausrichtung, auf das Akt-Werden reduzierbar; sie ist aber ontologisch, logisch und kausal vom Akt abhängig, weil sie durch die Form der Aktualisierung bestimmt ist; schließlich ist sie von vornherein als Dualität konzipiert: als Fähigkeit, in den Akt überzugehen oder aber eine Veränderung zu erleiden. In all dem ist es in diesem Kontext wichtig, dass das offene Spektrum von mehrfachen Verwirklichungsmög-

lichkeiten, das eben die Potenzialität charakterisiert, im traditionellen Potenz-Modell durch den Übergang zum Akt seine Offenheit – also sich selbst als Potenz – preisgeben muss, weil die Entscheidung für eine der vielen potenziellen Optionen der Verwirklichung eben die Scheidung und den Verlust aller anderen unterstellt.

Wieder auf Blumenbergs Text zurückkommend, lässt sich die Argumentation über das definitorische Wort in dieser Perspektive so lesen, dass das Wort die Möglichkeit – die Potenz – der Aktualisierung eines Dings (eines «Gegebenen») bestimmt. Somit ist das Wort eine *Figur*¹⁶, weil es die dispositive Instanz ist, die beim Übergehen von der Idee zum Akt selbst in das geformte und aktualisierte Ding mit hinüber fließt. Als Dispositiv ist das Wort also eine zwiespältige Figur, die zugleich als Potenzial eines Gegenstandes als auch als dessen aktualisierender Anspruch agiert. Darin gründet die Behauptung, dass «das Wort die Potenz der Figur» ist: Das Wort ist die besondere Energie, die das Akt-Werden eines im potenziellen Zustand noch verweilenden Gegenstandes ermöglicht, ohne jedoch bei der Entscheidung für die eine oder die andere Aktualisierungsmöglichkeit das restliche Spektrum der Potenzialitäten des Gegenstandes auszuschneiden¹⁷.

Es handelt sich dabei um ein zwiespältiges, ja auch paradoxes Modell, welches aber insofern nützlich ist, als es eine theoretisch unmögliche Möglichkeit herausarbeitet. Es geht darum, sich durch das ambivalente, definitorische Wort eine Form der Explizierung einer Potenzialität vorzustellen, die nicht einfach Akt oder Folge einer eindeutigen Entscheidung ist, sondern im Übergang zur Aktualisierung eine mehrdeutige, frei oszillierende

¹⁶ Hierzu ein kleiner etymologischer Exkurs: «Figur» stammt aus dem Lat. *figo*, «ich forme» bzw. «mache», welches seinerseits aus dem Sanskrit *dhibh*, «tasten» bzw. «handhaben» herkommt und sich dann in den lat. Stamm *figh-*, «geformtes Ding», umwandelt (siehe A.h.D. *teig*). Der indo-europäische Stamm lautet ungefähr **dheigh* und bedeutet «formen» oder «bauen», woher *dhibh-ra* abzuleiten ist und von da her eben «Figur», im Sinne von «ausgeformtem Ding». «Form» stammt aus dem Sanskrit *dhar*, welches auf lateinisch *far/for* wird und «fest- bzw. enthalten» bedeutet; das Lat. *for-ma*, wie auch das entsprechende Sanskrit *dhar-i-man*, wären dann «Form» im Sinne einer stabilen, enthaltungsfähigen Figur. Quellen: Grimm-Wörterbuch (Anm. 10); *American Heritage Dictionary* (online Archiv: web.archive.org/web/20071213145958/www.bartleby.com/61/s0.html), *Portal lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (www.cnrtl.fr/etymologie/forme); Nicolò Tommaseo und Bernardo Bellini, *Dizionario della Lingua italiana* (<http://www.dizionario.org/index.php?home>); Ottorino Pianigiani, *Dizionario etimologico online* (<http://www.etimo.it/?pag=hom>); *Online Etymology Dictionary* (www.etymonline.com/index.php).

¹⁷ Mehr zur poetologischen Applikation des Potenz- bzw. *dynamis*-Begriffs in Vf., «*Adynamia, hésitation, potenza-di-non*. Entzug der Sprache und moderne Lyrik auf der Achse Valéry-Agamben», *Arcadia*, Internationale Zeitschrift für literarische Kultur 51, hrsg. von Vivan Liska und Vladimir Biti, Berlin 2015.

Form aufnimmt und dabei ihren Gegenstand – ihr semantisches Substrat – so offen und vital wie im potenziellen Zustand aufrechtzuerhalten vermag. Die Denkfigur ist gewagt, und der Preis dafür ist die Ambiguität, wie ich noch erläutern werde. So heißt es bei Blumenberg:

Die Formel, die das Gesetz der Figur enthält, enthält von der Figur noch nichts und ist doch die geistige Energie, aus der die konkreten Figuren in beliebiger Vielfältigkeit entspringen. Zwischen dem Gesetz der Handlung und dem Produkt der Handlung liegt die entscheidende Differenz. Sokrates selbst hat hingefunden zum Satz des Eupalinos, daß das Werden den Gegenstand hervorbringt, ohne ihn schon von Anfang an präformiert zu enthalten, in dem er den geometrischen Gegenstand kraft des definitiven Befehls aus der Bewegung, aus der Handlung hervorgehen lässt. Diesen Befehl können wir finden oder bilden, ohne eidetisch ein Ergebnis vor uns zu haben; das Wort ist die Potenz der Figur. *Pas de géométrie sans la parole ...*¹⁸

«Das Wort ist die Potenz der Figur», weil es natürlich performativ ist und von sich aus zur Aktualisierung einer Idee, zur Vollstreckung des in ihm enthaltenen Projekts strebt. Das Hauptmerkmal des Wortes, sein definitiver Charakter, kann im Lichte von Agambens Dispositionsbegriff gelesen werden, weil das Wort nicht nur die Aktualisierung des Gemeinten durchzuführen vermag, sondern es auch «disponiert», das heißt ordnet, regelt, veranlasst. Und das ist die eine Pointe. Blumenberg geht aber weiter, weil sein Horizont die Ambiguität ist. Sein Nachdruck liegt nämlich nicht nur auf dem definitiv-dispositiven Aspekt der Natur des Wortes, sondern auf einer weiteren sprachtheoretischen Nuancierung davon, die auf die Zuspitzung der Divergenz zwischen dem Gesetz und der Aktualisierung des Gesetzes zielt. Die Idee ist das Gesetz, die Figur und die Formel und impliziert als solche sowohl die Aktualisierung (das Denotierte) als auch die ganze Potenzialität des Wortes (seinen mitschwingenden Bedeutungsspielraum); der Sprechakt, d.h. die vernehmbare Produktion der Sprache und ihre aktualisierende Vermittlung ist «nur» das, was den in der Idee schon mitgegebenen Akt manifest macht. Die Erörterung dieser etwas heiklen, aber zentralen Nuancierung ist aber auf eine genauere Auslegung von Blumenbergs komplexen Begriff der Ambiguität angewiesen.

Im *objet-ambigu*-Aufsatz führt Blumenberg das Motiv des *objet ambigu* stricto sensu, d.h. des zweideutigen Gegenstandes und der Ambiguität, am

¹⁸ Blumenberg (Anm. 1), 87. Valéry's Text, auf den Blumenberg Bezug nimmt, ergänzt hierzu: «Pas de géométrie sans la parole. Sans elle, les figures sont des accidents; et ne manifestent, ni ne servent, la puissance de l'esprit», Valéry, *Tel quel* (Anm. 14), 110.

Anfang des zweiten Teils ein. Erst an diesem Ort, nach dem dichten Teil zu Eupalinos und zum Begriff des Gesetzes und der Figur, wird die Ambiguität – Blumenberg nennt sie, nach dem mhd. Etymon, «Vieldeutigkeit» – als der (quasi) einzig wahre Kern der ganzen bis dahin abgewickelten ästhetischen Argumentation expliziert. Sie wird sogar als unentbehrliches «Korrelat der Potenzialität»¹⁹ der Entscheidungen des jungen Sokrates reflektiert. Blumenberg berichtet auch in diesem zweiten Teil des Aufsatzes weiter über Valérys *Eupalinos*-Text. Sokrates führt, nach den Erwägungen über Eupalinos, das lange Gespräch mit dem aristokratischen Freund Phaidros fort und fängt an, von einem wichtigen Erlebnis aus seiner Jugendzeit zu erzählen. Er war damals ein junger Mann und von der Fülle der Affekte durchdrungen, die die Gewalt der Naturelemente in sein unreifes, zartes Gemüt brachte. Fast hilflos von diesen Gefühlen befangen, ging er eines Tages allein am Meer entlang und wurde von einem Gegenstand im Sand überrascht. Das Ding lenkte auf einmal das Wirbeln seiner Gedanken auf sich zu und legte es irgendwie still. Valéry lässt Sokrates wörtlich sagen: «une chose blanche, et de la plus pure blancheur; polie, et dure, et douce, et légère»²⁰ und beschreibt damit ein unbeschreibliches – unsagbares! – stummes und kompaktes Erzeugnis der Naturkräfte, das das stürmende Fühlen und Denken des jungen Mannes auf sich zieht: «Qui t'a faite? pensais-je. Tu ne ressembles à rien, et pourtant tu n'est pas informe. Es-tu le jeu de la nature, ô privée de nom et arrivée à moi, de par les dieux ...»²¹. Das form- und namenlose Ding, welches doch nicht ohne Form ist, veranlasst im jungen Geist des Sokrates eine imponierende Abfolge ästhetischer Überlegungen zur Gewalt der Natur, zu deren Kunstwerken durch die Gewalt, zum Wesen der göttlichen sowie der menschlichen *poiesis*. Er befragt das Ding selbst, spricht es quasi an, und bekommt natürlich keine Antwort. Dann wirft er es, plötzlich und nicht ohne Mühe, ins Meer zurück: «L'esprit ne rejete pas facilement un énigme [...] Intrigué par cet objet dont je n'arrivais pas à connaître la nature, et que toutes les catégories demandaient ou repoussaient également, je tentait d'échapper à l'image agaçante de ma trouvaille»²². Sokrates ist bedrängt von dem Ding, fast überfallen von der absoluten Undurchdringlichkeit der «chose blanche». Die dichte Signifikanz des runden weißen Dings bestürmt ihn. Das Ding signifiziert in der Tat nichts, besitzt aber einen quasi fetischistischen Reiz und hat die Fähigkeit, sein Gemüt in vielen und sehr verschiedenen Hinsichten ästhetisch zu erregen. Es

¹⁹ Blumenberg (Anm. 1), 88.

²⁰ Ich zitiere hier direkt aus dem Originaltext von Valéry (Anm. 5), 118.

²¹ Valéry (Anm. 5), 118.

²² Alles Valéry (Anm. 5), 120-121.

ist ein Enigma, und als solches setzt es seine Gefühle frei und verwirrt sie zugleich. Das ist der Grund, warum Sokrates den Fetisch instinktiv loswird, ohne natürlich das Problem loszuwerden, und das emotionale Echo des Widerstands des *objet ambigu* prägt sich in ihm so tief ein, dass die «Er-Innerung» ans Stranderlebnis ihn noch im Alter bewegt. So weit die Geschichte aus Valéry's Text, an der Blumenberg arbeitet.

Mir geht es jetzt darum, welche ästhetische Entwicklungen Blumenberg aus Valéry's Text herausarbeitet und inwiefern diese mit Agambens Dispositiv konfrontiert werden können. Blumenbergs Thema ist die Ambiguität; ich ziele, von der Ambiguität aus, auf die Potenzialität der Disposition. Der am Strand aufgefundene Gegenstand hat vier Besonderheiten: Er ist kompakt, hart und zugleich zart; er besteht aus einem unbestimmbaren Material – Valéry nennt es «*matière à doutes*»²³ – und weist eine ebenso unbestimmbare Form auf; er wurde von der Gewalt der Natur und vom Verfließen der Zeit erzeugt; er ist weder ansprechbar noch hinterfragbar, obwohl er in Sokrates rege Reflexionsimpulse bewirkt. Dieses Ding nennt Blumenberg ein *objet ambigu*, weil es für ihn das kompakte und fassbare Wesen der Ambiguität darstellt. Und dass man das «Wesen» eines Begriffs in der Hand halten, beobachten und sogar ins Meer zurückschleudern kann, ist nicht trivial. Aus diesem kleinen suggestiven Ding zeichnet Blumenberg die ästhetische Konstellation des *objet ambigu* nach, die im ersten Teil des Textes mit dem Begriff des «Definitorischen» verbunden und durch die historische Figur des Eupalinos schön dargestellt wird. Ich habe gezeigt, dass die Pointe bei Eupalinos seine gesetz-ähnliche Art zu sprechen ist, und dieser Art habe ich den Charakter der «Dispositivität» zugeordnet. Dieses Motiv wird im zweiten Teil des Textes durch das *objet-ambigu* erweitert und zugleich zugespitzt:

Der zweifelhafte Gegenstand wiederholt als Form, was wir bereits an den Sätzen des Eupalinos feststellen konnten, an Sätzen, die nichts oder etwas ganz und gar Triviales bedeuteten, die gleichsam bloße Anreize der Selbstexplikation des Denkens bei denen waren, die sie hörten.²⁴

Die Form des Gegenstands, seine runde Kontur und sein harter, kompakter Stoff machen ihn unbeschreibbar. Der Punkt ist, dass dieses aufgrund seines Stoffes und seiner Form unbeschreibliche Ding (das Unsagbare) genau zu der *Dispositions*-Struktur passt, die ich oben mit Agamben angeführt habe. Wenn die Worte Eupalinos' nicht die Reproduktion einer Idee sind, sondern das Gesetz, das das Entstehen der Idee bestimmt, dann

²³ Valéry (Anm. 5), 118.

²⁴ Blumenberg (Anm. 1), 90.

ist Disposition die Ermöglichungsstruktur der Entwicklung der ästhetischen Reflexion, die das *objet ambigu* am Meer im jungen Sokrates auslöst. Eupalinos' Worte sind eine Formel, sagt Blumenberg, und diese Formel «enthält von der Figur noch nichts und ist doch die geistige Energie, aus der die konkreten Figuren in beliebiger Vielfältigkeit entspringen»²⁵. Das potenzielle Werden des architektonischen Dings ist im Satz des Architekten schon ganz enthalten und ruft selbst das Ding herbei. Obwohl es klar ist, dass das Produkt eines Denkaktes eigentlich nicht "ganz" schon im Aussagen da sein kann, sondern eher potenziell oder latent, so liegt die Pointe des definitorischen Befehlswords des Eupalinos gerade in seiner quasi idealisierenden Absolutheit: Sein Wort ist eine Kraft oder Instanz, die gleichzeitig ausspricht, definiert und verfügt. Das definitorische Wort wird von Blumenberg, durch die begriffliche Figur der Formel, mit dem Ambiguitätsbegriff des *objet ambigu* konfrontiert und innerhalb desselben Schemas entwickelt, das die Inklusion des Werdens des Dings im Wesen seiner Idee voraussetzt.

Mit der Konzeption, dass es ein «Gesetz» in der Potenzialität gibt, das die Realisierung komplett bestimmt, wird das Eigen-Gewicht von Aktualisierung zwar verflacht, aber die Zuspitzung liefert ein nützliches Modell: Das *objet ambigu* ist, ich wiederhole es, die «Formel», der pure potenzielle Zustand eines Werdens samt mitgegebenem Gesetz seiner Aktualisierung in Raum und Zeit. Als ausführungsfähige Ermöglichungsstruktur eines Noch-Nicht-Aktualisierten ist es eine «Figur», d.h. das Ergebnis eines formalen oder aber natürlichen Prägungsprozesses; vor allem ist das *objet ambigu* aber – und das ist zentral – die fassbare Form der *Disposition*. Das *objet ambigu* wird auf dieser Basis als eine Dimension denkbar, in der bereits die Idee dessen enthalten ist, was aus ihm werden soll, und das bedeutet, dass es die Potenzialität seiner Aktualisierung und Entwicklung besitzt. Nach dem Dispositionsmodell dekliniert, das ich hier verwende, ist aber die primäre Folge der undefinierbarkeit des *objet ambigu* eben die Dispositionskraft. Das kleine weiße Ding soll nicht als formlos gedacht werden, sondern als Konkretion jeder möglicherweise sich ergebenden Form, sodass die Ambiguität an ihm die äußere Manifestation seines tiefsten, durchgeformten Wesens ist. Beim *objet ambigu* erscheint die Dispositivität als die primäre Implikation der Ambiguität, weil der von Sokrates am Meeresufer gefundene Gegenstand eben durch das Änigma seiner Unansprechbarkeit die Fähigkeit besitzt, aufgrund der ihn definierenden Idee den Prozess seines Werdens (seine Formel) festzulegen oder eben zu «disponieren».

²⁵ Blumenberg (Anm. 1), 87.

Aus poetologischer Sicht ist bei all dem besonders wichtig, dass das *objet ambigu* als vieldeutiger und strukturierter Gegenstand ein exzellentes Instrument zur Analyse der komplexen Dynamik des Ambiguitätsbegriffs ist. Der von der Idee bzw. vom «definitorischen» Wort herbeigeführte Gegenstand (Dispositionsprozess) ist genau der Ort, wo die Idee der Zeitlichkeit begegnet und in einem fassbaren Ding kristallisiert. Anders gesagt: Die Idee ist von Natur aus unbestimmt, weil sie die Fülle jeder Aktualisierungsmöglichkeit noch besitzt. Sie ist die dispositive Potenzialität jeder möglichen Weiterverwirklichung des Gedachten in der Welt und ist, als offene dispositive Potenzialität, strukturell vieldeutig. Das heißt, Ambiguität wohnt der Idee inne, und in diesem Zusammenhang soll die Ambiguität in eine Form übergehen, die sowohl die ursprüngliche Potenzialitätsbreite der Idee als auch die geschichtliche Aktualisierung einer ihrer Optionen mit berücksichtigt. Ambiguität ist somit der einzig natürliche Status der Potenzialität des Wortes, wobei das Wort nicht nur das leitende Instrument von Agambens *Disposition* ist, sondern auch konkret das *objet ambigu* Blumenbergs. Das *objet ambigu* ordnet (disponiert) durch seine undefinierbarkeit sowohl die fragmentarischen Impulse zu seiner eigenen Entstehung als auch den Prozess der «Selbstexplikation des Denkens»²⁶ – sprich: seiner Aktualisierung – und repräsentiert in seiner harten Konkretion die definitorische Aktualisierung der Idee, aus der alles entstand.

Die Lyrik. In der bisher geschilderten theoretischen Konstellation ist die ursprüngliche Ambiguität des Wortes eins mit der dispositiven Macht der Idee. Daraus ergibt sich im poetologischen Kontext die interessante Möglichkeit, dass die Sprache der Lyrik, aufgrund ihrer besonderen Dichte, sozusagen eine Ambiguität zweiten Grades aufweist. Diese soll als eine Art doppelschichtige, in der oszillierenden Struktur des Wortes verwurzelte Ambiguität gedacht werden, die im Augenblick der räumlichen und zeitlichen Kristallisierung in einer Form *nicht* erlischt. Das ist begrifflich unter zwei Bedingungen vorstellbar: Das Wort soll als «definitorisch» konzipiert werden und insofern sowohl seinen Gegenstand als auch sein Werden definieren können (Blumenberg), und Sprache insgesamt soll als ein «Dispositiv» verstanden werden und insofern die Tendenz zur Aktualisierung der Idee implizieren (Agamben). Lyriktheoretisch hat dies besonders auf formaler Ebene beachtliche Auswirkungen. Die lyrische Sprache ist – für eine die definitorische und dispositive Natur des Wortes berücksichtigende Betrachtung – in ihrer tiefsten Falte zweideutig, weil sie mehrdeutig, aber zu-

²⁶ Blumenberg (Anm. 1), 90.

gleich abgeschlossen ist. Weil Sprache – so Blumenberg²⁷ – eine unaufhalt-same Tendenz zur allgemeinen Poetisierung hat, strukturiert sie sich von selbst als Spannung, die zur Produktion immer neuer semantischer Dimen-sionen zwingt und zu einer immer radikaleren Ambiguität tendiert. Blumen-berg erklärt diese Tendenz durch den Begriff der *Sprachsituation*: Die Sprach-situation ist ungefähr der poetische Erwartungshorizont einer Zeit, die all-gemeine semantische Tendenz einer Sprache, und Sprache sieht er eben grundsätzlich «als tendenziell zwischen Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit ausgespannt»²⁸. Das *objet ambigu* ist in dem Sinne ein stiller kristallener “Ort”, das fassbare Phänomen einer Form, die sowohl die Geschichte ihrer Ge-nese (sie stammt aus der Sprachsituation und vom definitonischen Impuls des Wortes) als auch die Dynamik ihres Werdens (sie neigt zur Ambiguität und enthält zugleich die Formel ihrer Aktualisierung) in sich birgt und, auf den semantischen Horizont verweisend, das Paradoxon der Ambiguität im Gleichgewicht hält.

Als theoretischen Hintergrund für die poetologische Anwendung des bisher geschilderten Definitions- und Dispositionsmodells möchte ich die Theorie der modernen Lyrik vorschlagen. Die anerkannten Grundzüge der modernen Lyrik sind die Selbstständigkeit der Semantik, die Selbstreferen-tialität der linguistischen Funktionen, die rezeptive Irritation und die Sug-gestionskraft des semantischen Widerstands²⁹. Diese bilden meiner Ansicht

²⁷ «Indem wir Poetisierung als eine Tendenz der Sprache beschreiben, fassen wir das poetische Moment nicht als eine inhärierende Qualität, als ein Merkmal möglicher Auslese, sondern als einen im Funktionszusammenhang des poetischen Gebildes erst möglichen und sich realisierenden Zugewinn der Sprache», Blumenberg (Anm. 2), 127.

²⁸ Blumenberg (Anm. 2), 126.

²⁹ Die Literatur zur Theorie der modernen Lyrik ist fast grenzenlos. Die bereits er-wähnten Bände des *Poetik-und-Hermeneutik-Kolloquiums* (Anm. 2), die beiden Blumenberg-Aufsätze *Sprachsituation* und *Sokrates und das “objet ambigu”* (Anm. 1) selbst, sowie die vielen kleinen poetologischen Schriften Valéry's (Anm. 14) und Hugo Friedrich's *Struktur der modernen Lyrik* (ebenda) sind dabei für mich zentral. Systematische Übersichten über den Stand der lyriktheoretischen Forschung in den Nachkriegsjahren bieten z.B.: Renate Homann, *Theorie der Lyrik*, Frankfurt am Main 1999, die u.a. die romantischen Voraussetzungen (Klopstock, Herder, Hamann u.a.) der modernen poetologischen Positionen analysiert. Spezifisch auf das «Problem» der modernen Lyrik fokussiert und mit einer beeindruckenden Fülle weiterer Lesehinweise versehen ist Monika Schmitz-Emans' Buch *Die Sprache der modernen Dichtung*, München 1997. Zu diesem Thema erwähne ich hier nur noch einige Klassiker der Lyriktheorie: Harald Weinrich, «Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik», *Akzente* 15 (1968) zur Möglichkeit einer linguistischen Semantik nach den Bedeutungsstrukturen im Textinneren; Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, München 1987 (Erstausgabe 1957) zum Begriff des aussagekräftigen Subjekts und der Kristallisierung der Objekte in Sprachbildern; Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* von 1951,

nach die perfekte Grundlage für die applikative Auseinandersetzung mit den Paradigmen der Definition und der Ambiguität von Blumenberg und mit deren Deklination nach dem Dispositiv-Begriff von Agamben. Es geht erst einmal darum, das definitonische Modell (Blumenbergs Bestimmungskraft des Wortes) *im* Korpus der Lyrik zu erkennen und sein Potenzial wahrzunehmen. Das allgemeine Anliegen der Theorien der modernen Lyrik sowie ihres Vorfahren Valéry ist ja, dass die Marke der modernen Lyrik, das Instrument ihrer Konsistenz und ihrer ganz besonderen kommunikativen Kraft die Dichte der *Form* ist. Nach dem *objet-ambigu*-Modell gelesen, ist die formale Struktur dieser Lyrik selbst das poetische Mittel, durch welches ein zur Aktualisierung tendierendes sprachliches Objekt (*Sprachsituation*) in eine bei aller Offenheit abgerundete und resistente Form (*objet ambigu*) geprägt wird und zugleich zu seinem anfänglichen Ort zurückkehrt, zu jenem Zustand, der die Potenzialitäten seiner Aktualisierung noch ganz impliziert (*definitonische* Instanz). Dadurch resultiert auf theoretischer Ebene ein Zustand permanenter Suspendiertheit oder Gespanntheit zwischen dem denotativen Drang und der Möglichkeit, sich ihm zu entziehen und dabei doch einen gewissen, nicht näher definierbaren Grad semantischer Aktualisierung zu gestatten. Genau in dieser Nicht-Definierbarkeit der semantischen Aktualisierung liegt die Komplikation, und genau in dieser Komplikation liegt der Sinn der Ambiguität. Ambiguität ist der einzige sprachliche Modus und die einzige *Form*, die diese Dynamik vertragen kann, weil sie zugleich der Aufrechterhaltung der Spannung zum Akt *und* dem Anspruch auf die Rettung des unaktualisierten Potenzials des Wortes gerecht wird. Dann ist das *objet ambigu* aber die Metapher der formalen Dimension der Poesie tout court. In der Praxis der Poesie ist die *Form* selbst der opake und resistente Gegenstand, das doppeldeutige und zugleich reale «Ding», dessen Energie das wahrnehmende Subjekt – in Valérys Aufsatz: Sokrates – zu einer hoffnungslosen interpretativen Anstrengung nötigt. Die Form ist es, die sich letztendlich als das Instrument des Widerstands der Dinge zur Rezeption auslegt und als verhärtetes Widerstandselement selbst einen unzugänglichen, unzumutbaren *Rest* impliziert. Genau diesen Rest gilt es, in der Poesie als Rückstand des Verhärtungsprozesses einer ursprünglichen und immerwährenden Ambiguität zu erkennen. In der modernen Lyrik ist dieser Rückstand überall dort zu erkennen, wo ein Sprachobjekt sich verschließt und verhärtet, komprimierte Materie der Sprache wird – z.B. als bezugloser

in *Essays und Reden*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989 für die Fokussierung auf das formale Prinzip der Selbstreflexion; Theodor W. Adorno, *Parataxis* von 1963 und die *Rede über Lyrik und Gesellschaft* von 1957, beide in *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1981.

Laut oder Takt widerhallt – und wie ein stummer Kristall das Rezeptionsvermögen anregt und irritiert³⁰. Die Elemente der Sprache, ihre Laute und Takte, ihre Bilder werden durch die absolute formale und semantische Verschlussenheit resistent. Worte, Reime, Akzente werden Steine, stumme und bezugslose Gegenstände, denen gerade die formale Kohärenz Halt und Konsistenz gibt. Aber diese stumpfen, irritierenden Steine der Sprache sind unwiderstehlich suggestiv, also doch bezugsfähig. Ihre Bezugsfähigkeit – so lässt sich vermuten – ist das Markenzeichen der vitalen Kraft ihrer ursprünglichen Ambiguität (ihres Potenzials), die in einer strengen Form (dem Stein) zu kristallisieren vermag, ohne jedoch den vitalen Schwung aufzuhalten. Das *objet ambigu* liefert das poetologische Modell einer vernehmbaren und abgeschlossenen Form, die keine krasse Aktualisierung der semantischen Potenzialität eines Wortes oder eines Sprachbildes unterstellt – was ja nach Valéry's Lehre das Wort um seine Lebenskraft berauben würde –, sondern die wunderbare Möglichkeit stiftet, die Formlosigkeit durch die Opazität des Gegenstandes durchleuchten zu lassen³¹. Die Suggestionskraft des Gegenstandes macht den Unterschied. Der Rezipient wird von der stummen, blinden Unverständlichkeit der Sprachelemente betroffen, er ist verwirrt und irritiert, nimmt aber, wenn er ästhetisch bewusst ist, die Herausforderung an:

Der ästhetische Gegenstand stellt seinen absoluten Anspruch, die Bezugsfähigkeit des Subjektes auf sich zu konzentrieren und endgültig ohne Weiterverweisung bei sich aufzufangen [...] Diese Gegebenheit dessen, was ursprünglich nur ein Zeichen für anderes war, geht selbst in die Gegebenheitsweise jenes anderen über, verdinglicht sich, gewinnt jene innere Konsistenz, in der sie selbst (perspektivisch) erfassbar wird.³²

Die Wirklichkeit des *objet ambigu* liegt in dem Widerstand, den er zu leis-

³⁰ Das zeichnet eine Fluchtlinie ab, die von der Argumentation um das *objet ambigu* weiter zum Ding-Begriff und zum Motiv der poetologischen Verdinglichung der Sprache führt. Ich verweise für die Applikation des Verdinglichungsbegriffs auf die Theorie moderner Lyrik auf: Vf., «Verdinglichung der Form, Resistenz der Sprachbilder: ein Versuch über die Materialität als Paradigma der Lyrik», in: *Materialitäten. Herausforderungen für die Wissenschaft*, hrsg. von Herbert Kalthoff, Tobias Röhl und Torsten Cress, München 2015.

³¹ Mit Bezug auf Valéry's Begriff der Dunkelheit behauptet Blumenberg: «Diese *obscurité* [sei für Valéry] nicht gewollt, sondern Ausdruck der Ohnmacht, klar zu sein [...] In der Dichtung ist das Unendliche nur als Defizienz, als Zeichen innerhalb der Form, als durch die Form durchscheinende Formlosigkeit, aber als gebannte, nicht als zugelassene, berechtigt», Blumenberg (Anm. 1), 93.

³² Hans Blumenberg, «Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes» aus dem Jahr 1966, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Anm. 1), 113-114.

ten vermag, und in den Fragen, mit denen es den jungen Sokrates quält. Der von Sokrates ins Meer zurückgeworfene Gegenstand ist dicht, hart, abgeschlossen und hinterlässt aufgrund seiner dinghaften Natur eine unlösbare Spur in Sokrates' Erinnerungsvermögen. Seine undefiniertheit ist die paradoxe und absolut zwingende Chiffre seiner Gegenständlichkeit. Das weiße, dem Meer wieder anvertraute Ding ist überaus präsent und unvergesslich, seine Anziehungskraft prägt sich in Sokrates mehr und mehr ein. Die «Unüberwindlichkeit seiner Vieldeutigkeit» beruht in den «unbeantworteten Fragen, die er ins Meer zurück mit sich nimmt»³³ und begründet seine Suggestionsfähigkeit. Das wird zum Strukturmerkmal des ganzen Ambiguitätskomplexes.

Damit komme ich zur genaueren Anwendung des Formbegriffs auf die Lyrik und auf deren typische formale Mittel (Metrik, Phonetik, Laut und Takt). Im Einklang mit Valéry konsolidiert Blumenberg die moderne lyriktheoretische Einsicht, dass Dichtung innerhalb des poetischen Textes von der Metrik, und insbesondere vom Reim, erzeugt wird und die metrischen Mittel vom semantischen Boden völlig selbstständig sind. Auf der Grundlage ihrer denotativen Selbstständigkeit verleiht nur die Metrik der Dichtung Wahrhaftigkeit und Vitalität. Valéry stärkt diese Annahme mit der Poetik der «résonance» von Lauten und der Taktfragmente: Metrik und Laute vermögen es, Sinn zu stiften, weil sie (gemäß dem *definitorischen* Modell) voraussetzen, dass das Wort die Potenzialität der Aktualisierung seiner selbst enthält, also Idee ist. Solche Vitalität ist in der Ambiguität fundiert und braucht die strenge formale Struktur, die ich oben geschildert habe und die sie einzig entfaltungsfähig macht. Die verhärtete Sprache der Lyrik besitzt dadurch eine enorme Suggestionskraft und neigt somit dazu, sich im Leser als Expression reiner Sprachlichkeit durchzusetzen. Um die beiden Pole der Vitalität-Ambiguität einerseits und der Strenge andererseits entwickelt Blumenberg eine raffinierte Dialektik des Formalen:

Das Gegenständliche³⁴ erscheint als die ästhetische Versuchung, die von sich aus die Bedingungen ihrer Realisierung zu setzen tendiert; stattdessen sollen die «engen Bedingungen» der Form den Gegenstand nicht zur vollen Präsentation durchdringen lassen, sondern ihn in jene Unbestimmtheit zurückdrängen, die die Vieldeutigkeit des nur noch ästhetischen Gegenstandes bestehen lässt.³⁵

³³ Blumenberg (Anm. 1), 105-106.

³⁴ Darunter sei hier, vereinfachend, das Harte und Selbstreferentielle an der poetischen Sprache verstanden.

³⁵ Blumenberg (Anm. 1), 107.

Aus poetologischer Sicht betrachtet, lassen sich aus der Textpassage zwei wichtige Folgen ziehen: Die Sprache neigt aufgrund ihrer gegenständlichen Natur und ihres definitorischen Charakters dazu, sich semantisch zu verwirklichen, und der Drang zur semantischen Verwirklichung bzw. Aktualisierung ist in der Lyrik – vor allem in der modernen – durch einen unachgiebigen Anspruch auf formale Strenge bedingt, welcher die Aktualisierung inhibiert und den charakteristisch undefinierten Status der Ambiguität im Text bewahrt. Moderne Lyrik schöpft Kraft aus ihrer Strenge, und ihre formale Konsequenz wird auch meistens dort unerbittlicher, wo die semantische Struktur «dissonantischer» ist³⁶. Nicht so sehr die Semantik, sondern die *Form* dieser Lyrik stellt dem Leser enorme interpretative Barrieren entgegen. Die Barrieren entstehen aus einer präzisen dichterischen Absicht, sind Teil des poetischen Projekts und sorgen für die Aufrechterhaltung der Vitalität des Wortes oder, wie im obigen Zitat, für das Fortbestehen des vielfältigen ästhetischen Gegenstandes. Da das komplexe Spiel der Ambiguität sich, wie erwähnt, auf der formalen Ebene entfaltet, wird die Konsequenz der formalen Struktur des Textes zum durchgreifenden Instrument der Verstärkung der Vieldeutigkeit. Und sie tut das genau an dem Ort, an dem die von den Barrieren bedingte Ratlosigkeit des Rezipienten die semantische Nachfrage suspendiert. Diese Einsicht in die Dynamik der Dissonanz spitzt den formalen Anspruch der Poesie enorm zu. Blumenberg konzipiert die Form als eine durchkonstruierte und in sich kohärente Dimension – die «engen Bedingungen der Form»³⁷ nennt er sie –, die durch die metrische und stilistische Exaktheit den ästhetischen Gegenstand in einem quasi-physiologischen Zustand vitaler Undefiniertheit in der Schwebe und somit in einer freien Oszillation zwischen Form und Formlosem hält. Die formale Strenge ist dann die Ermöglichungsstruktur der semantischen Freiheit, weil sie die poetische Intention des Gedichts mit der Härte des wahrgenommenen Gegenstands ausbalanciert und Ambiguität und formale Abgeschlossenheit ins Gleichgewicht bringt.

Die Metrik wird in all dem zu einer strukturierenden Kraft, weil ihre Gesetze nicht mehr von der Interaktion zwischen Subjekt und Objekt der *poïesis* abhängen. Reim insbesondere, vom Sinn des Gesagten losgebunden, garantiert als selbstständiges Formelement die formidable Möglichkeit, «den Gegenstand aus dem beherrschenden Vordergrund des Gedichtes»³⁸ zu versetzen. Das liefert der Lyrikrezeption ein interessantes ästhetisches Instru-

³⁶ Ich verwende den Dissonanzbegriff im Sinne von Friedrich (Anm. 14), 17-18.

³⁷ Blumenberg (Anm. 1), 107.

³⁸ Blumenberg (Anm. 1), 108.

ment. Man soll sich einen Sprachgegenstand vorstellen, der durch die Rückversetzung aus der denotativen Ebene zurück zum doppeldeutigen Hintergrund der Poesie, zum Zustand des noch offenen semantischen Potenzials der Sprache gedrängt wird. In diesem hintergründigen Raum befindet sich das Spektrum der Bedeutungsmöglichkeiten des Wortes noch in einem quasi ursprünglichen «Schwingungszustand» (Heideggers Bild³⁹). Das Wort wird hier als höchst authentisch gedacht, weil es nicht vom semantischen Zwang bedrängt ist, sondern nur semi-semantisch – und wohl unverständlich – vom reinen Echo eines Reims bzw. eines Akzents bzw. Taktfragments getrieben wird. Es ist wichtig, dass der Reim sowie das allgemeine metrische Instrumentarium in dieser Konstellation eine autonome semantische Korrespondenz zwischen den Ebenen der Poesie herbeiführen können. Auch wenn diese wichtige Einsicht nicht neu ist, denn die begrifflichen Grundlagen dieser Möglichkeit reichen weit zurück und stehen z.B. bereits seit Jakobson⁴⁰ fest, ist das wirklich Neue an Blumenbergs *objet-ambigu*-Figur die Herstellung einer Beziehung zwischen Metrik und Semantik, die ihrer spezifischen undefiniertheit bewusst ist und vor allem nach ihr strukturiert wird. Die metrische Dimension wird potenziert und spannt im Gedicht die Pole des Verstehens noch weiter auseinander, bis sie die semantische Erwartung frustriert und den Leser irritiert⁴¹. Das hat den nicht trivialen Effekt, dass die systematische Störung des Erwartungshorizonts des Rezipienten letztendlich die Wahrnehmung des Ambiguitätsbodens der Sprache wieder möglich macht. Aber der Ambiguitätsboden der Sprache ist bei Blumenberg in der Tat ein Doppelboden, ein vielseitiger Begriff, welcher die Grundlage des Realen bildet. Ambiguität ist nicht nur die Spur des proto-semantischen Fundaments der sprachlichen Potenzialität, sondern manifestiert sich im sogenannten «Gegebenheitscharakter» des Realen. Der diffus abgeschlossene, fast dinghafte Zug der Realität prägt die Sprache und resul-

³⁹ Heidegger handelt in den Vorlesungen *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* und *Hölderlins Hymne «Andenkern»* (Anm. 11) von einem grundlegenden Hin- und Zurücktreten der Sprache, indem er vom «Schwingungsgefüge des Sagens» spricht und die schöne Metapher der «Schwingungsräume der Dichtung» prägt.

⁴⁰ Der begriffliche Kern eines rein formal bestimmten «Unterstrom(s) der Bedeutung», in dem «durch den Lautkontrast im Feld einer phonematischen Umgebung der Ton selbst zu einem „Echo des Sinnes“ wird», ist auf Roman Jakobson (Anm. 14), 114 zurückzuführen (und früher, obwohl nicht so explizit, zu dessen «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak» von 1935, ebenda).

⁴¹ Auf das Motiv der Störung der perceptiven Erwartung durch die Poetik des «geformten Fragments» konzentriert sich Wolfgang Iser in seinem Beitrag zum *Poetik-und-Hermeneutik-Kolloquium* (Anm. 2) «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*».

tiert in der Resistenz der Sprachgegenstände zur Interpretation und, konsequenterweise, in ihrer Anziehungskraft und ihrer Ambiguität.

Wiederum auf die moderne Lyrik angewendet, können die resistenten Züge der harten poetischen Texte in Blumenbergs Ambiguitätskonstellation als die Phänomenologie des Resistenz-Habitus der Sprache gelesen werden. Sie bauen rezeptionsirritierende Barrieren gegen eine schlagfertige, unreflektierte ästhetische Aufnahme der Dichtung. Ihre Sperrkraft basiert auf der Gespanntheit der Strukturen der Sprache – Nicht-Korrespondenz der semantischen und semiotischen Ebenen – sowie auf dem «definitorischen» Charakter des Wortes. Die Selbstständigkeit der poetischen Sprache ist die Grundbedingung der Explikation dieses definitorischen Vermögens, aber auch der Horizont der Form. Der Kontrast zwischen Metrik und Semantik, das Kollidieren von Zeit- und Raumstrukturen, der steinerne Widerstand von Worten und Metaphern: Das alles wird durch die Form vermittelt, und genau das ist in der Tat das *objet ambigu* der Lyrik. Form ist in der Lyrik eine formidable Konkretion von Ambiguität und Dispositionskraft, und der durch sie geprägte ästhetische Gegenstand ist der klarste Ausdruck ihrer Potenzialitäten:

Der ästhetische Gegenstand hat nicht die Bestimmtheit eines Punktes, sondern die Potentialität eines Horizontes. Indem die dichterische Sprache ihre feste Bindung an Gegenstände und ihre Intentionalität auf die volle Bestimmung dieser Gegenstände preisgibt, ja indem Sprache in letzter Konsequenz sich selbst widerspricht und ihre Verweisungsfunktion aufsprengt, wird sie selbst dinghaft, selbst das *objet ambigu*, das den Menschen nicht von sich weg auf andere und eigentlichere Dinge hindrängt.⁴²

Die Konturen des *objet ambigu* zeichnen sich weiter ab. Die Form des ästhetischen Gegenstandes ist zwischen dem definitorischen Anspruch (Definition und Produktion von Sinn) des Wortes und der Wirkung der metrischen Form ausgespannt, welche das Wort vom denotativen «Vordergrund» des Gedichts losreißt und in seinen undefinierten oszillierenden Schoß zurücktreibt. Der vielfältige Gegenstand ist das Bild des Enigmas einer Welt, die sich mehr und mehr zur Chiffre verdichtet und somit eben selbst Dichtung wird. Der ästhetische Gegenstand ist somit paradox und chiffriert, aber auch ein Ort der Ruhe für die Wahrnehmung, die bei der Aufnahme von Anregungen sich nicht mehr zur Auflösung des Rätsels genötigt fühlt, weil dieser «einfach» wie ein Ding dasteht, wie der harte Stein

⁴² Blumenberg (Anm. 1), 108.

am Meeresstrand bei Sokrates, wie ein Stolperstein quasi – auf Griechisch: ein *skandalon!* –, der die Aufmerksamkeit peremptorisch auf sich konzentriert, sich aber gleichzeitig gegen jeden Versuch verstehender Durchdringung verschließt. Es leuchtet nun deutlicher ein, warum die verdichtete lyrische Sprache selbst ein *objet ambigu* ist: Sie hat sowohl den resistenten Charakter des Realen als auch den oszillierenden Charakter der zweideutigen Form (Ambiguitätsbegriff); sie ist das Medium, in dem das definitorische Modell sich vollzieht, denn in der Sprache geht der Definitionsanspruch von der Potenz des Wortes aus und zu ihr kehrt er, nach der Aktualisierung in einer Form und durch den resistenten Zug der Ambiguität geprägt, als sein sprachlicher Ursprung zurück. Der ästhetische Gegenstand ist der Horizont, auf dem Ambiguität zur konstitutiven poetischen Kraft wird. Dies impliziert, poetologisch, dass die Sprache der Lyrik *nicht* dazu tendiert, den Widerstand des Realen zu brechen, sondern ihn im Gegenteil als strukturell aufnimmt. Wenn Lyrik, aufgrund ihrer formalen Strukturen, selbst als *objet ambigu* gedacht wird, dann wird klar, dass sie von vornherein zwischen dem Widerstand der Realität, der Ambiguität der Botschaft und der Akzeptanz der Polarität aufgespannt ist. Und es wird auch nachvollziehbar, dass diese vielfältige Struktur jede mögliche Gespanntheit im Gleichgewicht halten und womöglich auch ausgleichen kann. Genau darin liegt die Besonderheit der lyrischen Sprache, von der in diesem Text die Rede ist: Der semantische Widerstand ist das Symptom, dass das Wahrnehmungsobjekt dichter wird bzw. sich vergegenständlicht. Die Verdichtung macht das Objekt realer und ermöglicht es ihm, die Dissonanz der Strukturen der poetischen Sprache als eine Art in sich ruhender, quasi ding-ähnlicher Spannung zu übernehmen und sie fruchtbar zu machen, indem es sie zur Chiffre seiner Identität macht.

Ich fasse nun das bisher Gesagte noch einmal zusammen, bevor ich zum Schluss komme. Die geschilderte lyriktheoretische Konstellation ist von der Gegenüberstellung von Blumenbergs *Definitions*-Begriff (Eupalinos-Geschichte) und Agambens *Dispositions*-Begriff geprägt. Die natürliche Fluchtlinie dieser Gegenüberstellung ist, mit Valérys Poetik im Hintergrund, Blumenbergs Metapher des *objet ambigu* geworden, die ich als Chiffre der formalen Dimension der modernen Lyrik gehandhabt habe. In *Sokrates und das „objet ambigu“*, dem Bezugstext dieses Schreibens, spricht Blumenberg – anhand von Valéry – vom «definitorischen Charakter» des Wortes und behauptet, dass die Kraft zur Definition *und* darauffolgender Realisation der Idee in der Grundstruktur der Sprache fundiert ist. Die Geschichte der Tante und der Taten des griechischen Architekten Eupalinos soll dabei, im ersten Teil des Aufsatzes, das perfekte Paradigma dafür liefern, dass das

Wort von sich aus definitiv ist. Durch Agambens Begriff der *Disposition* habe ich daraufhin Blumenbergs Begriff des Definitiven zu pointieren versucht und vorgeschlagen, dass das Definitionsmodell als Anspruch einer Sprache betrachtet werden soll, die bereits im präsemantischen (potenziellen) Status ihre semantische Aktualisierung zu ordnen und «disponieren» vermag. Das *objet ambigu* von Blumenbergs Aufsatz ist in diesem Sinne, gerade als ambivalenter aber ästhetisch kräftiger Gegenstand, die Synthese von beiden Begriffen (Blumenbergs Definition und Agambens Disposition). Im zweiten Teil des Aufsatzes ist vom *objet ambigu* selbst die Rede. Der weiße runde Stein, den Sokrates einmal am Meeresstrand findet, ist sowohl definitiv als auch dispositiv: Er ist eine vieldeutige Konkretion von Naturkräften und verursacht im jungen Philosophen auch kräftige ästhetische Reaktionen. Daraufhin schlägt Blumenberg vor, Sprache selbst als ein *objet ambigu* zu betrachten, und ich finde, dass das dort am besten möglich wird, wo die formale Struktur der Sprache nach den dissonantischen Kanons der modernen Lyrik organisiert ist. Die Sprache dieser Lyrik erscheint in der Tat aufgrund ihrer selbstbewussten Härte und Verslossenheit besonders geeignet, als suggestionsfähiger Gegenstand gedacht zu werden. Die resistenten Worte und die strenge Struktur dieser Lyrik machen sie selbst – so meine These – zu einem vielfältigen ästhetischen Gegenstand, der sowohl die oszillierende Spannung auf die denotative Aktualisierung des Wortes als auch die noch mehr oszillierende Erhaltung der multiplen Potenzialitäten seines semantischen Gehalts einschließt.

Aus dieser Konstellation lässt sich eine Fluchtlinie ziehen, in der die lyriktheoretisch zum Topos gewordene Fähigkeit der Form, Semantik zu verwirklichen, sowohl dem Begriff des Definitiven nach dem Eupalinos-Modell (Blumenberg) als auch dem Begriff der Disposition (Agamben) den verbindlichen Charakter einer Verordnung zur Aktualisierung verleiht. Die Kraft der Form besteht darin, dass sie der Ort ist, wo alle natürlich vorgegebenen Spannungen zwischen Semantik und Semiotik einmünden und Ruhe finden. Die formale Dimension ist in der Lyriktheorie seit jeher und nicht zufällig Ausgang und Ziel jedes Diskurses um die Kraft bzw. Performanz der Sprache. Die Form der modernen Lyrik erhebt insbesondere sowohl theoretisch als auch praktisch den Anspruch, am meisten exakt und programmatisch festgelegt zu sein, weil sie zugleich *forme finie* (Valéry's Begriff) und ausgeglichener Ort einer dauerhaften, unaufhebbaren Gespanntheit sein will. Sie wird dann selbst «Struktur», weil sie aus einer gezielten Konstruktion resultiert. Sie übernimmt und moduliert die Tendenz der Sprache zur unendlichen Entwicklung des Wortpotenzials und spitzt die ästhetischen Manifestationen dieses Potenzials zu, indem sie durch die in-

terne Konsequenz jedes semantische bzw. unsemantische Ereignis der Sprache verdichtet und poetisch vervollständigt. Das Paradoxon eines Gegenstandes, der sowohl die Fixiertheit der Form als auch die Mobilität des Wortes potenziert, ist in der Tat nur ein scheinbares, und die Metapher des *objet ambigu* wird dieser Verlegenheit auch gerecht, indem sie klar macht, dass der Moment, in dem der poetische Prozess in einer vollkommenen und verhärteten Form kristallisiert, mit dem Moment der vollen Explikation der anfänglichen Ambiguität der Sprache übereinstimmen kann – und nach Blumenberg auch soll. Das *objet ambigu* ist die perfekt abgeschlossene Manifestation der «Vielheit der in dieser Zone wirksamen Kräfte der Natur»⁴³, das kristallisierte Gebilde eines sprachlichen Niederschlags, in dem Augenblick gefasst, in dem der Schichtungsprozess in der Zeitlichkeit erstarrt, eine Form annimmt, Geschichte wird. Die Ambiguität bleibt der zentrale Punkt, und die Konsolidierung des Schichtungsprozesses der Naturkräfte in einem konkreten, hoch vieldeutigen Gegenstand wie Sokrates' *objet ambigu* ereignet sich selbst zweideutig. Die Kristallisierung der Lebenskräfte der Natur im runden weißen Stein sowie die Schichtung der pre-semantischen Impulse der Sprache in einem Sprachobjekt machen das Objekt dicht und kompakt, daher auch extrem ambivalent. Die Ästhetik des *objet ambigu* erlaubt es, in diesem Zustand der Dichte und der Vielfältigkeit die Möglichkeit einer ganz besonderen Semantik zu erblicken. Und genau im Korpus des lyrischen Textes lässt das Echo der Suggestionen – evokative Elemente im Gedicht, Wiederhallen von metrischen Fragmenten, Kollisionen zwischen Reimen und Sinngehalten usw. – einen Sinn ahnen oder rekonstruieren, ohne ihn zur krassen Eindeutigkeit zu reduzieren.

Die Form hat, wenn sie wie in der modernen Lyrik den Zug einer selbstständigsten Forderung der Sprache annimmt (Valérys *forme finie*), einen dezidiert gegenständlichen Charakter. Sie ist ein «Gebildetes», resultiert aus einem genauen schichtungsweisen Konstruktionsprozess und schlägt sich am Ende des Prozesses in einem Kristall nieder, der wiederum das Bild eines formalen, den Naturgesetzen gemäßen Prozesses ist. Genauso wie beim Naturkristall ist die lyrische Sprache zwar in sich abgeschlossen, tendiert aber unaufhaltsam zum Unendlichen. Diese letzte Ambiguität in der Ambiguität ist grundlegend: In einem der vielen Verweise auf Valéry definiert Blumenberg die «Endlichkeit der Form als unendliche Aufgabe»⁴⁴. Er meint damit, dass die typische Formlosigkeit, die die Neigung der Kräfte der Natur zum Unendlichen charakterisiert und typischerweise im *objet ambigu* kris-

⁴³ Blumenberg (Anm. 1), 90.

⁴⁴ Blumenberg (Anm. 1), 92.

tallisiert, in der Tat formal vollkommen ist und die Vollkommenheit, nach dem Gebot der Ambiguität der Metapher des Kristalls gemäß, genau darin besteht, «die Formlosigkeit durch die Form durchscheinen zu lassen»⁴⁵. Der Begriff der exakten Form, die das Formlose durch ihre Struktur vernehmen lässt, wird in der Metapher des *objet ambigu* wunderbar veranschaulicht. Als Sprachphänomen gelesen kann der runde, hoch beunruhigende weiße Stein von der Sokrates-Episode ein verhärtetes poetisches Bild, ein irritierendes metrisches Echo oder, allgemeiner, eine unverständliche Formstruktur sein, die sich gegen die semantische Erwartung richtet und sie irgendwie umgestaltet. Ein solches Ambiguitätsmodell ist aber einerseits die Folge eines fundamentalen definitiven Anspruchs des Wortes (das Wort impliziert die Idee des Tempels und den Bau desselben), andererseits das Produkt einer *Sprachsituation* (der Niederschlag der natürlich gegebenen Kräfte und Impulse der Sprache) und die Form, die die Anregungen einer Zeit in ihren Horizont aufnimmt. Das *objet ambigu* ist beides, Kontur des undefinierbaren Wortpotenzials und geschichtlich aktualisierte Figur desselben. Und es ist auch die strenge Form, die die Gespanntheit dieses Paradoxons ungelöst austrägt und im Grunde ausgleicht. In Sokrates' Stein werden alle Spannungsdimensionen der Sprache zusammengezogen und verflochten sich, bis sie die einzig mögliche Form einer imperfekten Perfektion annehmen, einer Vollkommenheit mit Rest. Der Rest sorgt bei Sokrates für eine furchtbare geistige Unruhe und ist die Narbe des Widerstandes, den jede Formel der Perfektion mit sich bringt. Lyriktheoretisch formuliert: Das unaktualisierte semantische Potenzial der Sprache neigt in der Lyrik kräftig zum Akt und hält sie mächtig am Leben. Diesem vitalen Aspekt der Sprache kann das ästhetische Subjekt im Umgang mit der modernen Lyrik anhand ihrer spezifisch dissonantischen Struktur gewahr werden, denn ihre formal kohärenten und semantisch opaken Texten stellen das suggestive Bild ihrer Gespanntheit dar, wie die Vielfältigkeit und die ursprüngliche Kraft der Sprache in einem kompakten vielfältigen Ding zur Ruhe kommen.

⁴⁵ Blumenberg (Anm. 1), 93.

Achim Seiffarth
(Middelburg, NL)

Zwei Räuber
Eine Bemerkung zu Robert Walser und Søren Kierkegaard

Abstract

Robert Walser's robber novel is frequently criticized as an inconsistent and tortuous piece of writing lacking in structure. Moving from these premises, most critics adopt a psychological or psychoanalytic interpretation of this work. My aim is to show that by correlating the main theme of the novel with a motif of Kierkegaard's *Repetition* it is possible to better explain what happens in Walser's text. In this perspective, his novel may be seen as a consequential development of a well-known romantic theme: the mirror theme.

Søren Kierkegaard und Robert Walser scheinen ja zwei rechte Ausnahmestellen zu sein. Man mag sie zwar, liebt sie wohl auch. Aber große Verehrung als bedeutender Schriftsteller oder Denker lässt man ihnen doch nicht zuteil werden. Bei beiden hat das vermutlich etwas mit ihrer Schreibweise zu tun. Kierkegaard führt in seinen Arbeiten weit über die in den letzten zweihundert Jahren üblichen Grenzen philosophischen Schreibens hinaus. Da treiben ihn die Vertreter des Fachs in die Theologie aus oder sehen Lebensängste am Werk. Nicht besser ergeht es Walser, jedenfalls dem des Spätwerks: der *Räuber* scheint eher psychologische als literarische Deutungsanstrengungen herauszufordern.

Kierkegaards Werke sind weder Lehrtexte noch Abhandlungen: er führt nicht Schritt für Schritt begründend den rechten Weg entlang zu einem Ziel; er erzählt, er fügt erfundene Briefe ein, er bespricht Theateraufführungen, er nimmt den Leser auf den Arm. Bis zuletzt wird immer wieder rätselhaft, worauf er überhaupt hinauswolle. Und wer ist «er» überhaupt, unter all den Pseudonymen? Da könnte es naheliegen, den Aufbau des Geschriebenen zu untersuchen, wie man es mit Literarischem tut, und erzählende Subjekte vom Autor zu unterscheiden, statt stets das Ganze als direkte Äußerung eines Denkenden lesen zu wollen und etwa das Schreiben Kierkegaards begrifflich zu «rekonstruieren», als habe dem Dänen die Fähigkeit gefehlt, sich

klar auszudrücken. So sehen wir heute seine Schriften von einem schweren Ring von Deutungen umgeben, denen eins gemein ist: sie scheinen dem oft so leichtfüßigen Werk, seiner Vielfalt, der Freiheit bei der Behandlung verschiedenster Themen gänzlich fremd zu bleiben¹. Lässt sich überhaupt der Name Kierkegaard an eine bestimmte Denkrichtung binden? Was soll das dann zum Beispiel sein, so etwas wie *Die Wiederholung*?². Ein Gedankenspiel? Eine Erzählung? Ein Briefroman? Das passt nicht in die Schrifttradition, in welcher man in neuerer Zeit das Philosophische sieht und sollte vielleicht eben deshalb besonderer Aufmerksamkeit wert sein. Wenn sich hier die Weisheitsliebe zur Literatur öffnet, könnte letztere das ja auch freundlich bemerkt haben.

Robert Walser? als Romanverfasser? in seiner späten Form? Im *Räuber* erzählt einer von sich und von seinem Gegenüber, eben dem Räuber, welcher verschiedene mehr oder weniger schöne Mädchen und Frauen verehere und schreibe, wie es der Erzähler selbst auch tut. Nicht immer sind die Grenzen zwischen beiden Figuren deutlich. Es ist ein wenig, als betrachte der Erzähler sich in einem beschlagenen Spiegel selbst. Das alles geht unter zahlreichen Abschweifungen mitunter etwas plappernd voran. Von Spaghetti und Griesbrei ist die Rede, von Lieben, von einem gern geküssten Knabenknie. Solches Schreiben wird nun nicht überall gern gesehen. Es löse «Unmut bei der quälenden Lektüre» aus, erklärt Martin Jürgens im Nachwort zum Buch³. Zudem sei «das Verhältnis von schreibendem, erzählendem Subjekt und beschriebener Roman-Figur» «höchst widersprüchlich»⁴. Der Erzähler gerate in Gefahr, schreibt ein anderer, «im Spiel mit

¹ Etwa zwischen Heidegger und Derrida will man ihn ansiedeln! Vgl. Niels Nymann Eriksen: *Kierkegaard's Category of Repetition. A Reconstruction*. Berlin – New York (de Gruyter) 2000. Eine Ausnahme stellt hier George Steiner dar. Vgl. ders.: *On Kierkegaard*, in: ders.: *No passion spent*, New Haven (Yale University Press) 1996. 354-372. Die Mehrstimmigkeit dann als «mimetisch» auszulegen – zu was? oder wem? –, führt aber doch auch wieder zu nichts, vgl. Bernard Vaudewalle: *Kierkegaard. Education et subjectivité*, Paris (L'Harmattan) 2008. Bis heute scheint jedenfalls eine existentialistisch gefärbte religiöse Deutung vorzuwiegen. Vgl. etwa Kristin Kaufmann: *Vom Zweifel zur Verzweiflung. Grundbegriffe der Existenzphilosophie Sören Kierkegaards*, Würzburg (Königshausen und Neumann) 2002.

² Der dänische Titel der Schrift von 1843, «Gentagelsen», bedeutet «wiederholen» im doppelten Sinn von «noch einmal tun/geschehen» und von «zurück-holen». Die italienische Übersetzung lautet denn auch «la ripresa». Vgl. Gerhard Thonhauen: *Über das Konzept der Zeitlichkeit bei Sören Kierkegaard mit ständigem Hinblick auf Martin Heidegger*, Freiburg (Herder) 2013, S. 133.

³ Martin Jürgens: Nachwort, in: Robert Walser: *Der Räuber*, Frankfurt (Suhrkamp) 1986, S. 200-207, S. 201.

⁴ a.a.O. S. 205.

dem Räuber in einen emotionalen Sog zu geraten, der die Grenze zwischen Ich und Er zum Verschwinden bringen könnte»⁵, ja, es handle sich um Selbstverliebtheit und der Erzähler lehne Verantwortung ab⁶. So viel elterliche Sorge und Bekümmertheit um den Erzähler gleiten dann leicht vollends ins Psychologische. Manche sprechen von Schizophrenie oder greifen zur Psychoanalyse und behaupten zum Beispiel, «dass sich ein, vielleicht das zentrale Geschehen dieses Textes nicht erschließen lässt, wenn man meint, auf eine psychoanalytische Interpretation verzichten zu sollen»⁷. Was geschieht hier? Wir sollen Walsers *Räuber* als Symptom lesen, seinen Roman in andere Erzählweisen übersetzen? Um ihn zu verstehen? Was ist da mit Verstehen gemeint? Eine letztes Lesen, das Finden eines ersten Grundes?

Sicher ist es nicht immer leicht, dem Erzähler zu folgen. Er kommt ja vom Hundertsten ins Tausende. Vermutlich verstehen wir ihn häufig nicht, vielleicht zeigt sich hier einer als jemand, der sich selbst nicht versteht. Und wenn gerade darin die Schönheit des Ganzen läge? Einer entgleitet sich und holt sich immer mal wieder ein – oder eben nicht. «Sind wir denn berufen, einander zu verstehen, sind wir nicht vielmehr auserlesen, uns zu verkenne[n]?»⁸. Welche Rolle käme da der Psychologie zu? Wenn nicht die eines weiteren Anlaufs, uns zurechtzulegen, welcher doch immer nur in den Fluss der Erzählung einmündete und fortgetragen würde? Ganz folgerichtig spielt der Erzähler mit den Erklärungen der Psychologen. Er führt sie ins Verschraubte: «Möglich ist ja, dass jener besagte Gatte einen Freund, den Räuber, dadurch, dass er sich mit einer anderen blicken ließ, darauf aufmerksam machen wollte, dass seine Gattin den Räuber längst schätze und ihn gern sähe»⁹. Oder er zitiert seelenkundlerische Deutungen; zum Beispiel «lautet ein Grundsatz: Wer mir liebevoll und höflich kommt, der hat irgendwie Schaden erfahren. Unglaubliche Logik, oder etwa nicht?»¹⁰. «Ich besitze ein vielleicht etwas zu fröhliches Wesen, was ja auf mancherlei schließen lässt»¹¹. Er erklärt, Karrieren beruhen «auf einer Art von Lässigkeit oder

⁵ Thomas Bürgi-Michaud: *Robert Walsers mühseligkeitenüberschüttetes Kunststück*, Bern (Peter Lang) 1996, S. 199.

⁶ a.a.O. S. 206, 203.

⁷ Cordela Schmidt-Hellerau: *Der Grenzgänger. Zur Psycho-Logik im Werk Robert Walsers*, Zürich (Amman) 1986, S. 233.

⁸ Robert Walser: *Der Räuber*, Frankfurt (Suhrkamp) 1986, S. 187. Ich zitiere nach dieser, der m.W. aktuellsten Ausgabe.

⁹ a.a.O. S. 115.

¹⁰ a.a.O. S. 121.

¹¹ a.a.O. S. 141.

Gehenlassen»¹². Jedenfalls bleibt alles im Fluss, ein jedes wird sein Gegenteil und da ist nicht viel erklärt, wenn das eine oder andere herausgegriffen und aufs andere oder eine zurückgeführt wird: «man muss unordentlich gelebt haben, um zu wünschen, Ordnung in sein Leben zu bringen. Also führt die Geordnetheit in die Unordnung, die Tugend ins Laster, die Einsilbigkeit ins Reden, die Lüge in die Aufrichtigkeit, letztere in erstere, und die Welt und das Leben unserer Eigenschaften rund»¹³. Der Erzähler des Räuber-Romans ist über alle Psychologie hinaus: er sieht deren Erklärungsleistungen schon mit fortgerissen im Strom seines Erzählens. Das ist in der Zeit, in welcher Walser schreibt, nicht wirklich verwunderlich. Auch Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften*, Hans-Henny Jahn in *Perrudja* und Fritz Lang im Film *Metropolis* versuchen, in einer Sprache jenseits der Psychologie Welten zu erzählen. Von philosophischer Seite haben sie dabei nicht erst Husserls fachlich ausgerichtete Psychologismuskritik, sondern mit allgemeinem Anspruch schon den späten Nietzsche und Max Stirner auf ihrer Seite¹⁴.

Da könnte es wie Bosheit der Geschichte erscheinen, dass Robert Walsers Räuber-Roman ausgerechnet bevorzugter Gegenstand psychologischer Deutung geworden ist. Schon «winkt mir da der vorausgesagte Arzt»¹⁵. Was will man von ihm? Will man nicht hören, was der Erzähler des «Räuber»-Romans zu bedenken gibt? «Benehmen wir uns dann am liebenswürdigsten, wenn in uns Fragen sind, die wir nicht mit Bestimmtheit zu beantworten vermögen? Sind wir am schönsten, am ansehenswertesten, wenn sich auf unserer Aufführung Widersprüche, edle Beklemmungen abspiegeln? Sind wir verworren am wahrsten, unklar am klarsten, ungewiss am sichersten?»¹⁶.

Vielleicht handelt es sich um Rachezüge der verlachten Psychologie? Mit Schwertern und Kanonen geht man auf den Schweizer Dichter los. Damit nicht genug, fahren Leser weitere schwere Geschütze auf: sie sprechen von «Moderne» und, was vielleicht aber auch dasselbe ist, wer weiß? von «Krise» oder von «perennierender Identitätskrise»¹⁷ oder von «Problematisierung

¹² a.a.O. S. 128f.

¹³ a.a.O. S. 114f.

¹⁴ Nietzsche übt in der *Götzendämmerung* Kritik an Begriffen wie «Wille» und «Motiv», die nichts erklärten. Dabei nimmt er vielleicht die Sprachkritik Stirners auf. Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner u.a.*, in: Kritische Studienausgabe (Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari) Bd. 6, dtv (Hamburg) 1999, S. 90f; zu Stirner: Roberto Calasso: *Postfazione*, in: Max Stirner: *L'unico e la sua proprietà*, Milano (Adelphi) 1999.

¹⁵ Robert Walser: *Der Räuber*, a.a.O. S. 139.

¹⁶ a.a.O. S. 116.

¹⁷ Bürgi-Michaud, a.a.O., S. 193.

des Ichs»¹⁸, wo auch immer dies philosophieträchtige Hauptwort «das Ich» nun herstamme. Fremde Hauptwörter rollen voran. Wo liegt der Nutzen solcher Hauptwörterei? In dem, was wir lesen, wenn wir den Räuber-Roman in die Hand nehmen, ist doch von solchen psychologischen oder soziologischen oder was es sei, von solchen großen und stolzen Worten nichts zu sehen.

Wir lesen von einem Räuber, im ersten Satz in der dritten Person eingeführt. «Edith liebt ihn». Sie ist eine der Frauen, welchen der Räuber etwas entwendet. In welchem Sinne? Zunächst grenzt der Erzähler seinen «Räuber» von anderen Männlichkeitsbildern ab:

Welch ein Unterschied besteht zwischen unserem Bürschchen und einem Rinaldini, der ja doch wohl seinerseits Hunderten von guten Staatsbürgern den Kopf gespalten hat, der Reichen den Reichtum abzapfte und solchen der Armut zugut kommen ließ.¹⁹

Wie kommt Walser, darauf, von einem Räuber zu erzählen? Der Titel könnte natürlich auf Schiller verweisen²⁰. Dieser Schriftsteller wird aber nur einmal im Roman erwähnt²¹, und zwar ohne Hinweis auf dessen leichenreiches Jugendstück. Der Erzähler selbst nennt hier Rinaldo Rinaldini und meint offenbar die Kotzebueschen Version²², denn der Walsersche Räuber soll aus Kalabrien stammen, wie er sehr viel später erklärt²³. Jedenfalls sind ihm selbst alle abenteuerlich-wilden Anklänge fremd:

Der hiesige und unserige tötete bloß etwa im Wiener Café bei den Klängen einer ungarischen Kapelle die Seelenruhe eines schönen Mädchens am Fenster mit dem hineinstechenden Strahl seiner Unschuldsaugen und hinstrebenden Gedankenübertragungen.²⁴

Eine erstaunliche Variante, nur eben schnell mit etwas K.u.k.-Romantik ausstaffiert. Dieser Räuber entwendet etwas, was mit der «Seelenruhe» von Mädchen zu tun hat.

¹⁸ So etwa Dieter Roser: *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift: zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg (Königshausen & Neumann), S. 41.

¹⁹ a.a.O. S. 19.

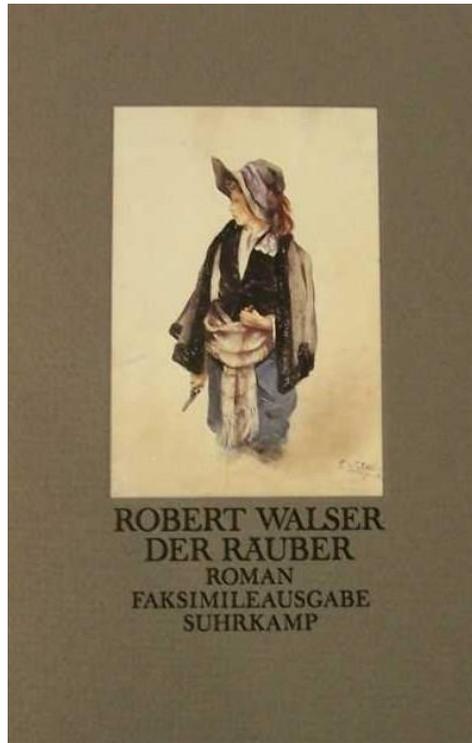
²⁰ Darauf besteht etwa Peter Villwock: *Räuber Walser: Beschreibungen eines Grundmodells*, Würzburg (Königshausen und Neumann) 1993, S. 32-62.

²¹ a.a.O. S. 39.

²² August von Kotzebue: *Rinaldo Rinaldini, der große Räuberhauptmann in Calabrien*, ein Schauspiel in fünf Aufzügen, Düsseldorf 1820.

²³ Robert Walser: *Der Räuber*, a.a.O. S. 185.

²⁴ a.a.O. S. 19f.



Robert Walser: *Der Räuber*. Faksimile der vierundzwanzig Manuskriptseiten in Robert Walsers Mikrogramm-Schrift. Zürich und Frankfurt: Suhrkamp 1986.

Nun findet sich die Räuber-Figur auch an einer besonderen Stelle in Kierkegaards *Wiederholung*. Nach einem ganz philosophischen Anfang: der Begriff der *Wiederholung* wird als Grundbegriff aller Philosophie bis Hegel und darüber hinaus vorgestellt, erzählt ein «ich» von der Liebe eines jungen Mannes, um schließlich wieder zur Frage der Wiederholung zurückzukehren und von einem «Experiment» zu berichten. Er sei, schreibt hier der Erzähler, zum zweiten Mal in seinem Leben nach Berlin gefahren, um die «Möglichkeit und Bedeutung der Wiederholung zu erproben». Das Experiment geht fehl, was der Schreibende sicher auch ohne einen solchen Versuch hätte wissen können. Der Reisebericht führt allerdings zu einer längeren Erörterung der Schauspiele, welche in Berlin am Königsstädter Theater – nicht an offiziellen Bildungsstätten wie Oper oder Schauspielhaus, sondern in einem Komödien- und Possentheater – geboten werden. Hier geht es nun wie nebenher um Fragen der Selbstfindung oder -schöpfung des Einzelnen.

Ein junger Mensch mit etwas Phantasie muss einmal den leidenschaftlichen Wunsch haben, mit hineingerissen zu werden in jene künstliche Wirklichkeit: um dort sich selbst wie einen Doppelgänger zu sehen und zu hören; um dort in jeder noch denkbaren Verschiedenheit von sich selbst doch immer sich selbst wieder zu finden.²⁵

Da wird offensichtlich ein romantisches Muster auf die Wirklichkeit angewandt: das des Spiegels und des Doppelgängers, wobei wohl weniger an Novalis zu denken ist als an Hoffmann und vor allem Tieck, dessen begeisterter Leser Kierkegaard war. Unter den möglichen Doppelgängern für die Spiegelungen des Einzelnen tritt nun in der «Wiederholung» der Räuber auf. «Unter den Schatten», heißt es vom Individuum, «in denen es sich selbst entdeckt, in deren Stimme es seine eigene Stimme hört, befindet sich vielleicht ein Räuberhauptmann». Es entdeckte sich selbst in diesem «Spiegelbild»: «Der Räuber muss eine kräftige männliche Gestalt haben, einen Blick schnell wie ein Blitz und durchbohrend wie ein Blitz»²⁶. Die Nähe zum «stechenden» Blick von Walsers «Räuber» ist deutlich. Dieser könnte die deutsche Übersetzung der *Wiederholung* auch gelesen haben. Sie ist zwischen 1909 und 1923 dreimal aufgelegt worden, denn Kierkegaard erfreute sich in jenen Jahren einer außerordentlichen Beliebtheit. Zudem könnte gerade der Teil der *Wiederholung*, in welchem es um die Rolle des Theaters im Leben eines Menschen geht, Walser interessiert haben. Wenn sein «Räuber» im Kierkegaardschen Sinn gelesen würde, also als Schatten-Spiegelbild des Erzählers, wäre eine Linie zu ziehen von Tieck²⁷ über Kierkegaard zu Robert Walser, bei der dessen Verfahrensweise ebenso einfach als logische Fortführung in der Romantik formulierter Gedanken und Bilder zur Frage der Eigenheit des Individuums erschiene wie sich auch die Schwierigkeit der Abgrenzung zwischen Erzähler und «Räuber»-Figur erklärte. Der Einzelne bildet sich, dies der Grundgedanke, an zahlreichen Spiegelungen seiner selbst. Was er da jeweils sieht, ist er selbst und er ist es nicht. Auch dem Erzähler der *Wiederholung* scheint es schließlich, er «selbst sei jener junge Mensch»²⁸, von dessen Verliebtheit er zuvor erzählt hatte, aber dann bekommt er Briefe von diesem ... So geht es zu, wenn wir uns Spiegelungen

²⁵ Søren Kierkegaard: *Gesammelte Werke Bd. 3, Furcht und Zittern – Die Wiederholung*, übers. v. Wolfgang Pfeleiderer und Christoph Schrempf, Jena (Diederichs) 3. Aufl. 1923, S. 142.

²⁶ Ebd.

²⁷ Etwa im «Blonden Eckbert» – Kierkegaard ist mit den Werken deutschsprachiger Schriftstellern seiner Zeit insgesamt sehr gut vertraut.

²⁸ *Die Wiederholung*, a.a.O. S. 160.

hinterher- oder an diesen entlangbilden. In diesem Sinne wäre dann der Schluss des *Räuber*-Romans als Ausdruck der Genugtuung darüber zu verstehen, dass der Räuber, dies Schattenbild, jetzt klare Konturen gewonnen habe. Und der ständige Gedanke an den Leser und an das, was die anderen über den Räuber sagen könnten, wäre zunächst nichts als die Sorge des Schauspielers um sein Publikum, ohne das er auch Kierkegaard zufolge nicht leben könne²⁹. Kurz: Wenn unser Räuber in eine «Flut von Beheiterung» gelangt, als sei er «etwas Gleitendes, Schwebendes»³⁰, könnten wir es ihm auch einfach nachtun, statt nach dem Psychologen zu rufen.

Nun entspricht allerdings der Kierkegaardsche Räuber dem klassischen, abenteuerlichen Bild.

Er muss am Engpass auf der Lauer liegen, immer auf den Fusstritt der Reisenden lauschen, muss im kritischen Moment durch einen schneidenden Pfiff die Bande herbeirufen, muss mit seiner Stentorstimme den Lärm des Kampfes übertönen, muss mit kaltblütiger Grausamkeit alles vor seinen Augen niederhauen lassen, muss aber auch ritterlich sein gegen das verängstigte Mädchen usw. usw.³¹

Der Räuber des Schweizers hebt sich hiervon betont ab. Er raubt ja zunächst nur die «Seelenruhe».

Der Verfasser des Romans wäre nach Kierkegaards Einführung dieser Figur allerdings frei, das Bild abzuwandeln. Doch könnte er auch dabei von Kierkegaards Ausführungen angeregt sein. Der Erzähler der *Wiederholung* hatte nämlich dem jungen verliebten Mann den Vorwurf gemacht, die junge Dame sei ihm im Grunde gleichgültig: «Das junge Mädchen war nicht seine Geliebte, sie war nur seine Muse: sie hatte das Poetische in ihm erweckt, hatte ihn zum Dichter gemacht». Deshalb sei die Sehnsucht nach der jungen Dame das Lebenselement dieses Gefühls, keineswegs ein wirkliches Verlangen nach ihrer Nähe³². Das Poetische des Mannes lebe gleichsam auf Kosten der Frau. Das ist eben der Sinn, welchen Walsers Erzähler dem Rauben des Räubers gibt: Die bereits genannte Edith, fügt er gegen Ende des Romans hinzu, habe dem Räuber etwas gegeben, ihn «ausgestattet», «ohne dass sie das vielleicht gewollt hatte», er sehe sie als «Beraubte», «Geplünderte»³³, Verliererin, da die geliebte Frau auch dann belebe, helfe, gebe, wenn sie die Liebe nicht erwidere. Der Liebende mache also durchaus auch ohne

²⁹ a.a.O. S. 144f.

³⁰ *Der Räuber*, a.a.O. S. 176.

³¹ *Die Wiederholung*, a.a.O. S. 144.

³² *Die Wiederholung*, a.a.O. S. 126.

³³ *Der Räuber*, a.a.O. S. 178, 179.

Gegenliebe, gegen den Willen der Geliebten seinen Gewinn: er raube. Der Räuber könnte also ganz der Kierkegaardschen Ausmalung des romantisch-schwärmerischen Liebenden entsprechen und wäre dann auch logisch Entwicklungsfigur oder Spiegelgestalt, über welche der einzelne hinweg- und weitergeht oder eben nicht. Davon erzählt Walser, ohne dass dabei ein Bedürfnis nach psychologischen oder psychoanalytischen Erklärungen deutlich würde.

* * *

Sabine Wilke
(Seattle)

Visionen von Natur vor uns
Alfred Ehrhardt fotografiert und filmt Urformen der Natur

Abstract

What did nature look like before it was destroyed by modern civilization? That is a question that was at the center of modernist art photography. It also resonates today in the context of environmental debates. On the example of the art work of Bauhaus photographer and cinematographer Alfred Ehrhardt, the artistic project of portraying nature “before us” is analyzed as an aesthetic project that positions itself before and next to the Anthropocene, i.e., the geological concept that foregrounds a radical interconnectivity between humans and nonhuman nature in our post-industrial era of mankind.

Wie sah die Natur aus, bevor die moderne Zivilisation ihren zerstörerischen Einfluss auf sie ausgeübt hat? Das ist eine Frage, die nicht nur die heutige umweltbewegte Öffentlichkeit und viele Umweltschutzorganisationen, sondern bereits einige Künstler der Moderne beschäftigt hat, eine Frage, die ich anhand der Arbeiten des Fotografen Alfred Ehrhardt und seiner Wiederentdeckung durch Neils Bolbrinkers Filmdokumentation *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* von 2008 diskutieren möchte¹. Alfred Ehrhardt erlangt durch diese Dokumentation unverhoffte Aktualität als Vorreiter ästhetischer Konzepte, die in der Debatte um das Anthropozän eine Rolle spielen, dem Gedanken, dass der Einfluss des Menschen auf die Erde eine geologische Dimension angenommen hat und dass wir in einem Zeitalter leben, das mit Fug und Recht als das Menschenzeitalter bezeichnet werden kann². Ehrhardts Idee, die Natur Islands und die Welt der Kristalle so zu fotografieren, dass sie auf klare, einfache Strukturen

¹ Niels Bolbrinker (in Zusammenarbeit mit Christiane Stahl), *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft*, RealFiction 2008.

² Siehe Christian Schwägerl, *Menschenzeit – Zerstören oder gestalten? Die entscheidende Epoche unseres Planeten*, München: Riemann, 2010.

reduziert sind, die dadurch quasi abstrakt wirken und für die Vorstellung einer Natur vor uns eintreten können, siedelt sein Projekt am Rande des Menschenzeitalters an, von wo aus die Visualisierung der Natur vor uns zu einer Allegorie des Anthropozäns wird, denn sie muss paradoxerweise von genau den Menschen gesehen werden, die die Erde verändert haben. In diesem Aufsatz wird die in dieser rhetorischen Figur inhärente Paradoxie anhand des künstlerischen Werks von Alfred Ehrhardt entfaltet und die Verbindung von Kunst und Geologie in ihrer Zeitdimension freigelegt.

Zum erstenmal bin ich auf Bolbrinkers Filmdokumentation aufmerksam geworden im Zusammenhang der ersten an der McGill University in Montreal, Kanada, durchgeführten Tagung zu einem Umweltthema im Rahmen des Faches Germanistik. Bis vor wenigen Jahren waren Umwelthemen in den Literatur- und Kulturwissenschaften bis auf wenige Ausnahmen von der Anglistik/Amerikanistik gepachtet, in der seit den neunziger Jahren eine lebhaftige Debatte um eine Lektürewise, die als «ecocriticism» oder neuerdings auch als «environmental criticism» bezeichnet wird, geführt wird – eine Bezeichnung, für die es im Deutschen bisher kein Äquivalent gibt, auf das sich alle Beteiligten einigen können³. Seit dieser ersten Begegnung mit Ehrhardts Arbeiten beschäftige ich mich mit der Frage, wie wir als Literatur- und Kulturwissenschaftler, die Umweltthemen in unserer Arbeit ansprechen wollen, das Projekt einer Suche nach Bildern von Natur «vor uns» charakterisieren und beurteilen sollen. Handelt es sich dabei um romantische Nostalgie und ein naives, möglicherweise wertkonservatives Verlangen nach Ursprung, das sich hier manifestiert und das von daher eigentlich nicht Teil einer aufgeklärten und modernen zeitgenössischen Umweltdebatte sein sollte, oder steckt hinter der künstlerischen Gestaltgebung von Visionen von Natur vor uns ein Formwille, der ernst genommen und als stringentes ästhetisches Projekt verstanden werden muss, das sich mit Umweltthemen innovativ auseinandersetzt? Wie verhält sich die literatur- und kulturwissenschaftliche Umweltforschung (ecocriticism) gegenüber Ansätzen in Kunst und Literatur, die imaginierte Ursprünge als erstrebenswerte Ziele eines holistischen Umweltverständnisses betrachten? Um diese Fragen zu beant-

³ Siehe hier richtungsweisend die Arbeiten von Laurence Buell, besonders *The Future of Environmental Criticism*, Wiley-Blackwell 2005. In der deutschsprachigen Forschung kursieren Begriffe wie «Ecocriticism», «ökologische Literaturwissenschaft», «Literaturökologie», «Öko-Poetik» und ähnliche Neubildungen. Die sich in Fahnen befindende, von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe herausgegebene deutschsprachige Einführung bei Böhlau, ist betitelt «Ecocriticism».

worten, möchte ich das Projekt der Vision von Natur vor uns aus der Perspektive des Anthropozänkonzepts analysieren, eine Strategie, die deutlich machen kann, wie die künstlerische Formgebung einen geologischen Zeitrahmen mit einem Zukunftsentwurf verknüpfen kann⁴.

Ein zweiter Impuls für diese Arbeit war die Lektüre von Wolfgang Strucks Beitrag zur Interpretation der Bilder des brasilianischen Fotografen Sebastiao Salgado in dessen bei Taschen 2013 publizierten Bildband *Genesis*, in dem Struck zeigt, wie Salgados monumentale Sammlung von Bildern zu den Anfängen unseres Planeten den Betrachter auf die geologische Dimension der Ausdehnung des menschlichen Einflusses auf die Erde und deren Zerstörung aufmerksam macht⁵. Zentral ist in dem Zusammenhang die Beobachtung, dass Salgado die Dimension der Tiefenzeit in seiner künstlerischen Arbeit als Bewegung im Raum darstellt. Von daher schließe Salgados Genesis Projekt eher an das Genre des Atlas an als an das der Fotodokumentation, als die es im Verlagsbetrieb gehandelt wird, und zeige ebenfalls deutliche Anleihen an die Abstraktion kartographischer Darstellungsmethoden⁶. Salgado evoziert eine Verbindung von «natürlicher» Schöpfung und menschlicher Zerstörung, die seine Bilder als Allegorien des Anthropozäns darstellen und vom Betrachter auch so gelesen werden wollen⁷. Um sie als Allegorien zu entziffern, braucht man allerdings einen Kontext, vor

⁴ Zur wissenschaftlichen Literatur über das Anthropozän siehe Sabine Wilke, «Anthropocene Poetics: Ethics and Aesthetics in a New Geological Age», *The Anthropocene: Envisioning the Future in the Age of Humans*, ed. Helmut Trischler, Rachel Carson Center Perspectives 3 (2013): 39-56; Andreas Malm und Alf Hornborg, «The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative», *The Anthropocene Review* 1 (2014): 63; Joanna Zylinska, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Open Humanities Press 2014, www.openhumanitiespress.org/minimql-ethics.html, eingesehen 6. November 2014; Dipesh Chakrabarty, «Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change», *New Literary History* 43 (2012): 1-18; Chakrabarty, «Brute Force», *Eurozine* (2010-10-07): 1-3; Chakrabarty, «The Climate of History: Four Theses», *Critical Inquiry* 35 (2009): 212; Ninad Bondre, «Deconstructing the Anthropocene», *Future Earth* 13 (March 2014): 3.

⁵ Wolfgang Struck, «Genesis, Retold: In Search of an Atlas of the Anthropocene», *Environmental Humanities* 5 (2014): 217-32, digital verfügbar unter <http://environmentalhumanities.org/arch/vol5/5.12.pdf>, Zugriff am 6. Januar 2015. Sebastiao Salgado, *Genesis*, Köln: Taschen, 2013. Viele der Bilder sind über die Webseite des Taschenverlags einsehbar, siehe http://www.taschen.com/pages/de/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastiao_salgado_genesis.htm; Zugriff am 8. Januar 2015.

⁶ Siehe Struck, «Genesis, Retold», 222ff.

⁷ Struck zeigt, wie das funktioniert, anhand des Beispiels der Pinguinbilder, die bei vielen Betrachtern den Eindruck von Melancholie hinterlassen haben, obwohl keinerlei tatsächliche Ursache/Wirkungsrelation dokumentiert ist, siehe «Genesis, Retold», 218.

dessen Hintergrund man sie interpretieren kann, beispielsweise das Konzept des Anthropozäns oder die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Klima- oder der Artenforschung. Allegorisch können wir nur erkennen, was wir bereits wissen (die unaufhaltsame Zerstörung der Erde beispielsweise)⁸. Was für die Analyse von Alfred Ehrhardts Fotografien und Filmen sowie Niels Bolbrinkers Dokumentation zentral ist, ist die Aussage Salgados, dass er nach einer Welt suche, in der die globalisierte Moderne noch nicht angekommen sei, eine Welt vor uns, beziehungsweise, wie Struck zeigt, eine Welt vor und neben der Welt des Anthropozäns⁹.

Salgado hat diese Intention einer Suche nach der fotografischen Darstellung einer Welt kurz nach der Schöpfung bereits 2004 in einem Interview mit der englischen Zeitung *The Guardian* formuliert:

Thus, for all the damage already caused to the environment, a world of purity, even innocence, can still be found in these wilderness areas. As an attempt to reconnect our species with our planet, I now intend to explore this world in order to record the unblemished faces of nature and humanity: how nature looked without men and women; and how humanity and nature long coexisted in what today we now call ecological balance. This project is designed to reconnect us to how the world was before humanity altered it almost beyond recognition. [...] I conceive this project as a potential path towards humanity's rediscovery of itself in nature. I have named it Genesis because, as far as possible, I want to return to the beginnings of our planet: to the air, water and fire that gave birth to life; to the animal species that have resisted domestication and are still «wild»; to the remote tribes whose «primitive» way of life is largely untouched; and to surviving examples of the earliest forms of human settlement and organization. This voyage represents a form of planetary anthropology. Yet it is also designed to propose that this uncontaminated world must be preserved and, where possible, be expanded so that development is not automatically commensurate with destruction.¹⁰

Hier stellt sich eine Frage, die ich später an Ehrhardt und Bolbrinker stellen möchte: wer ist mit «wir» gemeint oder mit dem «uns» vor denen die abgebildete Natur existieren soll und denen sie gezeigt wird? Waren alle Menschen gleich beteiligt an diesem Prozess? Wer soll diese Welt sehen, die «vor» uns entstanden ist und dann von «uns» zerstört wurde? Dieses struk-

⁸ Siehe Struck, «Genesis, Retold», 220.

⁹ Struck, «Genesis, Retold», 219.

¹⁰ Zitiert in Struck, «Genesis, Retold», 219.

turelle Problem hat Struck in seiner Analyse von Salgados Projekt wie folgt herausgearbeitet:

To see the earth in this way, and to receive the message, we have to leave it and look at it from outside and above. And exactly this position, of the admirer and caretaker, outside and above, also establishes us as an actor that threatens the earth. So even if we see in Salgado's pictures a planet without us, we cannot erase our consciousness that this planet is endangered by our activity – we are outside and inside the picture.¹¹

Zunächst wird in dieser Vision der Natur «vor» uns die Erde (oder Gott?) als schöpferischer Handlungsträger konzipiert, dann kommen «wir» und gestalten, bzw. zerstören oder bewahren sie.

Einer solchen Konzeption unterliegt ein klarer Schnitt zwischen der Welt der Erde und der Welt der Menschen (der Welt des Anthropozäns), die die Trennung von Natur und Kultur, die vielen modernen westlichen Epistemologien unterliegt und von der Transzendentalphilosophie systematisch als philosophische Position entwickelt wurde, auf problematische Weise reproduziert¹². Kultur wird damit zu etwas, das ausschließlich von Menschen erfunden wurde und nicht zu etwas, das in einer diffizilen Verschränkung mit Natur und Materie entsteht und konstant sich weiterentwickelt. Einer fotografischen Abbildung von Natur «vor uns» ist ein Strukturparadox gemein, das, wie Struck in der oben zitierten Passage argumentiert, allen Konzeptionen des Anthropozäns als rhetorische Figur unterliegt. Von den Anstrengungen der Reisen durch entlegene Gebiete mit dem fotografischen Apparat, der notwendig ist, um solche Bilder herzustellen, sieht man in Salgados Projekt nichts, obwohl seine Frau und Managerin des Projekts, Lélia Wanick Salgado, ausführlich in dem Begleitmaterial zu der Fotodokumentation darüber berichtet¹³, weil genau die moderne Technik und touristische Infrastruktur, die das Projekt überhaupt erst ermöglichen, nicht Teil der Welt vor und neben dem Anthropozän sein darf¹⁴.

Mit diesen Fragen, die Struck an Salgados Projekt stellt, möchte ich mich an das fotografische Material Alfred Ehrhardts wenden, das – ähnlich wie

¹¹ Struck, «Genesis, Retold», 220.

¹² Man denke beispielsweise an die Trennung von Noumenon und Phänomenon in der Philosophie Kants; siehe Timothy Morton, «The Oedipal Logic of Ecological Awareness», *Environmental Humanities* 1 (2012): 8.

¹³ Siehe http://www.taschen.com/pages/de/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastio_salgado_genesis.htm; Zugriff 8. Januar 2015.

¹⁴ Siehe Struck, «Genesis, Retold», 221.

Salgado in *Genesis* – eine Welt vor der Moderne in der Formsprache der Natur sucht, aber – anders als Salgado – diese Welt mit modernen Mitteln künstlerisch gestaltet und zu ganz anderen Ergebnissen kommt. Die ikonischen Abbildungen von Landschaften, Pflanzen und Tieren, die bei Ehrhardt entstehen, sind nicht zu verwechseln mit der postmodernen «photographic homage to our planet in its natural state», wie der Taschen Verlag das Projekt Saldagos in seinen Werbematerialien bezeichnet¹⁵. Bei Salgado sieht man unter anderem die bunte und vielfältige Tierwelt der Galapagos, die Pinguine, Seelöwen und Wale des Südatlantik, brasilianische Jaguare, afrikanische Löwen und Elefanten, die Eisberge der Antarktis, die Vulkane Zentralamerikas, die Gletscher Alaskas, und die Canyonlandschaft im nordamerikanischen Utah und Arizona. Man trifft auch auf Menschen aus der Steinzeit wie die Korowai von Papua und die Nenets vom arktischen Zirkel. Alfred Ehrhardts Bilder und Filme dagegen sind menschenleer und konzentrieren sich ganz auf die Komposition von Strukturen.

Statt melancholischer Pinguine, die am anthropogenen Klimawandel leiden, ist das zentrale Objekt moderner künstlerischer Gestaltung – und auch wissenschaftlicher Erkenntnisinteressen – die kristalline Struktur, die bereits der Genfer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure in seinen Vorlesungen zur strukturalistischen Methode der Analyse von Sprache als Kernbild des Strukturalismus evoziert hat. In seinem *Course de linguistique générale* (posthum 1916) legt er die Grundlagen des klassischen Strukturalismus, indem er Sprache als System begreift, ein Ordnungsprinzip, das den Wortvorrat einer Sprache gliedert, so dass er als Bestandteil einer bestimmten Sprache erkannt werden kann¹⁶. Eine Struktur ist von daher ein System von Paaren (signifié/signifiant), wobei jedem Signifikat ein Signifikant zugeordnet ist.

Der Philosoph Manfred Frank hat in seinen Düsseldorfer Vorlesungen über den Neostrukturalismus seinen Studenten diesen Gedanken wie folgt erläutert und mit einem Bild veranschaulicht:

Wenn Sie eine Illustration wünschen, die der Strukturalismus selbst sehr gerne gewählt hat, so erinnern Sie sich an das Kristallgitter. Hier sind die einzelnen Moleküle nach strengen Bildungsgesetzen sowohl

¹⁵ Siehe http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/02613/facts.sebastio_salgado_genesis.htm; Zugriff am 6. Januar 2015.

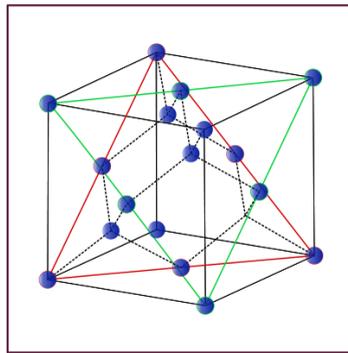
¹⁶ Siehe Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger, Lausanne und Paris: Payot, 1980, 106f.

voneinander unterschieden wie auch aufeinander bezogen (und miteinander verbunden): die Formulierung dieses Bildungsgesetzes wäre die Struktur (der Bauplan) dieses Kristalls.¹⁷

Frank führt diesen Gedanken in einem weiteren Schritt aus, in dem er die Gitterstruktur der Kristalle erläutert:

In einem Kristallgitter sind die Teilchen nicht nur voneinander unterschieden; sie sind, bei gleichbleibend niedriger Temperatur, zusätzlich *an ihre Plätze gebannt*: d. h. sie können weder ausschwärmen, noch gibt es irgendeine «Unschärferelation», die ihre Lokalisierung und mithin ihre Verwendung unkontrollierbar machen würde.¹⁸

In naturwissenschaftlichen Lehrbüchern wird dieses Prinzip bildlich oft so wiedergegeben, wie dieses Beispiel aus den Wikimedia Commons zeigt:



Kristallgitter in Form eines Diamanten
aus Wikimedia Commons; gemeinfrei.

Mit anderen Worten, Kristalle bebildern die Idee von Kontrolle und Struktur, nicht so sehr die Idee von hybrider Vielfalt, die Salgados postmoderne Bilder von der Natur nach der Schöpfung auszeichnet. Wie im Folgenden erläutert wird, richtet sich Alfred Ehrhardts Interesse an der Welt der Kristalle und an der Natur Islands genau auf dieses Wechselspiel von Kontrolle und Struktur, das in seiner ästhetischen Formgebung von Naturformen «vor uns» ins Zentrum seines künstlerischen Schaffens rückt.

¹⁷ Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt: Suhrkamp, 1984, 34. Frank verweist im Folgenden auf Claude Lévi-Strauss und dessen klassische Schrift zur strukturellen Anthropologie, *Anthropologie structural*, Paris: Plon, 1958.

¹⁸ Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, 35.

Ernst Haeckel, der Zoologe, der durch seine kunstvollen Zeichnungen von über ein hundert Seeanaemonen und anderen Meerestieren in *Kunstformen der Natur* (1904) bekannt geworden ist – ein Projekt, das sich auf die Vielfalt, Schönheit und Beseeltheit von Natur konzentriert –, hat sich gegen Ende seines Lebens in einer interessanten Kehrtwende mit der Visualisierung anorganischer Formen beschäftigt¹⁹. In seinem Buch *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben* (1917)²⁰ verortet er sein Projekt an der Schaltstelle zwischen Naturwissenschaft und Philosophie, wobei Haeckel besonders das Phänomen der flüssigen Kristalle fasziniert, weil dort das Wechselspiel von Kontrolle und Struktur dynamisiert wird. In seinem Vorwort schreibt er: «Alle Substanz besitzt Leben, anorganische ebenso wie organische; alle Dinge sind beseelt, Kristalle so gut wie Organismen», wobei hier besonders interessant ist, zu welchen Schlüssen ihn das führt. Haeckel führt den Gedanken nämlich weiter fort: «Unerschütterlich erhebt sich aufs neue die alte Überzeugung von dem inneren einheitlichen Zusammenhang alles Geschehens, von der unbegrenzten Herrschaft allgemeingültiger Naturgesetze»²¹. Und es nimmt vielleicht kein Wunder, dass Haeckel im nächsten Atemzug Goethe zu Wort kommen lässt, dessen tiefes Naturverständnis er preist und dessen Dichterworte er prophetisch nennt. Nach Kapiteln zur Kristallkunde, Zytodenkunde und Strahlungskunde schließt er mit einem vierten Kapitel zur Fühlungskunde, Psychosomatik, ab, um sein Hauptziel, «die feste Begründung der einheitlichen Naturanschauung; der Nachweis, daß in der organischen und anorganischen Natur überall dieselben “ewigen, ehernen, großen Gesetze” alles Geschehen beherrschen», zu Ende zu bringen und zu illustrieren²². Wenn es möglich ist, sogar in den Kristallen, der vielleicht reinsten und klarsten Struktur, die die anorganische Natur zu bieten hat, diese Gesetze nachzuweisen, dann ist der Nachweis einer inneren einheitlichen Ordnung, die der gesamten Natur unterliegt, für Haeckel erbracht.

Eines der zentralen Werke der künstlerischen Moderne, das in diese Genealogie künstlerischer Darstellungsformen kristalliner Strukturen sich eingefügen lässt und das hier als ein Verbindungsglied zwischen Haeckels wis-

¹⁹ Siehe Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, München: Prestel 2003.

²⁰ Ernst Haeckel, *Die Kristallseele: Studien über das anorganische Leben*, Leipzig: Krämer, 1917, von der Universität Düsseldorf digitalisiert verfügbar unter <http://dfg-viewer.de>; Zugriff 6. Januar 2015. Siehe zum Vergleich auch Otto Lehmann, *Flüssige Kristalle und ihr scheinbares Leben*, Leipzig: Voss, 1921.

²¹ Haeckel, *Die Kristallseele*, 19.

²² Haeckel, *Die Kristallseele*, 111.

senschaftlicher Auseinandersetzung mit Kristallen und Ehrhardts Fotografien und Filmen der Natur vor uns zur Diskussion gestellt werden soll, ist Leni Riefenstahls Regiedebut, *Das blaue Licht* (1932), in dem sie die Legende der Junta, einem am Rande einer Dorfgemeinschaft lebendem Mädchen, und ihre Faszination mit dem mysteriösen blauen Licht, das bei Vollmond aus einer entlegenen Berggrotte durch eine offene Spalte hindurch strahlt, verfilmt²³. Nur Junta kennt den Kletterpfad, der sicher zu dieser Grotte führt; alle anderen, die es gewagt haben, die Grotte zu erklettern –, besonders die Burschen aus dem Taldorf – sind bei dem Versuch zugrunde gegangen. Die Dorfbewohner werden eines Tages von einem Maler, der den Sommer bei Junta auf der Alm verbringt und sie beim Klettern zur Grotte beobachtet, in die Geheimnisse des blauen Lichts und in das Wissen über den Kletterpfad, der zur Grotte führt, eingeweiht. Sie ernten daraufhin die Kristalle, um sie in Reichtum zu verwandeln, woraufhin Junta, ihrem Lebenssinn vollkommen beraubt, bei ihrer nächsten Klettertour am Berg in ihren Tod fällt.

Die historische Rezeption wie auch die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Films hat sich aus verständlichen Gründen in erster Linie um die Frage nach einer Genealogie faschistischer Ästhetik bei Riefenstahls Filmprojekt gekümmert²⁴, wobei das Thema der Verführung²⁵ und die Frage, ob Riefenstahl letztendlich bereits in ihrem Regiedebüt «mit den Augen des Führers» ihre Filme gedreht hat²⁶, eine große Rolle gespielt hat. Das zentrale Bild der Kristalle ist bisher unkommentiert geblieben. Es bietet dafür eine Chance, Riefenstahls Film in einen ganz anderen Zusammenhang zu rücken, der nicht ausschließlich mit ihrer politischen und ästhetischen Haltung gegenüber dem Naziregime zu tun hat, Fragen, die die Rezeption des Films überschattet haben. Auch die Verbindung zu ihrem Werk als Tänzerin und Schauspielerin in Arnold Fancks Bergfilmen, von dessen Ästhetik sie sich mit dieser Arbeit bewusst abgrenzt, ist bisher unterbeleuchtet geblieben²⁷. Die Wahl des Themas der Kristalle und ihrer magischen Wirk-

²³ Leni Riefenstahl, *Das blaue Licht: Eine Berglegende*, München: Kinowelt, 2000.

²⁴ Siehe Linda Schulte-Sasse, «Leni Riefenstahl's Feature Films and the Question of a Fascist Aesthetic», *Cultural Critique* 18 (1991): 123ff.

²⁵ Siehe Rainer Rother, *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*, New York: Continuum, 2002, S. 15ff.

²⁶ Silvia Kornberger, «Des Führers Auge – Leni Riefenstahl»: *Versuch einer Charakterisierung am Beispiel ihrer ersten Regiearbeit Das blaue Licht*. München: GRIN, 2009, S. 7-28.

²⁷ Eine Ausnahme ist die Analyse von Eric Rentschler in «Fatal Attractions: Leni Riefenstahl's *The Blue Light*», *October* 48 (1989): 54ff.

kraft auf die menschliche Umgebung verortet Riefenstahls Film auch in einen ganz anderen Resonanzraum als den der faschistischen Ästhetik, der mit der modernen Suche nach einer Ordnungsstruktur und der Suche nach Bildern von der Natur vor uns zu tun hat, ein Thema der Moderne, das von Alfred Ehrhardt aufgegriffen und in seiner Kristall- und Islandfotografie weiterentwickelt wird. Wird bei Riefenstahl die (vormoderne und vorökonomische) Urwelt der mysteriösen Bergkristalle noch gegen die vollkommene ökonomische Durchdringung der Welt im Tal auf der Figurenebene ausgespielt, wo die Bergkristalle nur geerntet werden können und in Waren und Geld eingetauscht zu Wert gelangen – sie existieren quasi nur aus der Perspektive des Verlusts und des Tauschs –, ist die Urwelt Alfred Ehrhardts eine bewusst konstruierte moderne Struktur und als solche eine visuelle Inszenierung der Welt vor uns, aber als solche nicht nur aus der Perspektive des Verlusts und des Tauschs denkbar. Die Kristalle in Riefenstahls Film signalisieren Schönheit und üben eine magische Form von Anziehungskraft aus, die einige Kritiker als mystisch und antimodern empfunden haben²⁸. Ehrhardts Kristalle dagegen figurieren Ordnung und archaische Versionen von Lebensformen, die «uns» überleben werden.

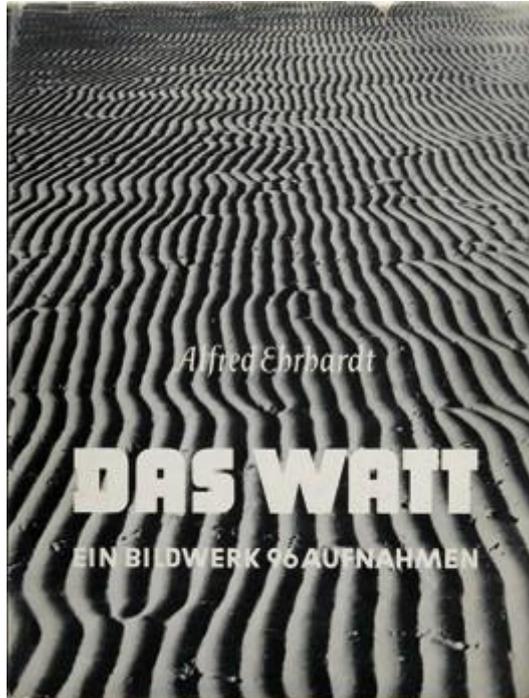
Alfred Ehrhardt war vom Selbstverständnis her Maler und Organist. Nach einer Lehrtätigkeit an einer Reformschule geht er Ende der zwanziger Jahre als Student und Hilfslehrer an das Bauhaus in Dessau, wo er sich mit den künstlerischen Konzepten von Paul Klee und Wassily Kandinsky intensiv auseinandersetzt. Ab 1930 lehrt er Materialkunde an der Landeskunstschule Hamburg, wird dann aber 1933 von den Nazis entlassen und verbringt einige Zeit in Dänemark. 1934 macht er die erste Fotoexkursion ins Watt und in die Kurische Nehrung; 1937 veröffentlicht er den Bildband *Das Watt*. 1938 verbringen er und seine Frau Lotte zwei Monate auf Island, um Foto- und Filmmaterial zu sammeln, das 1939 zu dem Bildband über Island, seinem ersten Islandfilm, *Wasser und Feuer im Nordmeer*, dann 1941 zu dem Kulturfilm, *Nordische Urwelten*, zusammengefügt wird²⁹. Ehrhardt ist danach in erster Linie als Fotograf und Filmkünstler tätig. Insgesamt vollendet er über sechzig Filme und kehrt zum Thema Natur vor uns in seinem dritten Islandfilm, *Gletscher und ihre Ströme*, 1962 zurück³⁰. Mit dem Thema Kris-

²⁸ Siehe Eric Rentschler, «A Founding Myth and a Master Text: The Blue Light (1932), *Riefenstahl Screened: An Anthology of New Criticism*, hg. Neil Christian Pages u. a., New York: Continuum, 2008. 151-78.

²⁹ Siehe Alfred Ehrhardt, *Island*, Hamburg: Heinrich Ellermann, 1939; *Nordische Urwelt*, München: Transit, 1941.

³⁰ Siehe Alfred Ehrhardt, *Gletscher und ihre Ströme*, Alfred Ehrhardt Film, 1962; Teil der DVD *Die Natur vor uns Auf der Suche nach der Seele der Landschaft. 5 Filme von Alfred Ehrhardt*.

talle und den Ordnungsstrukturen der Natur beschäftigt er sich auch in den Filmen *Tanz der Muscheln* (1954) und *Korallen* (1964)³¹. Eine Auswahl von seinen Gemälden und Fotografien ist erhältlich über die Webseite der Alfred Ehrhardt Stiftung³².



Alfred Ehrhardt. *Das Watt*. Hamburg: Heinrich Ellermann, 1937.

Niels Christian Bolbrinkers Dokumentarfilm *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* (2008) führt in die Welt von Alfred Ehrhardt ein, wobei Ausschnitte aus seinen Kulturfilmen und seinem fotografischen Werk mit unterschiedlichen zeitgenössischen Reaktionen darauf kombiniert werden. Es geht um eine Einschätzung des Werks eines Künstlers, der von der Musik zur Malerei und von da aus zur Fotografie und zum Film gekommen ist, immer in Hinblick auf die Suche nach Urformen der Natur. Der Film setzt ein mit der Reise nach Island auf den Spuren Alfred Ehrhardts, der 1938 mit seiner Frau Lotte einen Sommer lang die Insel teilweise mit

³¹ Beide sind Teil der DVD *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft. 5 Filme von Alfred Ehrhardt*.

³² www.alfred-ehrhhardt.de; Zugriff am 6. Januar 2015.

seinem Auto abgefahren hat, teilweise zu Pferd abgeritten ist, um Filmmaterial für den Kulturfilmprojekt über die Urwelt des Nordens zu sammeln. Es geht Ehrhardt darin um die Darstellung einer noch unberührten Natur, wie sie der nach dem ersten Schöpfungstag gleicht, gleichzeitig aber wiederum auch nicht statisch wirkt, sondern in ihrer Dynamik und ständig sich verändernden Gestaltwerdung gezeigt werden soll. Dafür ist die Natur Islands das perfekte Beispiel. Auf der heute noch relativ unbesiedelten Insel kann man relativ unproblematisch menschenleere Bilder machen, womit das Kriterium des Unberührtseins bei der Bebilderung der Natur vor uns erfüllt ist. Dadurch, dass Island auch aktive Vulkane hat, kann diese Bebilderung von unberührter Natur auch zusammen mit der künstlerischen Interpretation des Prozesses der schöpferischen Gestaltwerdung kombiniert werden, etwa durch die Aufnahme von aktiven vulkanischen Spuren, historischen Basaltformationen, gewaltigen Wasserfällen, etc.

Von den Anstrengungen, die nötig waren, diese Bilder herzustellen, sieht man nichts auf den Bildern selbst. Man kann davon in Lotte Ehrhardts Reisetagebuch lesen, wovon zentrale Passagen in der Filmdokumentation *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* zitiert werden. Dort ist von Regen, Nebel und schrecklicher Kälte die Rede, wie auch von der Angst, dass wegen des schlechten Wetters nicht genug Zeit verbleibt, um genügend gutes Foto- und Filmmaterial zu sammeln. Die resultierenden Schwarz-Weiß Bilder und der 1941 fertiggestellte Kulturfilm *Nordische Urwelt* machen zusammen mit den Aufnahmen des Watt und der Kurischen Nehrung Alfred Ehrhardts Kernwerk aus, wie es die Kunsthistorikerin Christiane Stahl in dem Dokumentarfilm interpretiert hat: als präzise Kombination von musikalischen Motiven, die nur wenige Linien benötigt, um klare und saubere Strukturen herauszuarbeiten³³. Es besticht die Einfachheit der Kompositionen, die den Kern in der Natur freilegen³⁴.

1939 bringt Ehrhardt einen Bildband über Kristalle heraus, der dort ansetzt, wo Ernst Haeckels Projekt der Kristallseele aufgehört hat und zwar bei der Bebilderung der beseelten Natur. Christiane Stahl hat Alfred Ehrhardts Werk zu den Kristallen aus kunsthistorischer Perspektive in die Nähe

³³ Siehe zum Hintergrund auch Christiane Stahl u. Inga Lara Baldvinsdottir, *Island, Ostfildern*: Cantz, 2005. Christiane Hopfengart und Christiane Stahl, *Alfred Ehrhardt: Fotografien*, Ostfildern: Cantz, 2001. Kunsthalle Bremen. Christiane Stahl, *Alfred Ehrhardt: Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933 bis 1947*. Berlin: Reimer, 2007.

³⁴ Zu den Werken zeitgleich mit dem Island Projekt siehe den Katalog *Alfred Ehrhardt*, hg. Axel Zimmermann, Christian Weller. München: Galerie von Braunbehrens, 1992. Alfred Ehrhardt, *Das Watt*. Paris: Barral, 2013 (1937). Alfred Ehrhardt, *Die Kurische Nehrung*. Hamburg: Ellermann, 1938.

der ästhetischen Grundsätze der Bauhausfotografie gerückt, indem sie dessen Gestaltungsprinzipien der Formgebung betont³⁵. Auf der Webseite der Alfred Ehrhardt Stiftung findet sich diese ausführliche und detaillierte wissenschaftliche Interpretation wie folgt zusammengefasst:

In seiner «Watt-Morphologie» versuchte Ehrhardt, eine kosmologische Ordnung aufzuspüren, die Mensch wie Materie gleichermaßen durchdringt. Noch deutlicher schienen sich ihm diese natürlichen Gesetzmäßigkeiten in der mathematisch erfassbaren Gestalt der vermeintlich toten Kristalle zu offenbaren. Ab 1938 fotografierte Ehrhardt in zahlreichen Mineralogischen Instituten des deutschsprachigen Raums und erstellte mit 600 Aufnahmen eine in diesem Umfang erstmalige «Kristallografie». Er komponierte mit dem Form- und Materialgefühl des am Bauhaus geschulten Künstlers und traf seine Auswahl nicht nach wissenschaftlichen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten. Durch starke Lichtmodulation machte er die «innere Energie» des Kristalls sichtbar, abstrahiert durch Nahsicht eine ornamentale Form und betont den Kontrast zwischen den geometrischen Körpern von Quader, Pyramide, Oktaeder und dem dynamischen Chaos einer richtungsunabhängig wachsenden Struktur.³⁶

Der Bezug zu Haeckel wird über die Goetherezeption hergestellt, die bei Ehrhardt über die Nähe zur reformpädagogischen Gedankenwelt läuft, die an den Anthroposophen und Goethe Kenner Rudolf Steiner anschließt.

Für den Textbeitrag zu seinem 1939 erschienenen Bildband *Kristalle* wählte Ehrhardt mit Waldemar Schornstein einen anthroposophischen Wissenschaftler, der goetheanisches Gedankengut einfließen ließ und die «sinnlich-sittliche Wirkung» der Kristalle untersuchte. Wenn die Kritik auch eine unfachmännische Aufbereitung des Themas monierte, so war man sich doch über die herausragende Qualität der Bilder einig. Ehrhardts Kristalle seien ein Vorstoß «in jene geheimnisvolle Welt höchst regelmäßiger Naturformen, in der Anorganisches den Bezirk des Geistigen vorwegzunehmen und also alles Geistige als ein Produkt – noch immer – der Natur zu deuten scheint».³⁷

³⁵ Siehe Christiane Stahl, *Lebendiger Kristall: Die Kristallfotografie der Neuen Sachlichkeit zwischen Ästhetik, Weltanschauung und Wissenschaft*. Ostfildern: Cantz, 2004. Zur Bauhaus Fotografie siehe Susanne Neuburger, *Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch*. Wien: MUMOK, 2007; Gerhard Glüher, *Licht – Bild – Medium: Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994; Bauhaus, *Bauhaus Photography*. Cambridge: MIT Press, 1985.

³⁶ <http://www.alfred-ehrhhardt-stiftung.de/index.php?kristalle-1938-1939>.

³⁷ <http://www.alfred-ehrhhardt-stiftung.de/index.php?aid=57-2>.

Von hier ist der Schritt zur Visualisierung der Natur vor uns nicht allzu weit: die höchst regelmäßigen Naturformen, die Alfred Ehrhardt (und Ernst Haeckel) in den anorganischen Kristallen finden, die von einer Seele der Natur zeugen und das Geistige als Produkt der Natur darstellen, sind Strukturprinzipien der Natur, so wie sie am ersten Schöpfungstag geschaffen wurde und die durch die Einflussnahme des Menschen auf die Natur im Anthropozän in Unordnung gebracht wurde – so als bestünde keinerlei Wechselwirkung von Natur und Kultur in der Gestaltung dieser Urformen und so als wären die Handlungen der Menschen vollkommen separat und unbeeinflusst von Natur und Materie.

Um die Natur vor uns künstlerisch abzubilden, muss die Komposition der Elemente des Bildes stark geprägt werden, im Falle der Kristalle durch Lichtmodulation, Optik und Kontrastschärfe, im Falle der Islandbilder und -filme durch extreme Nahaufnahmen im Kontrast zu breitwinkligen Überflugbildern, starken Kontrastaufnahmen in Schwarz-Weiß und langen Aufnahmen von erhabenen Landschaften – ein Aspekt, der Ehrhardts Interesse an der Welt der Kristalle an die Arbeit von Leni Riefenstahl anbindet, die ebenfalls durch ganz bestimmte Filter ihre Aufnahmen der Bergnatur und der Kristallhöhle stark lichtmoduliert hat. Alle diese künstlerischen Werke haben gemeinsam, dass sie die Anstrengung, die es bedeutet hat, sie herzustellen, und die Abhängigkeit von technischen Errungenschaften wie ganz bestimmter Agfafilter, die diese Art von Fotografie ermöglicht, verschweigen und ausblenden.

Niels Bolbrinker, der als Regieassistent bei Alfred Ehrhardt das Metier erlernt hat, hat zu dem Projekt *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* einen kleinen Essay über das landschaftliche Auge beigesteuert, in dem er die Arbeitsweise Alfred Ehrhardts wie folgt beschreibt:

Mit einer alten Arriflex-Kamera, ein paar Objektiven, vier, fünf Stufenlinsenscheinwerfern, einigen Nithraphotlampen und Reflektoren entwickelte er eine außerordentlich hohe Kunst, durch Licht, Bewegung und Bildausschnitt aus den Dingen vor der Kamera Plastizität und Materialstruktur herauszuarbeiten. Der Stil seiner Filmfotografie hatte eine bemerkenswerte Präzision und Klarheit, etwas Zugespitztes lag in jeder Einstellung, man könnte auch sagen, es lag darin der unbedingte Wille zu einer gestalterischen Ordnung.³⁸

Die Natur vor uns wird durch diese Manipulationen sehr schön – ein

³⁸ Niels Bolbrinker, «Das landschaftliche Auge», *Auf der Suche nach der Seele der Landschaft: Die Natur vor uns*, Realfiktion, 2008, der DVD beigelegte Broschüre, 7.

Beurteilungskriterium, das wiederum erst durch den Menschen und seinen Sinn für Ästhetik möglich wird. Die Natur selber hat keine ästhetische Meinung. Die Schönheit der Urformen der Natur kann nur von Menschen in sie hineingelesen werden, die in dieser Art und Weise zu sehen geschult sind.

Die extremen Zooms und der gestalterische Formwille der Bauhausfotografie produzieren diese schönen abstrakten Formen, die der Natur vor uns zugeschrieben werden. Nun haben natürlich weder Ernst Haeckel, noch Leni Riefenstahl oder Alfred Ehrhardt etwas von dem Gedanken des Anthropozäns gewusst, aber das heutige Interesse an ihren Werken geht über ein rein historisches Interesse hinaus und verortet ihre Werke in einer Debatte, die die Suche nach dem Ursprung auszugrenzen scheint, obwohl gerade auch von ihr ganz zentrale Überzeugungen von der Bewahrung von Natur ausgegangen sind. Bolbrinker interpretiert Alfred Ehrhardts Gedanken zu diesem Thema wie folgt:

Sein künstlerisches Selbstverständnis war von der Naturphilosophie Goethes und Schellings inspiriert. Die Bildkompositionen weisen über die Grenzen des Bildausschnitts hinaus auf die Einheit des Naturganzen. Neben der Schönheit, manchmal der Erhabenheit in seinen Bildern, spürt man den zivilisationskritischen Hintergrund. Ehrhardt war ein «konservativer Moderner», der mit seinen Fotos und Filmen einen respektvollen Umgang mit der Natur anmahnt und der gleichzeitig auf der Suche nach der «Urform» allen Seins ist.³⁹

Diese Art von Bildkomposition, die über die Grenzen des Bildausschnitts hinausweist, baut auf einem zentralen Element von Caspar David Friedrichs Landschaftsbildern auf, der diese Kompositionstechnik entwickelt und perfektioniert hat und erinnert, zusammen mit dem Hinweis auf Schellings Naturphilosophie und Goethes Naturverständnis, an das Erbe der Romantik, das hier nachwirkt⁴⁰.

Die Archais, die Alfred Ehrhardts Bilder evozieren, beruht auf einer Kombination von der Reduktion von vielen chaotischen Formen und Gestaltungen auf einfache Linien und eben diesem von der Romantik geerbten allegorischen Hinweis auf das größere Ganze, auf das die Komposition hinielt. Wie Bolbrinker ausführt, waren Punkt, Linie und Fläche die grundlegenden Mittel der bildlichen Gestaltung, die Ehrhardt dem Kunstverständnis Wassily Kandinskys entnommen und die ihn sein ganzes Leben lang faszi-

³⁹ Bolbrinker, *Das landschaftliche Auge*, 8.

⁴⁰ Siehe Leo Körner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven: Yale University Press, 1990, 48ff. Zum Hintergrund siehe Gernot Böhme, *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Kusterdingen: SFG Servicecenter, 2002.

niert hat⁴¹. Damit erzielt Alfred Ehrhardt die Schönheit der einfachen Formen, die den Menschen zur Bewahrung dieser Landschaften inspirieren soll. Die heutigen Erben von Ehrhardts Islandsfotografie und -filmen sind Fotografen wie beispielsweise der Amerikaner James Balog, der in seinem Projekt *Chasing Ice* mithilfe der Technik von Zeitraffer Fotografien von Naturszenen auf der gesamten Erde verteilt die globale Gletscherschmelze und damit den anthropogenen Klimawandel bildlich dokumentieren und die Dringlichkeit von politischer Handlung untermauern will⁴². Ehrhardts *Gletscher und ihre Ströme* kann als ästhetischer Vorläufer solcher Visualisierungsversuche verstanden werden, die den anthropogenen Klimawandel bebildern und damit die Menschheit zu einem Fürsprechertum, was die gefährdete Natur anbelangt, anregen wollen. Dazu braucht man sowohl die montierten und stark lichtmanipulierten Aufnahmen der Gletscherschmelze wie auch die schönen und erhabenen Bilder einer archaischen Urlandschaft, wie sie in Island zu finden ist. War in den Zeiten, in denen Ehrhardt sich dem Thema gewidmet hat, der zweite Weltkrieg und die unmittelbare Nachkriegszeit Ursache, dass die Welt in Unordnung gekommen ist, sind es heute die Folgen des menschlichen Eingriffs in den Naturhaushalt, die in dem Konzept des Anthropozäns gebündelt sind, die die Menschen tief bewegen.

Der Untertitel von *Gletscher und ihre Ströme* lautet *Impressionen aus der Urlandschaft Islands*. Der Film ist dabei sparsam mit Kommentar versehen, um die narrative Fokalisierung auf die Natur künstlerisch herzustellen. Die Ästhetik des Films besteht in erster Linie aus einer Reihe von langsamen Kameraschwenks, die unzählige vergletscherte Vulkane und bizarre Eislandschaften sowohl ganz nah wie auch aus der Ferne zeigen. Menschen und Säugetiere sucht man vergeblich; auch Spuren menschlicher Aktivität wie Straßen oder Häuser sind vollkommen ausgeblendet. In den langen, anhaltenden Aufnahmen mit ruhiger Kamera können stattdessen die enormen Kräfte des Eises und des Wassers studiert und bewundert werden. Das Eis sticht im Kontrast zur dunklen Erde oder dem dunklen Himmel hell hervor, ein Effekt der mit dem Aufkommen der Farbfotografie sich umkehren wird, wobei das Eis dort tiefblau erscheint vor einem mit Grautönen durchsetzten Himmel.

⁴¹ Siehe Bolbrinker, «Das landschaftliche Auge», 8. Zur Formsprache siehe Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris: Gallimard: 1991.

⁴² Siehe Jeff Orłowski, *Chasing Ice*, Exposure Production, 2012. Zur kunsthistorischen Analyse von Visualisierungsstrategien in zeitgenössischen und historischen naturwissenschaftlichen Forschungen siehe Birgit Schneider und Thomas Nocke, hgg., *Image Politics of Climate Change: Visualizations, Imaginations, Documentations*, Bielefeld: Transcript, 2014, 9-27.

Die geologische Dimension dieser Bilder wird durch moderne Stilmittel der Reduktion und Komposition hergestellt. Das poetische Prinzip dieser Natur «vor uns» ist die Allegorie, die auf das größere Ganze jenseits des Bildausschnitts lediglich verweisen kann, im Gegensatz zu dem poetischen Prinzip des Anthropozäns, das die Einwirkungen des Menschen in den Naturhaushalt mit den Folgen dieser Handlung (etwa Verschmutzung, Entwaldung, Verminung, Ausrottung der Arten und dergleichen) metonymisch verknüpft. Die Natur «vor uns» ist von daher nur als Natur vor und neben dem Anthropozän denkbar, wobei diese zwei Zonen als separat imaginiert und durch vollkommen andere Visualisierungsprinzipien charakterisiert werden. Die moderne künstlerische Gestaltung der Natur «vor uns» blendet die geologische Dimension des Anthropozäns damit erfolgreich aus, obwohl sie ohne die modernen technischen Apparate und eine moderne touristische Infrastruktur undenkbar ist und auch nur von dort aus betrachtet werden kann. Auf Ehrhardts Bildern der Natur «vor uns» wird ein Wechselspiel von kristalliner Permanenz von Grundformen und -strukturen und einer ständig sich bewegenden Dynamik von Feuer, Wasser und Eis abgebildet. Ehrhardts «beseelte» Landschaften werden somit zu Allegorien der Natur «vor uns» neben der des Anthropozäns. Haeckels flüssige Kristalle waren noch eine Stufe in der Beweisführung für eine organische und holistische Welt der Beseeltheit, die von der Drohung des Anthropozäns noch nichts wusste. Riefenstahls blaues Licht muss dem Modernisierungsprozess weichen, der bereits auch die Bergwelt ergriffen hat und die Kristalle nur unter dem Aspekt von Tausch und Verlust denken kann. Alfred Ehrhardts Welt der Kristalle und die Urformen der Natur «vor uns», die er in Island findet, existieren vor und neben der des Anthropozäns als eine schöne Idee, die Ordnung schafft. Sebastiao Salgados Bilder in *Genesis* tragen bereits das Wissen um das Anthropozän in sich und sind entstanden aus der Trauer um eine Welt, die von der modernen globalen Gesellschaft geprägt ist. Der Anthropozängedanke verleiht diesen künstlerischen Projekten eine geologische Tiefendimension, die in der zeitgenössischen Umweltdiskussion zur Debatte steht. Alfred Ehrhardts fotografische und filmische Arbeiten über die Natur «vor uns» verorten sich vor diese Epoche des Anthropozäns, obwohl sie gleichzeitig nicht ohne sie denkbar wären. Auf dieses Strukturparadoxon zu reflektieren war Ziel dieses Beitrags. Mit Hilfe des Anthropozänkonzepts kann Ehrhardts Projekt der Visualisierung von Natur «vor uns» als künstlerische Gestaltung einer Idee erkannt werden, die die Schönheit und Ordnung der menschenlosen Schöpfung feiert. In Anbetracht des Anthropozängedankens muss es wohl eine schöne Idee bleiben.

* * *

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

fausto.cercignani@unimi.it or fausto.cercignani@gmail.com.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition