

INHALT VON HEFT 1—2 DES DREIUNDZWANZIGSTEN BANDES

Aufsätze

Winfried Menninghaus, Zwischen Überwältigung und Widerstand: Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen	1
Andreas Kablitz, Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri	20
Ulrich Schulz-Buschhaus, Giovanni della Casa und die Erschwerung des petrarkistischen Sonetts	68
Richard Gray, Die Geburt des Genies aus dem Geiste der Aufklärung. Semiotik und Aufklärungsideologie in der Physiognomik Johann Kaspar Lavaters	95
Wolfgang G. Müller, Namen als intertextuelle Elemente	139
Aage A. Hansen-Löve, Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne	166
Martina Wagner-Egelhaaf, „Wirklichkeitserinnerungen“. Photographie und Text bei Robert Musil	217
Reinhard M. Nischik, „Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?“ Die namenlose Ich-Erzählfigur im Roman	257
<i>Besprechungen</i>	
Horst Breuer, <i>Historische Literaturpsychologie</i> . Von Shakespeare bis Beckett (Jürgen Schlaeger)	276
Laurence Lerner, <i>The Frontiers of Literature</i> (Horst Zander)	279
Anthony Ashley Cooper, <i>Third Earl of Shaftesbury, Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings/Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften</i> . In englischer Sprache mit deutscher Übersetzung. Standard Edition. Hrsg., übers. und komm. von Wolfram Benda, Gerd Hemmerich, Wolfgang Lottes und Erwin Wolff (Gerd Stratmann)	286
Büchereingang	292

POETICA erscheint vierteljährlich. Einzelheft DM 38,-; Doppelheft DM 72,-; Jahresabonnement DM 138,- (zzgl. Versandkosten). Bezug über jede gute Buchhandlung. Manuskripte und Besprechungsstücke werden erbeten an einen der Herausgeber:
 Prof. Dr. Ulrich Broich (Anglistik)
 Prof. Dr. Hellmut Flashar (Klassische Philologie)
 Prof. Dr. Renate Lachmann (Slavistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)
 Prof. Dr. Eberhard Lämmert (Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft)
 Prof. Dr. Karlheinz Stierle (Romanistik)
 Prof. Dr. Volker Schupp (Mediävistik)
 — Anschriften der Herausgeber s. dritte Umschlagseite —
 Ein Stülblatt wird auf Anforderung zugesandt von der zentralen Redaktion:
 c/o Prof. Dr. Karlheinz Stierle,
 Fachgruppe Literaturwissenschaft der Universität Konstanz
 Postfach 55 60
 D-7750 Konstanz/Germany
 Verlag: Wilhelm Fink GmbH & Co. KG, Ohmstraße 5, D-8000 München 40.
 Gesamtherstellung: Graph. Großbetrieb Friedrich Pustet, Regensburg.
 Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.
 ISSN 0303—4178

Martina Wagner-Egelhaaf (Konstanz)

„WIRKLICHKEITSERINNERUNGEN“
 PHOTOGRAPHIE UND TEXT BEI ROBERT MUSIL

Richard Brinkmann
 zum 16. Juni 1991

Das Thema ‚Robert Musil und die Photographie‘, für das Karl Corinos *Bildbiographie*¹ die Materialbasis bereitstellt, ist nicht nur — dies allerdings auch — von kultur- und mediengeschichtlichem Interesse, sondern entfaltet auf verschiedenen Reflexionsebenen die grundsätzliche Problematik der Repräsentation. Dabei stellt die Photographie in Musils Werk nicht etwa einen zentralen, systematisch erörterten Themenkomplex dar; im *Mann ohne Eigenschaften*² siedelt sich das Thema eher beiläufig an den Rändern des Textes, in seinen Lücken und Nischen an, von wo aus es allerdings, so möchte ich behaupten, die Mitte des Textes in den Blick nimmt: Thematisiert wird der sich im Medium der

¹ *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*, Reinbek bei Hamburg 1988. Im Rahmen des von mir im Sommersemester 1989 an der Universität Konstanz gehaltenen Seminars zu Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* bearbeitete Susann Wach das Thema: „Text und Bild. Die Bedeutung der Fotografie für den ‚Mann ohne Eigenschaften‘“. Ihre Arbeit war für mich hilfreich und anregend. Ich danke Karl Corino für die freundliche Kooperationsbereitschaft und die Genehmigung zum Abdruck der seinem Band entnommenen Photographien. Zusätzlich habe ich dem Ullstein-Bilderdienst für die Reproduktionserlaubnis von Abb. 7 zu danken. Der/die gegenwärtige Rechteinhaber/in von Abb. 6 konnte leider nicht festgestellt werden. Dem Wagenbach-Verlag danke ich für die Genehmigung zur Wiedergabe von Abb. 1.

² In: R. M., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg² 1981 (1978), Bd. 1—5 (Zitate künftig im fortlaufenden Text). In einer Arbeit mit dem Titel „Foto Morgana. Über das Verschwinden der Wirklichkeit aus historischen Filmbildern“ beschäftigt sich Christina von Braun mit der Frage, weshalb die Realität in ihrer Grausamkeit (Krieg, Konzentrationslager) hinter der Photographie und dem Film, die diese Wirklichkeit festzuhalten suchen, unsichtbar bleibe. Die Photographie, so stellt sie fest, schiebe sich wie eine Schutzschicht zwischen den Betrachter und die Wirklichkeit. Bezeichnenderweise kommt sie im Zusammenhang dieser Überlegungen auf Musils *Mann ohne Eigenschaften* zu sprechen, allerdings ohne auf dessen explizite photographische Thematik zu stoßen (*medium* Bd. 3/1989, S. 55—60). Immerhin scheint die Behandlung des Realen bei Robert Musil den Gedanken an die Photographie nahezu legen.

Photographie artikulierende Wirklichkeitsanspruch des Bürgertums im 19. Jahrhundert und die damit verbundene Kunstauffassung; es werden reale und fiktive Photographien als Vor-Bilder beschrieben; und schließlich fungiert die Photographie im positiven Sinne als Metapher für eine antiidealistische, um nicht zu sagen ‚eigenschaftslose‘ Wirklichkeitserfahrung. Ich möchte zeigen, daß sich im photographischen Diskurs des *Mannes ohne Eigenschaften* modellhaft auch die Repräsentationsproblematik von Musils häufig im Hinblick auf realistische Beschreibungsverfahren diskutierter Schreibweise³ darstellt, die für die vielzitierte Unabschließbarkeit des *Mannes ohne Eigenschaften*⁴ verantwortlich zeichnet.

Meine Überlegungen gliedern sich in fünf Abschnitte. Zunächst versuche ich, aus der Repräsentation der Photographie Kategorien für Musils ‚Realismus‘ zu gewinnen (1.). Mit der anschließenden Lektüre des im *Mann ohne Eigenschaften* verarbeiteten photographischen Bildmaterials will ich deutlich machen, weshalb gerade die Photographie zum Medium der ‚Eigenschaftslosigkeit‘⁵ wird, jener Konzeption also, die eine Ablösung von gewohnheitsmäßigen Einstellungen zugunsten einer ‚anderen‘ Wirklichkeitserfahrung postuliert. Es lassen sich zwei Paradigmen präsentieren: „Bilder mit Eigenschaften“ (2.) und „Bilder ohne Eigenschaften“ (3.). In einem nächsten Schritt zeige ich die erzähl- und texttheoretische Funktion der photographischen Erinnerung im *Mann ohne Eigenschaften* (4.), bevor zum Schluß die Repräsentationsstruktur des Musilschen Textes selbst in den Blick der photographischen Wahrnehmung gerät (5.).

1. Die ‚Wirklichkeit‘ der Photographie

Im Gegensatz zu anderen Autoren der klassischen Moderne, Hugo von Hofmannsthal⁶ oder Rainer Maria Rilke⁷ etwa, spielen gemalte Bilder in Musils Werk kaum eine Rolle. Obwohl mit einer Malerin verheiratet, scheint Robert Musil kein Verhältnis zur bildenden Kunst gehabt zu haben. Für ihn, den

³ Vgl. Ulrich Karthaus, „War Musil Realist?“, *Musil-Forum* Bd. 6/1980, S. 115–127; Rosmarie Zeller, „Musils Auseinandersetzung mit der realistischen Schreibweise“, ebd. S. 128–144.

⁴ Vgl. stellvertretend für andere Adolf Frisé, „Unvollendet – Unvollendet? Überlegungen zum Torso des ‚Mannes ohne Eigenschaften‘“, *Musil-Forum* Bd. 6/1980, S. 79–140.

⁵ Vgl. Jochen Schmidt, *Ohne Eigenschaften*. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff, Tübingen 1975.

⁶ Vgl. Wälftraud Wiethölter, *Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts*. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk (Studien zur deutschen Literatur 106), Tübingen 1990.

⁷ Vgl. Gottfried Boehm (Hrsg.), *Rilke und die bildende Kunst*. Insel-Almanach 1986, Frankfurt a. M. 1985.

gelernten Maschinenbauingenieur und promovierten Philosophen, waren es vielmehr die ‚neuen‘ Medien der Photographie und des Films, die ihn ästhetisch anzogen⁸. Es stellt sich die Frage nach den Gründen gerade dieser Affinität.

Auch wenn sich die Photographie früh schon und immer wieder an den ästhetischen Prinzipien der Malerei orientiert⁹ und sie ihren Gegenstand keineswegs unmittelbar wiedergibt als ein Gemälde¹⁰, drängt sich der naive Eindruck direkter Wirklichkeitsrepräsentation in den Vordergrund. Dies belegt nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichte des Mediums. Heinz Buddemeier führt Zeugnisse an, die zeigen, daß die zeitgenössischen Betrachter der ersten Daguerreotypen, begeistert von deren mathematischer Exaktheit, die Sache selbst in Händen zu halten wähten¹¹. In seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“, 1931 in der *Literarischen Welt* erschienen, kommt Walter Benjamin auf den Wirklichkeitseindruck zu sprechen, der seiner Meinung nach die Photographie vom gemalten Bild unterscheidet. Während das Gemälde nur als Zeugnis für die Kunst dessen überdauerer, der es gemalt hat, begegne bei der Photographie etwas Neues und Sonderbares:

[...] in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungehörig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ‚Kunst‘ wird eingehen wollen.¹²

Die Photographie, heißt das, verweist nicht, wie es die Malerei tut, auf ihren materialen Kunstcharakter, jedenfalls geht ihre Referentialität in diesem Selbstbezug nicht auf. Der Referent selbst und seine gewesene Existenz werden in der Photographie als wirklich und in dieser gewesenen Wirklichkeit immer noch

⁸ Corino berichtet von Musils fast täglichen Kinobesuchen. Vgl. Corino, *Musil* (vgl. Anm. 1), S. 488.

⁹ Vgl. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 7), München 1970, S. 86, S. 114 und S. 135; Dolf Sternberger, „Über die Kunst der Photographie“, in: D. S., *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg 1956, S. 62–82, hier S. 71.

¹⁰ Über die Schwierigkeit, einer auch und gerade (natur)wissenschaftlichen Photographie ihre Information zu entnehmen vgl. Ernst H. Gombrich, „Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye“, in: *The Language of Images*, hrsg. von W. J. Thomas Mitchell, Chicago/London 1980, S. 181–217. Vgl. auch Peter Wollen, „Photography and Aesthetics“, in: P. W., *Readings and Writings*. Semiotic Counter-Strategies, London 1982, S. 178–188, S. 219–222 und S. 178ff.

¹¹ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 70 und S. 81. Vgl. auch Jean Mitry, *Schriftsteller als Photographen 1860–1910*, übers. von Gertrud Strub (Bibliothek der Photographie 7), Luzern 1975, S. 6 und S. 9.

¹² „Kleine Geschichte der Photographie“, in: W. B., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1977, S. 45–64, hier S. 49.

wirksam beglaubigt. Diesen Wirklichkeitseindruck vermag Benjamin nicht anders als metaphorisch zu qualifizieren: Die Wirklichkeit, schreibt er, hat „den Bildcharakter gleichsam durchgesengt“¹³. Ähnlich versucht auch Roland Barthes, die spezifische Repräsentation der Photographie zu bestimmen: Der photographische Referent, schreibt er, ist ein anderer als derjenige der Malerei; während es sich bei dem Referenten in der Malerei um eine möglicherweise reale Sache handelt, auf die das Bild verweist, ist der Referent der Photographie die notwendig reale Sache, die sich vor der Kamera befunden hat¹⁴. Wie Benjamin weist Barthes darauf hin, daß man bei einer Photographie immer nur den Referenten sehe und nicht das Photo¹⁵. Ohne den Referenten wäre die Photographie nicht entstanden, er ist sozusagen die Konstitutionsbedingung des Mediums, während die Malerei ihre Realität auch fingieren kann. „Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*“¹⁶. Diese spezifische Verbindung aus Realität und Vergangenheit ist für Barthes das ‚Noema‘ der Photographie, ihr eigentümlicher Referenzcharakter. Das Noema der Photographie laute, so Barthes, „*Ça-a-été*“¹⁷, doch dieses ‚Sowas-sein‘ kann wiederum nur metaphorisch erfaßt werden: Die Photographie ist „[une] image folle, *frottée de réel*“¹⁸.

Ein semiologisch intrikates Medium ist die Photographie deswegen, weil ihre technische Perfektionierung zunächst darauf abzielte, eine möglichst vollkommene ‚Illusion der Realität‘ zu erreichen¹⁹. Auch wenn sich die künstlerische Photographie bald von diesen Maßstäben emanzipierte, bewahrt die Alltagsphotographie den illusionären Charakter der Wirklichkeitswiedergabe, insbesondere da, wo es um die imaginären Beziehungen des Begehrens geht. „Der *sense of nearness*, den ein photographisches Portrait vermittelt,“ schreibt Buddemeier, „ist den Liebenden mehr wert als alle ästhetischen Qualitäten der Malerei“²⁰. Diese Erfahrung macht auch Roland Barthes, der sich in *La chambre claire* auf die Suche nach der wahren Photographie seiner Mutter begibt. Als er schließlich glaubt, das Bild gefunden zu haben — „C'est elle! C'est bien elle!

¹³ S. 50.

¹⁴ Vgl. Roland Barthes, *La chambre claire*. Note sur la photographie, Paris 1980, S. 120.

¹⁵ S. 18f.

¹⁶ S. 120.

¹⁷ S. 121.

¹⁸ S. 177. Vgl. auch Wolfgang Preisendanz, „Verordnete Wahrnehmung. Zum Verhältnis von Photo und Begleittext“, *Sprache im technischen Zeitalter* Bd. 37/1971, S. 1–8, hier S. 1f.

¹⁹ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 12. Vgl. auch den Abschnitt „Die Faszination der Wirklichkeit“ in: Erwin Koppen, *Literatur und Photographie*. Über Geschichte und Thematik einer Medienentwicklung, Stuttgart 1987, S. 30–77. Von Braun, „Foto Morgana“ (vgl. Anm. 2), spricht vom „Mythos des Wirklichen“ (S. 55).

²⁰ Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 86.

„C'est enfin elle!“²¹ —, versucht er, sich der Wirklichkeit dieses Bildes vollends zu bemächtigen:

Maintenant, je prétends savoir — et pouvoir dire parfaitement — pourquoi, en quoi c'est elle. J'ai envie de cerner par la pensée le visage aimé, d'en faire l'unique champ d'une observation intense; j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité (et parfois, naïf, je confie cette tâche à un laboratoire). Je crois qu'en agrandissant le détail, en cascade (chaque cliché engendrant des détails plus petits qu'à l'étage précédent), je vais enfin arriver à l'être de ma mère.²²

Was technisch tatsächlich bis zu einem gewissen Grad möglich ist²³, mißlingt im Falle der Photographie von Barthes' Mutter völlig: „Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien: si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier: je défais l'image au profit de sa matière [...]“²⁴. Die scheinbar so greifbare Wirklichkeit offenbart mit einermal ihre reine Medialität. Was Benjamin und Barthes metaphorisch ausdrücken („durchgesengt“/„frottée“), ist jene illusionäre Durchdringung des Mediums durch den Referenten, die gerade auf der Suche nach der Wirklichkeit des Referenten auf schmerzhaft Weise die Medialität des Bildes hervorkehrt²⁵. Die Photographie ist in diesem Sinne „un art *peu sûr*“²⁶ und kann nicht in den philosophischen Diskurs überführt werden²⁷.

Ein zweiter Aspekt verdient festgehalten zu werden: Die ‚Wirklichkeit‘ der Photographie gibt nicht das vertraute Abbild des Vorbilds wieder. Sie zeigt mehr und anderes als das, was sie zeigen soll²⁸. Buddemeier berichtet, daß gerade die exakte Wiedergabe von Details, die in der originalen Ansicht nicht wahrgenommen worden waren, die Betrachter der ersten Photographien faszinierte²⁹. Die

²¹ Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 155.

²² ebd.

²³ „Betrachtet man ein Gemälde mit der Lupe, dann lösen sich die dargestellten Gegenstände, und seien sie auch noch so minutiös gemalt, in Pinselstriche und Farbpartikel auf. Eine Photographie hingegen — und das gilt besonders für die metallischen Daguerreotypen — läßt keine Spuren des Herstellungsverfahrens erkennen, sondern präsentiert, wie man sie auch betrachtet, immer nur die dargestellte Sache. Genau dies gab den Zeitgenossen das Gefühl, der Wirklichkeit endlich habhaft geworden zu sein.“ Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 81.

²⁴ Barthes, *La chambre claire*, S. 156.

²⁵ Vgl. auch Manfred Schneider, *Die erkalte Herzesschrift*. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 99: „Die technischen Medien der Frühzeit sind Verstärker des Begehrens, da sie [...] verstümmelte Informationen induzieren, die im Decoder eine Aktivität der Ergänzung anfordern, die stärker noch das Verlangen der Präsenz, der Gegenwart stimulieren. Und die so beehrte Gegenwart forciert nur die Enttäuschung. Denn das Medium enthält allein die Wahrheit der Differenz: Der Abwesende, der spricht, ist nicht da.“

²⁶ Barthes, *La chambre claire*, S. 36.

²⁷ S. 16.

²⁸ Vgl. Mitry, *Schriftsteller als Photographen* (vgl. Anm. 11), S. 9.

²⁹ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 70 und S. 78f.

Photographie bildet gleichsam eine Art Überwirklichkeit ab, die über die nichtphotographische Wirklichkeitswahrnehmung hinausgeht. Auch Benjamin stellt fest, daß zur Kamera eine andere Natur spreche als zum Auge. Die photographischen Hilfsmittel, wie Zeitlupe und Vergrößerung, vermitteln dem Kamera-Auge das „Optisch-Unbewußte“, das Benjamin in Entsprechung zum „Triebhaft-Unbewußten“ der Psychoanalyse setzt³⁰. Die Photographie kann kleinste physiognomische Aspekte sichtbar machen, die im Bewegungsablauf während des Vorgangs nicht wahrgenommen werden. Diesen Gedanken greift Benjamin auch im „Kunstwerk“-Aufsatz auf:

Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstehbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen.³¹

Robert Musil beschreibt den Wirklichkeitseindruck der Photographie folgendermaßen: „[...] wir sind gewohnt, Photos als Wirklichkeitserinnerungen zu lesen. Außerdem hat die Photographie alle Details wie die Wirklichkeit. Ihrer Wirkung kommt deshalb etwas von der Stärke des Erlebten zu.“³² Er vermerkt aber zugleich, daß es sich bei dieser Rezeptionsweise der Photographie um eine Gewohnheit und um eine Lektürepraxis handelt, womit die Möglichkeit einer anderen Lesart impliziert ist. Die sogenannte Wirklichkeit ist auch zentrales Thema im *Mann ohne Eigenschaften*: Ulrich war als realitätszugewandter Mensch angetreten, sich in der Wirklichkeit zu bewähren; wie Musil selbst hatte er nach einer abgebrochenen militärischen Laufbahn (S. 35f.) den Berufsweg eines Ingenieurs eingeschlagen (S. 36–38). Doch als er feststellte, daß die Ingenieure „Busemadeln mit Hirschzähnen oder kleine Hufeisen in ihre Halsbinden“ steckten, d. h. die „Kühnheit ihrer Gedanken“ (S. 38) nicht in ihrem eigenen Leben verwirklichten, hatte er sich zu einer dritten Laufbahn entschlossen und war schließlich, wohl um die Exaktheit des Denkens zu exponieren, nicht Philosoph wie Musil, sondern Mathematiker geworden (S. 38–41).

Alles, was er an Neigung zum Bösen und Harten besaß, lag in dem Wort Gewalt, es bedeutete den Ausfluß jedes ungläubigen, sachlichen und wachen Verhaltens; hatte doch eine gewisse harte, kalte Gewalttätigkeit auch bis in seine Berufsneigungen hineingespielt, so daß er vielleicht nicht ganz ohne eine Absicht auf das Grausame Mathematiker geworden war. (S. 591)

³⁰ Vgl. Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“ (vgl. Anm. 12), S. 50. Vgl. auch W. B., „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: W. B., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (vgl. Anm. 12), S. 7–44, hier S. 36.

³¹ Benjamin, „Das Kunstwerk“, S. 12.

³² Robert Musil, „Motive – Überlegungen“, in: R. M., *Gesammelte Werke* (vgl. Anm. 2), Bd. 7, S. 865–914, hier S. 909.

Die der Genauigkeit verpflichtete Einstellung auf die Wirklichkeit läßt Ulrich eben diese Wirklichkeit als unwirklich erscheinen. Der Standpunkt und Gegenbegriff zur ‚Wirklichkeit‘, der aus dieser Einsicht resultiert, heißt ‚Möglichkeit‘: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“ (S. 16–18) lautet die entsprechende Kapitelüberschrift im *Mann ohne Eigenschaften*. Der Möglichkeitssinn läßt sich „geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ (S. 16) Dabei ist Musils Gedanke kein Plädoyer für realitätsferne Phantastik, denn: „Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen.“ (S. 17)³³ Das Denken des Möglichen bleibt also an die Kategorie der Wirklichkeit gebunden, was auch in der Musilschen Begriffsakrobatik zum Ausdruck kommt:

Da seine Ideen [die Ideen des Möglichkeitssinns], soweit sie nicht müßige Hirngespinnste bedeuten, nichts als noch nicht geborene Wirklichkeiten sind, hat natürlich auch er Wirklichkeitssinn; aber es ist ein Sinn für die mögliche Wirklichkeit und kommt viel langsamer ans Ziel als der den meisten Menschen eignende Sinn für ihre wirklichen Möglichkeiten. (S. 17)

Die Möglichkeiten bezeichnen also einen nicht verwirklichten und – wie die Utopien im *Mann ohne Eigenschaften* zeigen – nicht verwirklichtbaren Zustand der Wahrnehmung und des Denkens. Wirklichkeit figuriert also im *Mann ohne Eigenschaften* als sich in der Einstellung auf sie entziehende, negative Kategorie, in diesem Sinn als ‚Wirklichkeitserinnerung‘, wobei ‚Erinnerung‘ nicht ein Bewußtsein erfüllter Innerlichkeit meint, sondern ein sich augenblickshaft einstellendes und sich zugleich wieder aufhebendes Referenzverhältnis, für das nicht zufällig die photographische Repräsentanz in Anspruch genommen wird.

2. Fixierungen: Bilder mit Eigenschaften

Eine erste Bilderserie im *Mann ohne Eigenschaften* könnte mit der Überschrift „Die Familienphotographie“ versehen werden. Überhaupt steckt die Familie mehr als bislang gesehen wurde das Koordinatensystem der Reflexion im *Mann ohne Eigenschaften* ab: Vater, Mutter und Schwester sind, wie zu zeigen sein wird³⁴, Marken der Textstruktur. Die Photographie ist (neben dem Spiegelbild) das einzige Medium, das dem Subjekt die Außenwahrnehmung seiner selbst vermittelt. Alle Menschen haben Photographien von sich, kaum

³³ Alfred Kerr schrieb in seiner Rezension von Musils „Törleß“ im Berliner *Tag* vom 21. 12. 1906: „Er [Robert Musil] ist ein Mensch, der in Tatsachen sieht – nur aus ihrer Sachgestaltung erwächst ihm dasjenige Maß von ‚Lyrik‘, das in den Dingen etwa steckt.“ Zit. n. Corino, *Musil* (vgl. Anm. 1), S. 123.

³⁴ Vgl. S. 246ff.

jemand mehr gemalte Porträts. Dies war nicht viel anders, als die Porträtfotografie im 19. Jahrhundert begann, der Materie Konkurrenz zu machen. Während sich nur die Begiterten gemalte Porträts leisten konnten³⁵, wurde die Porträtfotografie rasch für jedermann erschwinglich. „[...] den Privatmenschen schien es zu dieser Zeit gerade an der Zeit zu sein, daß auch für sie ein Verewignungsverfahren erfunden wurde [...]“, heißt es im *Mann ohne Eigenschaften* (S. 457). Nicht immer sind die Photographierten so sensibel für das abgründige Geschehen ihrer Verbildlichung wie Roland Barthes:

Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon ‚moi‘ (profond, comme on le sait); mais c’est le contraire qu’il faut dire: c’est ‚moi‘ qui ne coïncide jamais avec mon image; car c’est l’image qui est lourde, immobile, entêtée [...].³⁶

Gerade die Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts polsterte das Selbstbewußtsein des Bürgers auf, indem sie ihm Attribute und Eigenschaften verlieh, die er in Wirklichkeit nicht besaß, deren Existenz aber durch die dokumentarische Kraft der Photographie scheinbar beglaubigt wurde. Ein aussagekräftiges Beispiel ist die „photographie équestre“, die, von André Adolphe Eugène Disdéri und Paul Nadar eingeführt, den Bürger in sogenannten „champs de poses“ im Bois de Boulogne zu Pferde oder in der Kutsche aufnahm³⁷. Sternberger spricht von der „[...] unveränderte[n] Funktion der Photographie, eine dioramatische Scheinheimat aufzurichten, in der wir uns bergen und an deren Bedeutung wir uns festhalten können.“³⁸ Die Bedeutung dieser Photographien und der auf ihnen abgebildeten Personen wird von den Atributen der Ateliers bereitgestellt. Benjamin verweist auf ein frühes Bildnis Franz Kafkas, das den etwa Vierjährigen inmitten der Attrappen eines photographischen Ateliers zeigt, „[...] so zweideutig zwischen Exekution u. Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal [...]“³⁹ (meine Hervorhebung). „Gewiß, daß es [das Modell] in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermäßig traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.“⁴⁰ Führt die Suche des Bürgers nach ‚Bedeutung‘, nach ‚Repräsentation‘ im eigentlichen Sinne zur Identifikation des Subjekts mit der Zeichensprache des Mediums, verweigert sich das Kind, das nicht selbst posiert, sondern posiert wird, im melancholischen Ausdruck einer unter den Atributen verflöschenden Subjektivität seiner zeichenhaften Bestimmung und läßt die Photographie zweideutig werden.

³⁵ Vgl. Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 27.

³⁶ S. 26f.

³⁷ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 134.

³⁸ Sternberger, „Über die Kunst der Photographie“ (vgl. Anm. 9), S. 79.

³⁹ Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“ (vgl. Anm. 12), S. 54. Vgl. Abb. 1: Der etwa vierjährige Kafka, aus: Klaus Wagenbach, *Franz Kafka*. Bilder aus seinem Leben, Berlin 1983, S. 28.

⁴⁰ Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 54.

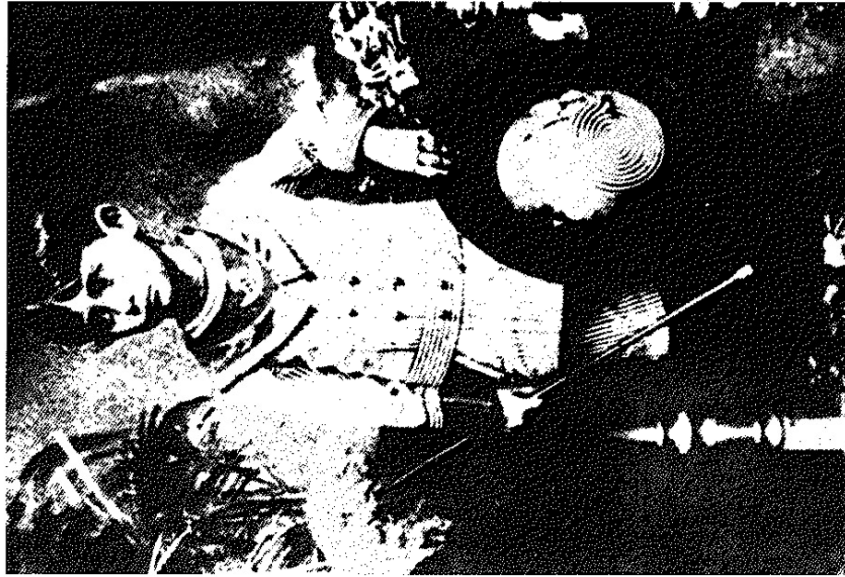


Abb. 1: Franz Kafka, etwa vier Jahre alt (vgl. Anm. 39).

In einem 1926 veröffentlichten Text mit dem Titel „Die Entdeckung der Familie“, der später in das 99. Kapitel des I. Teils des *Mannes ohne Eigenschaften* einging – nicht zufällig eines der für die Photographie-Thematik zentralen essayistischen Kapitel –, schreibt Musil, freilich ironisch, über die identitätsbildende Kraft der Familie:

[...] darin besteht ja wohl das Hauptwesen der Familie, daß auch der Mensch, der keinen Platz in der Welt hat, der keine Kinder bekam und keine Gedanken, der weder berühmt ist, noch reich, dessen Name nur bei der Todesanzeige der Allgemeinheit vor Augen kommt, daß dieser Mensch doch in der Familie seinen bestimmten Platz hat. Man ist jemand in der Familie!⁴¹

⁴¹ Zuerst in: *Berliner Tagblatt* vom 11. April 1926, wiederabgedruckt in: Musil, *Gesammelte Werke* (vgl. Anm. 2), Bd. 5, S. 2023–2026, hier S. 2024.

Das 99. Kapitel des *Mannes ohne Eigenschaften* (S. 453–459) zeigt Ulrich beim Blättern „in alten Familienalben“ (S. 454). Die Photographien, die er betrachtet, thematisieren nicht nur einen Gegenstand, sondern bilden gleichermaßen die photographische Repräsentation selbst ab. Die photographische Wahrnehmung wird in der Photographie selbst thematisch. Darauf verweist die Porträtdarstellung eines Photographen, dessen photographische Vorlage Corino ausfindig gemacht hat:

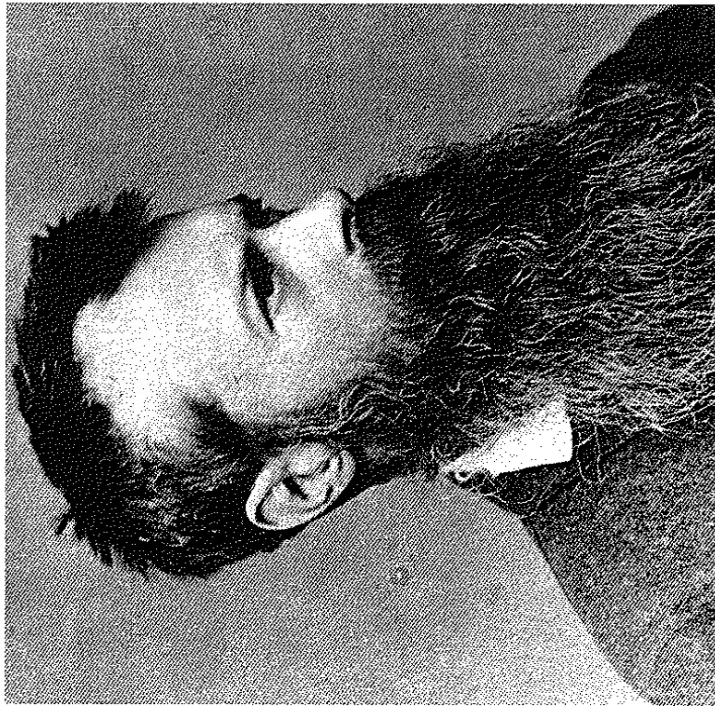


Abb. 2: Albert Petermandl, Photograph, der Gatte Mary Petermandls.⁴²

[...] und dieser Mann war natürlich ein Künstler gewesen, wenn auch durch schönes Mißgeschick provinzieltischer Verhältnisse nur Photograph. Aber er machte schon nach kurzer Ehe Schulden wie ein Genie und trank leidenschaftlich. Tante Jane [seine Gattin] entbehrte für ihn, sie holte ihn aus dem Wirtshaus zu den Göttern

⁴² Abb. 2: „Albert Petermandl, Photograph, der Gatte Mary Petermandls, in Linz zwischen 1855 und 1873 nachweisbar“; aus: Corino, *Musil* (vgl. Anm. 1), S. 28.

zurück, sie weinte heimlich und vor ihm, zu seinen Knien. Er sah wie ein Genie aus, mit mächtigem Mund und stolzem Haar, und wenn Tante Jane die Fähigkeit besessen hätte, die Leidenschaft ihrer Verzweiflung auf ihn zu übertragen, so wäre er mit dem Unglück seiner Laster groß wie Lord Byron gewesen (S. 456).

Der Text destruiert das Bildnis mannhaften Selbstbewußtseins, indem er dessen Oberfläche als brüchig erweist und in ihre zeichenhaften Elemente („mächtiger Mund“/„stolzes Haar“) zerlegt. Zugleich wird einer auf Bedeutung und Originalität – immerhin spielt der Photograph die Genierolle – verpflichteten Kunst auffassung das Urteil gesprochen. „Das war die Zeit, wo die Photographen Samjoppen und Knebelbärte trugen und wie die Maler aussahen, und die Maler große Kartons entwarfen, auf denen sie kompagnieweise mit bedeutsamen Figuren exerzierten [...]“ (S. 457; meine Hervorhebung)⁴³. Destruiert werden auch die (Kunst-)Produkte dieser Photographen. Je weiter Ulrich beim Blättern im Familienalbum zu den Anfängen der „neuen Bildkunst“ (S. 457) der Photographie zurückkommt,

desto stolzer, kam ihm vor, hatten sich die Menschen ihr dargeboten⁴⁴. Sie setzten, wie man sah, den Fuß auf Felsblöcke aus Karton, die von Efeu aus Papier umspinnen waren; wenn sie Offiziere waren, stellten sie die Beine auseinander und den Säbel dazwischen; wenn sie Mädchen waren, legten sie die Hände in den Schoß und öffneten weit die Augen; wenn sie freie Männer waren, stiegen ihre Hosen in kühner Romantik, ohne Bügelfalte, gleich gekräuseltem Rauch von der Erde auf, und ihre Röcke hatten einen runden Schwung, etwas Stürmisches, das die steife Würde des bürgerlichen Gehrocks verdrängt hatte. (S. 457)

Der Erzähler zerstört den intendierten Gesamteindruck und die zur Schau getragene Einmaligkeit der wohlgerahmten Selbstgewißheit, indem er das Bild in seine Einzelteile zerlegt und auf die austauschbaren Attribute der Selbstinszenierung reduziert: Füße auf Kartonfelsen, Säbel zwischen den Beinen, Hände im Schoß, weit aufgerissene Augen, romantische Hosen, stürmische Röcke ... Darüber hinaus verweist die Materialität von Kunstfeln und Kunstfeu, Karton und Papier, auf die Materialität der Photographie selbst. Die Beschreibung qualifiziert die photographisch behauptete Wirklichkeit als nichtexistent und desavouiert die Idee der Repräsentation sowie die Vorstellung einer auf Bedeutungsstiftung verpflichteten Kunst.

Es bleibt nur noch hinzuzufügen, daß sich nicht leicht Menschen einer anderen Zeit so genialisch und großartig gefühlt haben wie gerade die Menschen dieser Zeit, unter denen es so wenig ungewöhnliche Menschen gab – oder es gelang ihnen so selten, zwischen den anderen hochzukommen – wie noch nie. (S. 457)

Ulrich selbst erfährt seine Eigenschaftslosigkeit in der Betrachtung von Photographien. Er erinnert sich plötzlich an

⁴³ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 135 und S. 143.

⁴⁴ Vgl. Abb. 3: „Oberst Josef Edler von Bergauer, einer jener zahlreichen Offiziere, Retter und Jäger in der Familie“; aus: Corino, *Musil*, S. 31.

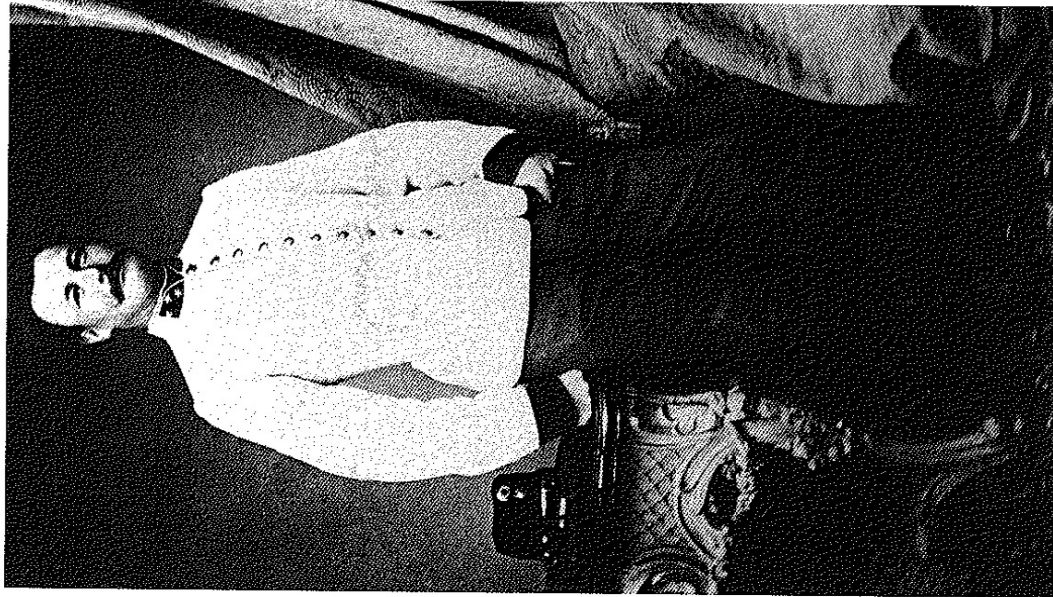


Abb. 3: Oberst Josef Edler von Bergauer (vgl. Anm. 44).

[...] cingige Kinderbildnisse, die er vor einiger Zeit wiedergesehen hatte: sie zeigten ihn in Gesellschaft seiner früh verstorbenen Mutter, und mit Fremdheit hatte er auf ihnen einen kleinen Knaben erblickt, den eine altmodisch gekleidete, schöne Frau glücklich anlächelte. Die äußerst eindringliche Vorstellung eines braven, liebevollen,

klugen kleinen Jungen, die man sich von ihm gemacht hatte; Hoffnungen, die ganz und gar noch nicht seine eigenen waren; ungewisse Erwartungen einer ehrenvollen erwünschten Zukunft, die wie die offenen Flügel eines goldenen Netzes nach ihm langten —: obgleich alles das seinerzeit unsichtbar gewesen war, hatte es sich nach Jahrzehnten doch sehr deutlich den alten Platten ablesen lassen, und mitten aus dieser sichtbaren Unsichtbarkeit, die so leicht hätte Wirklichkeit werden können, blickte ihm sein weiches, leeres Kindergesicht mit dem etwas verstörten Ausdruck des Stillehaltens entgegen. Er hatte keine Spur von Neigung für diesen Knaben gefühlt, und wenn er auch auf seine schöne Mutter einigen Stolz setzte, hatte das Ganze doch vor allem den Eindruck auf ihn gemacht, einem großen Schreck entronnen zu sein. (S. 648; meine Hervorhebung)

Ob Musil hier eine reale Photographie vor Augen hat, ist unsicher, die beschriebene allerdings weist gemeinsame Züge mit einer bekannten Photographie des kleinen Robert Musil auf⁴⁵. Auch hier, wie in der Photographie des vierjährigen Kafka, steht das melancholische Kindergesicht im Widerspruch zur Pose des Bergsteigers, die ein Angekommensein behauptet. Eben dieser Widerspruch mag es auch sein, der den Eindruck des braven kleinen Jungen hervorbringt. Dieses Photo ist durch den Abstand, den die Erinnerung überbrückt und offenhält, lesbar geworden:

Wer diesen Eindruck erlebt hat, daß ihm seine Person, in einen gewissen Augenblick der Selbstzufriedenheit gehüllt, aus alten Bildern entgegenblicke, als wäre ein Bindemittel ausgetrocknet oder abgefallen, wird das Gefühl verstehen, mit dem er sich die Frage vorlegte, wie dieses Bindemittel denn eigentlich beschaffen sei, daß es bei anderen nicht versage. (S. 648)

Im Blick der Mutter auf den Sohn verdichtet sich die Intention des Familienbildes; die Lektüre der Photographie indessen stößt in ihm auf eine Differenz, die das Subjekt als nichtidentisch mit der Szene entdeckt. Die Blicke der Photographierten sind überhaupt ein wichtiges Element für die Konstitution der Bild-Bedeutung und ihre Lesbarkeit. So wird aus der Frühzeit der Photographie berichtet, daß man sich nicht traute, die Bilder lange anzuschauen, weil man fürchtete, die Porträtierten könnten einen selbst sehen⁴⁶. In dem Sinne, in dem in der Photographie die photographische Wahrnehmung selbst thematisch wird, reflektiert der Blick der Photographierten den des Betrachters. Der frontale Blick des Modells zieht den Betrachterblick auf sich und versucht, ihn gewissermaßen in seiner behaupteten Wirklichkeit zu zentrieren, während der abgewandte Blick das Auge des Betrachters auf die Konfiguriertheit der Zeichenstruktur des Bildes verweist, das damit erst lesbar wird⁴⁷. Während der unverwandte

⁴⁵ Vgl. Abb. 4: „Robert Musil in Steyr 1887“, aus: Corino, *Musil*, S. 30.

⁴⁶ Vgl. Buddemeier, *Panorama. Diorama. Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 85.

⁴⁷ Eine einschlägige Stelle für die Wirklichkeitsvertrauen und Selbstbewußtsein stabilisierende Funktion des photographierten Blicks findet sich auch in Kafkas *Amerikaner Roman*, wo Karl Rossmann in der Neuen Welt eine Photographie seiner Eltern aus dem Koffer nimmt und eingehend betrachtet. Die Rede ist in diesem Zusammenhang von

Blick auf Unmittelbarkeit zielt, exponiert der abgewandte Blick, so könnte man sagen, die Autoreflexivität des Bildes selbst.

Die fiktive (?) Photographie von Mutter und Sohn stellt einen wichtigen Wesenszug der Musilschen Text-Photographie heraus, der sich im folgenden in der Beschreibung weiterer Photographien auf signifikante Weise wiederholt. Es heißt im Text, daß Ulrich sich an Photographien erinnerte, nicht etwa Photographien ihn an Gewesenes. Dies besagt einmal, daß die Referenzebene nicht die der Wirklichkeit, sondern die eines Bildes von der Wirklichkeit ist, und zwar eines Bildes, das dabei ist, Wirklichkeitsansprüche zu stellen. Es besagt zum zweiten, daß die Isomorphie zwischen Photographie und Erinnerung, die in der Unvermitteltheit ihres Auftretens liegt⁴⁸, Akt und Gegenstand ineinander abbildet: Das Lektürefahren der Erinnerung wird in der Photographie als Objekt der Erinnerung selbst ansichtig.

Das folgende Zwischenergebnis läßt sich formulieren: Grundsätzlich dient die Photographie im *Mann ohne Eigenschaften* nicht dazu, ein Thema oder Motiv, das auf ihr dargestellt wäre, einzuführen, sondern sie thematisiert sich selbst als Wahrnehmungsweise suspendierter Referenz. Die ,Bilder aus dem bürgerlichen Heldenleben', die der *Mann ohne Eigenschaften* präsentiert, werden durch die Lektüre ihrer signifikanten Bildoberfläche in die bedeutungslosen Einzelelemente ihrer intendierten Wirklichkeit zerlegt. In dem Maße, in dem das Abgebildete seine Referenz verliert, fällt das Bild auseinander⁴⁹.

einer anderen Photographie, „auf welcher Karl mit seinen Eltern abgebildet war. Vater und Mutter sahen ihn dort scharf an, während er nach dem Auftrag des Photographen den Apparat hatte anschauen müssen. Diese Photographie hatte er aber auf die Reise nicht mitbekommen“ (Kafka, *Amerika*. Roman, in: F. K., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod. Taschenbuchausgabe in sieben Bänden, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 1, S. 88). Der bedrohliche Blick der Eltern, den das Kind auf sich gerichtet fühlt, wird da vermißt, wo er wegfällt. Karl Rossmann sucht den Blick der Eltern auf der Photographie, die er auf die Reise tatsächlich mitgenommen hat und auf der er selbst, der Sohn, nicht mitabgebildet ist. Er „suchte von verschiedenen Seiten den Blick des Vaters aufzufangen. Aber der Vater wollte, wie er auch den Anblick durch verschiedene Kerzenstellungen änderte, nicht lebendig werden [...]“ (ebd.). Von der Mutter indes gewinnt Karl Rossmann einen Eindruck stärker und, wie es heißt, fast widersinniger Deutlichkeit: „Die Mutter dagegen war schon besser abgebildet, ihr Mund war so verzogen, als sei ihr ein Leid angetan worden und als zwingte sie sich zu lächeln.“ Gerade im Bezug zum Abbild der Mutter bewährt sich die spezifische Wirklichkeitskraft der Photographie: „Wie könne man von einem Bild so sehr die unumstößliche Überzeugung eines verborgenen Gefühls des Abgebildeten erhalten!“ (ebd.).

⁴⁸ „Die Photographie ist die kontextlose Wahrnehmung par excellence.“ Schneider, *Die erkaltete Herzenschrift* (vgl. Anm. 25), S. 97.

⁴⁹ „Wenn die Großmutter auf der Photographie nicht mehr anzutreffen ist [weil man keine Ähnlichkeit mit der erinnerten Großmutter feststellen kann], muß das dem Familienalbum entnommene Bild in seine Einzelheiten zerfallen.“ Stegfried Kracauer, „Die Photographie“, in: S. K., *Das Ornament der Masse*. Essays, Frankfurt a. M. 1963, S. 21–39 hier S. 30.

Sichtbar wird nurmehr eine andere, auf ihre Möglichkeiten hin entworfenene Wirklichkeit, die eine melancholische, weil von Bedeutungsentzug geprägte, sein muß.



Abb. 4: Robert Musil 1887 (vgl. Anm. 45).

3. Auflösungen: Bilder ohne Eigenschaften

Eine andere Gruppe Musilscher Text-Photographien zeichnet sich dadurch aus, daß ihre Fixierungen nicht erst aufgelöst werden müssen; sie präsentieren sich von Anfang an als differente Bilder, die den Blick weniger auf den Referenten als auf die Abbildung selbst richten. Da ist einmal die Photographie von Tante Jane, die im Kontext des 99. Kapitels, in dem in der Form des Essays von der Massenwirkung der Kitschkunst und falscher Genialität gehandelt wird, gewissermaßen ein Fremdkörper ist. Der Erzähler scheint hier unversehens der Faszination einer unpräzisen, intentionslosen Photographie erlegen zu sein. Das lebensweltliche Vor-Bild von Tante Jane war Mary Petermandl, die Klavierlehrerin in der Familie von Musils Mutter⁵⁰. Im Text des *Mannes ohne Eigenschaften* heißt es:



Abb. 5: Mary Petermandl alias Tante Jane (vgl. Anm. 50).

⁵⁰ Corino, *Musil* (vgl. Anm. 1), S. 28; Abb. 5: „Mary Petermandl (1833–1920), die langjährige Klavierlehrerin der Familie Bergauer, Linz, auch von Robert Musils Mutter Hermine. Musil nannte sie in seinem Feuilleton ‚Die Entdeckung der Familie‘ bei ihrem wirklichen Vornamen Mary, im 99. Kapitel des ‚Mannes ohne Eigenschaften‘ Jane.“

Hier wäre nun der Ort, um von Tante Jane zu reden, an die sich Ulrich dadurch erinnerte, daß er in alten Familienalben blätterte . . .

„Ja, der Mucki!“ konnte Tante Jane zum Beispiel voll zeitunlöslichen Gefühls, mit einer solchen Nachsicht und Bewunderung für den kleinen Onkel Nepomuk sagen, der damals schon vierzig Jahre alt war, daß ihre Stimme heute noch für den, der sie einmal gehört hatte, lebte. Diese Stimme von Tante Jane war wie mit Mehl bestäubt gewesen; geradezu wie wenn man den nackten Arm in ganz feines Mehl getaucht hätte. Eine belegte, eine mild panierte Stimme; es kam davon, daß sie sehr viel schwarzen Kaffee trank und dazu lange, dünne, schwere Virginiazigarren rauchte, die zusammen mit dem Alter ihre Zähne schwarz und klein gemacht hatten. Sah man ihr ins Gesicht, so konnte man übrigens auch glauben, daß der Klang ihrer Stimme mit den unzählbaren kleinen, feinen Strichen zusammenhängen müsse, von denen ihre Haut wie eine Radierung überzogen war. Ihr Gesicht war lang und sanft, und es hatte sich für die späteren Generationen niemals geändert, so wenig wie irgend etwas anderes an Tante Jane. Sie trug nur ein einziges Kleid durchs Leben, wenn es auch, wie das immerhin wahrscheinlich zu sein scheint, mehrfach vorhanden war; es war ein enges Futteral aus rilliger schwarzer Seide, das bis zum Boden reichte, keinerlei körperlichen Ausschweifungen huldigte und mit vielen kleinen schwarzen Knöpfen zu schließen ging wie die Sütane eines Priesters. Oben kam knapp ein niederer steifer Stehkragen daraus hervor, mit umgebrochenen Ecken, zwischen denen die Gurgel in der fleischlosen Haut des Halses bei jedem Zug an der Zigarre tätige Rinnen bildete; die engen Ärmel wurden von steifen, weißen Stulpen abgeschlossen, und das Dach bestand aus einer rötlichblonden, ein wenig gekräuselten Männerperücke, die in der Mitte gescheitelt war. Mit den Jahren wurde in diesem Scheitel ein wenig die Leinwand sichtbar, aber rührender waren noch die beiden Stellen, wo man die greisen Schläfen neben dem farbigen Haar sah, als einziges Zeichen davon, daß Tante Jane während ihres Lebens nicht immer gleich alt geblieben war. (S. 454f.)

Die Beschreibung der Außenansicht von Tante Jane ist in ihrer Sukzessivität eine ganz und gar materiale: Die „unzählbaren kleinen, feinen Striche[.]“ lassen an eine „Radierung“ denken, ihr Kleid ist von „rilliger schwarzer Seide“, die Gurgel bildet „tätige Rinnen“, die „Leinwand“ des „farbigen“ Haars wird sichtbar. Ob es sich dabei um die Materialität des Bildes handelt oder um die Leibhaftigkeit der Dargestellten bleibt in der Schwebe, doch eben dieses Gleiten zwischen Bild und Referent scheint verantwortlich für die präsentische Erscheinung der photographierten Tante. Dieselbe Unbestimmtheit charakterisiert gleichermaßen die textuelle Erweiterung des Bildes, die Corino unter dem Prädicat „Surplus des Textes“⁵¹ verzeichnet. Die tote Tante Jane wird in der Photographie des Textes lebendig, und sie wird es, indem der visuelle Eindruck des Bildes andere, akustische und haptische, Sinnesqualitäten aktiviert. Das erotische Bild des nackten Armes im feinen Mehl verbindet sich mit weniger erotischen Eindrücken, z. B. den kleinen schwarzen Zähnen Tante Janes, zu einer in sich gespannten Erotik thematisierter Körperlichkeit. Die „doppelte Erotik“ wird im folgenden benannt: „Man könnte glauben, daß sie [Tante Jane] die männliche Frauenart um viele Jahrzehnte vorweggenommen hatte, die

⁵¹ *Musil*, S. 487.

seither in Mode gekommen ist; aber dem war doch nicht so, denn in ihrer männlichen Brust ruhte ein sehr weibliches Herz.“ (S. 455) Mit dieser Doppelheit, die eine innere Differenz beschreibt, verbindet sich der Bildeindruck des äußeren Abgelöstseins, denn Tante Jane wirkte, als hätte sie „den Zusammenhang mit ihrer Zeit verloren“ (S. 455), obwohl auch das nicht so war, wie es im Text heißt.

Um das erzählte Porträt von Tante Jane auf seine photographische Repräsentanz zurückzubringen, noch ein Blick auf die beiden folgenden Sätze: „Ihr geistiger Inhalt war vermutlich nicht groß, aber seine seelische Form war so schön. Ihre Gebärde war heroisch, und solche Gebärden sind nur unangenehm, solange sie falsche Inhalte haben; wenn sie ganz leer sind, werden sie wieder wie Flammenspiel und Glaube.“ (S. 456) Wo es nicht um eine prätendierte Bedeutung geht, wie etwa bei den bürgerlichen Heldenporträts, gerät die Gebärde der Form in ihrer absichtslosen Eigenschaftslosigkeit zur ästhetischen Qualität von Präsenz. Ulrichs Faszination durch das photographische Porträt Tante Janes liegt die punctum-Erfahrung, wie sie Roland Barthes beschreibt, zugrunde. Das punctum durchbricht das studium, die allgemeine interessierte Teilnahme an einer Sache; es „part de la scène, comme une flèche, et vient me percer.“⁵² Und weiter: „[...] *punctum*, c'est aussi: *piqure*, *petit trou*, *petite tache*, *petite coupure* — et aussi *coup de dés*. *Le punctum* d'une photo, c'est ce *hasard qui*, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).“⁵³ Das punctum ist das zufällige, nicht das inszenierte Detail, in Barthes Beispiel der von James Van der Zee 1926 photographierten schwarzen amerikanischen Familie ein weiter Gürtel, schülerhaft auf dem Rücken verschränkte Arme, *atmodische* Spangenschule. Sie rufen in ihm, dem Betrachter, jene „*bienvveillance*, *presque un attendrissement*“⁵⁴ hervor, die Ulrich bei den vielen kleinen schwarzen Knöpfen, dem steifen Stehkragen von Tante Janes Kleid und der Leinwand ihres Scheitels empfindet, „aber rührender waren noch die beiden Stellen, wo man die greisen Schläfen neben dem farbigen Haar sah“ (S. 455). Das absichtslose Detail ist es, das den Referenten erkennen läßt⁵⁵: Seine Doppelheit von Anwesenheit und Abwesenheit ist im punctum reflektiert, das „Loch“ und „Fleck“ zugleich ist.

Die Photographie von Tante Jane ist das einzige Beispiel, in dem das Bild eine Erinnerung auslöst und nicht das Bild schon den Gegenstand der Erinnerung bildet. Die bildauflösende Wirkung des punctum ermöglicht Anchlüsse für die „Surplus“funktion des Textes, die nicht nur, wie in Corinos Bestimmung, eine sinnliche Ausfaltung darstellt, sondern überdies erzählerisches Potential

⁵² Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 49.

⁵³ ebd.

⁵⁴ S. 74.

⁵⁵ S. 79.

erschließt. So initiiert etwa die Erwähnung von Tante Janes „Männerkopf“ wie ihrer „Sutane“ (S. 455) die Erzählung ihrer Jungmädchengeschichte und ihrer Ehe mit dem bereits bekannten Photographen. Es handelt sich allerdings um keine aus sich selbst entwickelte, mit innerer Logik fortschreitende Geschichte, sondern um eine „Bildergeschichte“ im eigentlichen Sinne des Wortes, denn ihr Ziel, der Photographengatte, steht als Bild schon bereit, im Album vermutlich neben der abgelenkteren Tante. Auf diese Weise erzählen die Bilder eine Geschichte, doch damit sie das tun können, müssen sie erst ihrer referentiellen Abgeschlossenheit beraubt werden.

Weitere Photographien im Text des *Mannes ohne Eigenschaften* stammen aus einem Archiv, dessen Zufälligkeit und Absichtslosigkeit die des Albums noch übertrifft. Corino weist darauf hin, daß Musil Photographien aus Zeitschriften sammelte:

Ich liebe nämlich illustrierte Zeitschriften. Als drastische Archive. Man sieht da Bewegungen, Ausdrücke, die besser sind als eine seitenlange Sittenschilderung. Nur liest sie das Publikum nicht richtig, sieht, was sie intendieren, nicht was sie sind.

Mit dem Bildmaterial, das bei Ullstein einläuft, und einigen Unterschriften ließe sich da wohl etwas sehr Amusantes machen (meine Hervorhebung).⁵⁶

Musil behauptet eine Überlegenheit der Photographie über die gleichermaßen visuelle Qualität der textuellen ‚Schilderung‘, wenn sie anders, d. h. jenseits ihrer Intentionalität ‚gelesen‘ wird. Was Benjamin das „Optisch-Unbewusste“ nennt⁵⁷, dasjenige also, was beim Sehen normalerweise nicht bewußt wahrgenommen wird, weil es flüchtig, aber dennoch vorhanden ist und das Wahrgenommene unerkannt mitbestimmt, wird für Musil in der Photographie als Möglichkeit der Wirklichkeit sichtbar.

Wieder im essayistischen Kontext einer zeitdiagnostischen Wirklichkeitsbeschreibung, die feststellt, daß das Genie ‚aufgezehrt‘ (S. 58) ist, wo Familienzeitschriften Trends vorgeben und Zeitungen Literaturgeschichte machen (S. 57), erinnert sich Ulrich an Photographien:

Ulrich erinnerte sich dabei an das Bild einer berühmten Tennisspielerin, das er vor einigen Tagen in einer Zeitschrift gesehen hatte; sie stand auf der Zehenspitze, hatte das Bein bis über das Strumpfband entblößt und schleuderte das andere Bein gegen ihren Kopf, während sie mit dem Schläger hoch ausholte, um einen Ball zu nehmen; dazu machte sie das Gesicht einer englischen Gouvernante. (S. 59)⁵⁸

⁵⁶ Robert Musil, *Briefe: 1901 – 1942*, hrsg. von Adolf Frisic, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1981, Bd. 1, S. 377.

⁵⁷ „Kleine Geschichte der Photographie“ (vgl. Anm. 12), S. 50; vgl. Corino, *Musil*, S. 486.

⁵⁸ Vgl. Abb. 6: „Susanne Lenglen beim Prater-Preis in Wien 1925“; aus: Corino, *Musil*, S. 356. Musil sah Susanne Lenglen tatsächlich bei der Tennismeisterschaft von Österreich; die Photographie fand er in einem Journal (Corino, ebd.).

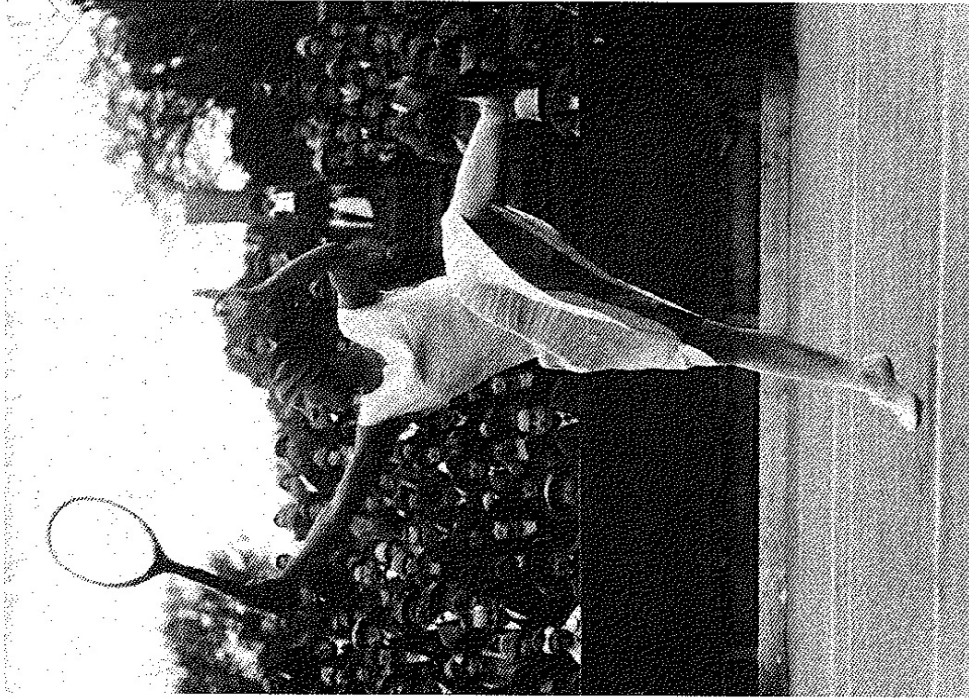


Abb. 6: Susanne Lenglen beim Prater-Preis in Wien 1925 (vgl. Anm. 58).

Musils Beschreibung ist knapp und präzise; sie vermittelt ein erotisches Bild, das darum unerhört ist, weil es mit einem gegenläufigen Eindruck verbunden ist: dem Gesicht der englischen Gouvernante, das der Photographie tatsächlich abgelesen werden kann. Die Art und Weise, in der ein solches Bild gelesen werden muß, ruht auf der von Lessing für die Malerei gesetzten Wirkung des

Nebeneinander gegenüber dem Nacheinander der Dichtung⁵⁹ auf. Der abgegrenzte Bildstatus der Photographie errichtet eine Rückbezüglichkeit ihrer einzelnen Markierungen, in der die differenten Momente aufeinander (nicht) bezogen werden können. Musils Text findet seine Fortsetzung in der Beschreibung einer zweiten Photographie:

In dem gleichen Heft war eine Schwimmerin abgebildet, wie sie sich nach dem Wettkampf massieren ließ; zu Füßen und zu Häupten stand ihr je eine ernst zusehende Frauensperson in Straßenkleidung, während sie nackt auf einem Bett am Rücken lag, ein Knie in einer Stellung der Hingabe hochgezogen, und der Masseur daneben hatte die Hände darauf ruhen, trug einen Arztekittel und blickte aus der Aufnahme heraus, als wäre dieses Frauenfleisch enthäutet und hinge auf einem Haken. (S. 59)⁶⁰



Abb. 7: Schwimmerin bei der Massage (vgl. Anm. 60).

⁵⁹ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1976, S. 113f. und S. 129.

⁶⁰ Vgl. Abb. 7: „Schwimmerin bei der Massage“; aus: Corino, *Musil*, S. 357. Musil fand die Photographie in einem Journal, das vom Ullstein-Bilderdienst beliefert wurde (vgl. Corino, ebd., S. 356).

Es fällt auf, daß Musil die Bildvorlage abändert, sie pointiert, um nicht zu sagen ‚punctiert‘. Bildobjekt ist wieder ein dem erotischen Blick exponierter weiblicher Körper. Während die Schwimmerin, die „ein Knie in einer Stellung der Hingabe hochgezogen hat“, auf der Photographie einen Badeanzug trägt, ist sie in der Beschreibung nackt. Auf der Photographie stehen vier Frauen am Massagetisch, davon drei ebenfalls in Badeanzügen (zwei mit Bademänteln darüber), eine in Straßenkleidung. Musil macht daraus zwei ‚Frauenspersonen‘ in Straßenkleidung „zu Füßen und zu Häupten“ der Schwimmerin. Das Motiv erfährt damit eine deiktische Einrahmung, die besonders durch den Gegensatz ‚nackt – angezogen‘ ihre Wirkung ausübt. Neben der Schwimmerin (und in der imaginären Bildkomposition bliebe als Position nur noch die Bildmitte) befindet sich der Masseur, den Musil nicht wie auf der Photographie auf den Körper der Schwimmerin, sondern „aus der Aufnahme heraus“ schauen läßt. Die erotische Perspektive wird gleichsam durch die sachliche abgelenkt. Der Blick des Masseurs geht aus dem Bild heraus, die Erotik des ‚Objekts‘ scheint ihm nicht zu treffen; die Einheit des Bildes ist damit aufgebrochen. Nach der Interpretation Corinos wird der Schwimmerin der Badeanzug vom Leib gezogen, „um die Sachlichkeit des Masseurs in seinem Ärztekittel ins Menschenfresserische-Sexualmörderische zu steigern“⁶¹. Damit ist das motivische Vorbild des Sexualmörders Moosbrugger aufgerufen. Man erinnert sich: Moosbrugger hatte „eine Prostituierte [...] in grauerregender Weise getötet“ (S. 68), indem er ihr eine größere Anzahl von Stichen und Schnitten zugefügt hatte. Er hatte sich von ihr bedrängt gefühlt und so lange auf sie eingestochen, „bis er sie ganz von sich losgetrennt hatte“. Moosbrugger wird also zur Chiffre von Musils photographischem Beschreibungsverfahren, was einmal mehr die Faszination Ulrichs durch Moosbrugger erklärte. Das sezierende Beschreibungsverfahren richtet sich gegen die erotisch konnotierte Unmittelbarkeit, die es freilich erst zuriichtet, um sie hernach in den toten Zustand des Bildes zu überführen. Auf der Photographie von der Schwimmerin erscheint der nackte Körper in der Stellung der Hingabe, „als wäre dieses Frauenfleisch enthäutet und hinge auf einem Haken“. Musils Photographien sind keine Bilder, die aus der Konzeption eines in sich erfüllten ‚fruchtbareren Augenblicks‘, wie ihn Lessing entwirft⁶², hervorgehen, sondern der Augenblick, der für sie fruchtbar wird – im Falle der Sportlerinnen-Photographien bezogen auf ihre zeitdiagnostische Aussage –, ist von Anfang an sich selbst entzweit⁶³.

⁶¹ Corino, *Musil*, S. 486.

⁶² Vgl. Lessing, *Laokoon* (vgl. Anm. 58), S. 22f. Bringt der Maler, so Lessing, zwei verschiedene Augenblicke ins Bild, müssen diese „[...] so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können [...]“ (ebd., S. 132) – eine Forderung, die Musils Photographien nicht erfüllen.

⁶³ Vgl. auch den Abschnitt „Musils Zwiegesichter“ bei Peter von Matt, ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, München/Wien 1983,

Die Photographie steht hier für ein gleichsam bewußtloses Aufzeichnungsverfahren, das jeder intentionalen Repräsentanz Hohn spricht. Den Zeugnissen über die frühe Photographie ist zu entnehmen, daß Selbstrepräsentanz der photographierten Objekte und Ausschaltung des Menschen aus dem Abbildungsprozeß wiederkehrende Argumente in der Diskussion um die Spezifik der photographischen Wiedergabe darstellten⁶⁴. Ein der Intentionalität zuwiderlaufender Effekt kommt ebenfalls durch die gleichmäßig analysierende Betrachtungsweise zustande, die der notwendig selektiven Wahrnehmung des menschlichen Auges von der Photographie aufgenötigt wird⁶⁵. Was Kracauer die Photographie als Entfremdung vom Original verdächtig macht⁶⁶, erweitert in Musils antigenialischer Konzeption das Spektrum des Wahrnehmbaren: eben die mechanistische Qualität der Photographie, in der sich – einmal mehr Ausdruck einer etymologischen Verwandtschaft⁶⁷ – die Kontingenz des Sammelns mit der des Lesens trifft.

In diesem Sinne wird die Photographie in Musils Text auch zum von realen Vorlagen abgelösten metaphysischen Wahrnehmungs- und Beschreibungsverfahren. In Kapitel 2 des *Mannes ohne Eigenschaften* „Haus und Wohnung des Mannes ohne Eigenschaften“ (S. 11–13) heißt es von Ulrichs Haus:

Das war ein teilweise noch erhalten gebliebener Garten aus dem achtzehnten oder gar aus dem siebzehnten Jahrhundert, und wenn man an seinem schmiedeeisernen Gitter vorbeikam, so erblickte man zwischen Bäumen, auf sorgfältig geschorenen Rasen etwas wie ein kurzfüßliges Schlöbchen, ein Jagd- oder Liebesschloßchen vergangener Zeiten. Genau gesagt, seine Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts, die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert erneuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander photographierte Bilder; aber es war so, daß man unfehlbar stehen blieb und „Ahi!“ sagte. Und wenn das Weiße, Niedliche, Schöne seine Fenster geöffnet hatte, blickte man in die vornehme Stille der Bücherwände einer Gelehrtenwohnung. (S. 11f.)⁶⁸

S. 154–156, der auf die inhärente Unstimmigkeit der Musilschen Porträts aufmerksam macht.

⁶⁴ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 75. Vgl. Mitry, *Schriftsteller als Photographen* (vgl. Anm. 11), S. 6.

⁶⁵ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*, S. 79.

⁶⁶ Vgl. Kracauer, „Die Photographie“ (vgl. Anm. 49), S. 34; vgl. ebd., S. 25: „Die Photographie erfährt das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint.“

⁶⁷ Vgl. die Wurzel *les- mit der Bedeutung von „verstreut Umherliegendes aufnehmen und zusammentragen, sammeln“. *Duden Etymologie*. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, bearb. von Günther Drosdowski u. a. (Duden Bd. 7), Mannheim 1963, S. 400.

⁶⁸ Corino gibt das Vorbild für das Schlöbchen des Mannes ohne Eigenschaften wieder.



Abb. 8: Palais Salm, das Vor-Bild für Ulrichs Schloß (vgl. Anm. 68).

Ulrichs Schloß bewahrt Wissen und Ausdruck verschiedener Jahrhunderte durch mehrere distinkte und identifizierbare Bilder. Sie sind übereinander photographiert, d. h. ihre zeitliche Abfolge ist außer Kraft gesetzt und der photographischen Wahrnehmung des Nebeneinander gewichen. Diese nun verweigert, so eindeutig die einzelnen Bildelemente qualifiziert werden können, den Sinn des gesamten Bildes. Vielmehr entsteht insgesamt der Eindruck eines ‚verwackelten Sinnes‘: Genauigkeit im einzelnen verweigert die Synthese des Ganzen. Die Beschreibung, der an ihrer exponierten Stelle am Anfang des Romans programmatischer Charakter zukommt, ist insofern autoreflexiv als ‚die vornehme Stille der Bücherwände einer Gelehrtenwohnung‘ auf den Ursprungsort des beginnenden Romanprojekts anspielen mag.

Weiteres Zwischenergebnis: Es gibt neben den auf Eigenschaften bedachten Photographien, die etwas behaupten, aussagen wollen, doch gleichwohl ihres Eigenschaftsmangels überführt werden, in Musils Roman Photographien, die

vgl. Corino, *Musil*, S. 348: „Palais Salm, Rasumofskygasse, Wien, auf das Musil aus dem Fenster hinter seinem Schreibtisch sah.“ Vgl. Abb. 8.

gerade aufgrund ihrer Eigenschaftslosigkeit, und d. h. ihrer bedeutungswiderständigen Konfiguralität, Aufmerksamkeit auf sich ziehen und produktiv werden. Ihre differente Zeichenhaftigkeit wird in der textuellen Ausführung noch weiter differenziert, so daß das Nicht(mehr)zusammenpassende deutlich nebeneinander zu stehen kommt — ebenso wie die Photos im Photoalbum oder in der Illustrierten, deren kontingente Lektüre auch in das einzelne Bild hineingetragen wird.

4. Photographische Erinnerung

Die Ablenkung der Perspektive vom Referenten auf das Bild selbst und seine Signifikantenstruktur betreibt die Ablösung der mimetischen Wirklichkeitsorientierung des Textes durch die Entstehung neuer Bedeutungsverhältnisse und -möglichkeiten auf der von der Intentionalität der Bezeichnung freigesetzten Ebene der Bilder und Zeichen. Es entsteht eine zweite, literarische Wirklichkeit, die die Abbilder des Wirklichen in das Kalkül des Möglichkeitsdenkens einbezieht und im Abstoßen (von) der Wirklichkeit diese ‚erinnert‘.

Auffällig ist, daß alle Musilschen Text-Photographien durch eine erotische Perspektive gekennzeichnet sind. Da war zunächst Tante Janes Photographengatte in seiner genialen Männlichkeit (Abb. 2), der die Magd seiner Frau schwängerte (S. 456), die Karikatur der bürgerlichen Familienphotographie (Abb. 3), die Offiziere mit Säbeln zwischen den Beinen und Mädchen mit Händen im Schoß und geöffneten Augen zeigt (S. 457), die (imaginäre?) Photographie, die den kleinen Ulrich im zärtlichen Blick seiner schönen Mutter abbildet (S. 648), die mit erotischen Konnotationen („wie wenn man den nackten Arm in ganz feines Mehl getaucht hätte“ [S. 455]) versehene Photographie von Tante Jane (Abb. 5), von Tennisspielerin (Abb. 6) und Schwimmerin (Abb. 7) (S. 59) ganz zu schweigen, und schließlich sieht auch Ulrichs Schloß (Abb. 8) aus wie ein „Jagd- oder Liebeschloßchen vergangener Zeiten“ (S. 12). Dabei scheint die Erotik des Motivs für die ins Bild gesetzte Präsenz des (begehrten) Referenten zu stehen⁶⁹. Ein weiteres Beispiel für die erotische Perspektive des photographischen Textprinzips im *Mann ohne Eigenschaften* stellt Kapitel 6 „Leona oder eine perspektivische Verschiebung“ (S. 21–25) dar. Dieses Kapitel berichtet von einer Geliebten Ulrichs, die ihn „an alte Photographien oder an schöne Frauen in verschollenen Jahrgängen deutscher Familienblätter erinnert“ (S. 22). Leona ist nur Körper: „[...] sie war groß, schlank und voll, aufreizend leblos, und er nannte sie Leona.“ (S. 21) Leonas kolossale Leblosgigkeit exponiert wie schon die Photographie der Schwimmerin

⁶⁹ Vgl. auch Koppen, „Ein erotisches Medium“, in: ders., *Literatur und Photographie* (vgl. Anm. 19), S. 149–167.

Eros und Tod als kardinale Beschreibungsmodi: „Da beschloß Ulrich, sie Leona zu nennen, und ihr Besitz erschien ihm begehrenswert wie der eines vom Kürschner ausgestopften großen Löwenfells.“ (S. 22) Was Ulrich an Leona, deren große Leidenschaft das Essen ist, fasziniert, ist ihre „vollkommen sachliche Auffassung der sexuellen Frage“ (S. 23), eine Romantik, die „nicht mit dem sogenannten Herzen [...] sondern mit dem tractus abdominalis“ (S. 23) verbunden ist. Hier kommt einmal mehr der mechanistische Ingenieursblick zum Einsatz, der die erotische Perspektive in eine sachliche umlenkt: Die Abende mit Leona kommen Ulrich vor

[...] wie ein herausgerissenes Blatt, belebt von allerhand Einfällen und Gedanken, aber mumifiziert, wie es alles aus dem Zusammenhang Gerissene wird, und voll von jener Tyrannis des nun ewig so Stehenbleibenden, die den unheimlichen Reiz lebender Bilder ausmacht, als hätte das Leben plötzlich ein Schlafmittel erhalten, und nun steht es da, steif, voll Verbindung in sich, scharf begrenzt und doch ungeheuer sinnlos im Ganzen. (S. 25)

Ulrichs Beziehung zu Leona ist unwirklich wie ein Bild, sinn- und zusammenhanglos, aber doch „belebt von allerhand Einfällen und Gedanken“, die auf die theoretischen und literarischen Möglichkeiten der Wirklichkeit verweisen. Musils scharf konturierte Photographien unterscheiden sich prinzipiell von jenen undifferenzierten Bildern des Begehrens, wie sie etwa Winfried Menninghaus im Bild der weißen Wolken für Gottfried Keller beschreibt⁷⁰. Musils Photographien sind zwiespältige, in jedem Fall bearbeitete Bilder, die sich selbst gegen die von ihnen evozierten Vorstellungen von Einheit und Unmittelbarkeit richten, und sie tun dies in ihrer Auszeichnung als Photographien, weil sich eben die Photographie als Medium mimetischer Wirklichkeit anbietet. Auffällig ist allerdings die verletzte Aggressivität, die Musils differenzierenden Beschreibungen zugrundeliegt und die vor allem den sezetierenden photographischen Blick auf die Repräsentanz von Körpern richtet; sie entläßt nurmehr Einzelteile aus der Beschreibung. Dieses moosbruggerhafte Beschreibungsverfahren nimmt jene erotisch-aggressive Metaphorik der Körperverletzung auf, die Roland Barthes im punctum der Photographie wahrnimmt: „*punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).“⁷¹ Und weiter: „La Photographie est violente: non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle *empit de force la*

⁷⁰ Vgl. „Weiße Wolken im ‚Grünen Heinrich‘. Artistische Ökonomie eines crotischen ‚Bildes‘“, in: W.M., *Artistische Schrift*. Studien zur Kompositionskunst Gottfried Kellers, Frankfurt a.M. 1982, S. 14–60. Das Bild der weißen Wolken steht nach Menninghaus für theoretische Undurchdringlichkeit und praktische Unverfügbarkeit, für Unbestimmtheit und Unschuld als metaphorische Korrelation von Wolken und Liebe.

⁷¹ Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 49.

vue [...]“. ⁷² Oder: „La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps.“⁷³ Resultiert bei Barthes die Gewalt des photographischen Blicks aus der Intention, in der konfiguralen Zeichenhaftigkeit des Bildes den Referenten erkennen zu wollen — zu diesem Zweck muß die Oberfläche der Zeichen zerstört werden —, so ist es bei Musil die umgekehrte Blickrichtung, die Gewalt erzeugt: die Ablenkung vom Referenten auf die Medialität. In beiden Fällen wird deutlich, daß die theoretische Sonderung von Referent und Medium in der Praxis nicht ohne gewaltsame Einschnitte vorstatten geht.

Die ‚punktuellen‘ Gewalt der Photographie ist es denn auch, die bei Barthes über das konkrete Bild hinausführt und auf metonymische Weise Erinnerungen wachruft⁷⁴. Die metonymische Kraft des punktierten Details, die Barthes über das Bild hinaus in ein geradezu ontologisches Wiederfinden der Erinnerung führt, initiiert bei Musil eine unabsehbare Textbewegung. Wie der Masseur der Schwimmerin aus der in der Beschreibung retuschierten Aufnahme ‚herausblickt‘ (S. 59), so weisen auch die sezetierten Bild- und Körperfragmente über ihren jeweiligen Kontext hinaus. Ihre signifikante Ähnlichkeit läßt sie wie zufällig — und hier kommt das Lektürev erfahren des Blätterns (im Photoalbum, im Journal) zum Einsatz — auf ihre gleicheren verweisen; so ‚erinnert‘ der stolze Photographenblick (Abb. 2) an den ebenso selbstbewußten Blick des Offiziers (Abb. 3), und beide erinnern negativ an das leere, etwas verzagt dreimblickende Kindergesicht (Abb. 4); der Schoß und die geöffneten Augen der Mädchen (S. 457) ‚erinnern‘ an den zärtlichen Blick der schönen Mutter (S. 648), und schließlich ist auch Tante Jane (Abb. 5) eine Mutterfigur, deren zugeknöpftes schwarzes Gewand an die leichtgeschürzte weiße Tennisspielerin (Abb. 6) denken läßt, vom mehlistäubten nackten Arm, an den die Stimme Tante Janes erinnert (S. 455), von dem Gouvernantengesicht der Tennisspielerin (S. 59) einmal ganz abgesehen. Deren sportlicher Körper wiederum erinnert an die Schwimmerin, die Ulrich als enthäutetes und auf einem Haken hängendes Stück Frauenfleisch wahrnimmt (S. 59), ebenso wie ihm Leona begehrenswert vor- kommt wie ‚ein vom Kürschner ausgestopftes großes Löwenfell‘ (S. 22). Daß

⁷² S. 143.

⁷³ S. 161.

⁷⁴ „Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique. Il y a une photographie de Kéretsz (1921) qui représente un violoncelle tzigane, aveugle, conduit par un gosse; or ce que je vois, par cet ‚œil qui pense‘ et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même: n'est-ce pas la seule preuve de son art? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même?). je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie.“ Barthes, *La chambre claire*, S. 74/77.

Ulrichs Schloß Jagd und Liebe konnotiert (S. 12), nimmt da nicht weiter wunder. Die in ihrem unmittelbaren photographischen Zusammenhang als different qualifizierten Elemente bilden also durch den Text und die Texte hindurch assoziative Reihen der Erinnerung, die keine Identitäten, sondern in ihrer Ähnlichkeit lediglich Beziehungen herstellen. Die Zeichen verweisen nicht mehr auf einen Referenten, sondern werden sich selbst gegenseitig signifikativ. Es handelt sich dabei um jene Bewegung, die auch Musils Gleichnis, theorie‘ zugrundeliegt; in der „Rede zur Rilke-Feier“ führt Musil aus, wie bei Rilke „eines zum Gleichnis des anderen“⁷⁵ werde, der Novemberabend zum Gleichnis des wollenen Tuchs und umgekehrt⁷⁶. Jedes Zeichen kann dabei zur Bedeutung des anderen Zeichens werden, ohne daß eindeutige Beziehungen entstünden. Anfang und Ende dieser Bewegung sind unabsehbar, weil ihre Elemente durch und über den Text verstreut sind, der im übrigen sein Verfahren auch reflektiert:

Er [Ulrich] befand sich in einem halben Zustand des Schlafs, wo die Gebilde der Einbildungskraft einander zu jagen beginnen. Er sah den Lauf einer Waffe vor sich, in dessen Dunkel er hineinblickte und darin er ein schattiges Nichts, den die Tiefe absprendenden Schatten wahrnahm, und fühlte, es sei eine seltsame Übereinstimmung und ein sonderbares Zusammentreffen, daß dieses gleiche Bild einer geladenen Waffe in seiner Jugend ein Lieblingsbild seines auf Flug und Ziel wartenden Willens gewesen war. Und er sah mit einmal viele solcher Bilder wie jenes der Pistole . . . Der Anblick einer Wiese am fruhlen Morgen. Das von der Eisenbahn gesehene, von dicken Abendnebeln erfüllte Bild eines lange gewundenen Flutals. Am anderen Ende Europas ein Ort, wo er sich von einer Geliebten getrennt hatte; das Bild der Geliebten war vergessen, jenes der erdigen Straßen und schilfgedeckten Häuser frisch wie gestern. Das Achselhaar einer anderen Geliebten, einzig und allein übrig geblieben von ihr. Einzelne Teile von Melodien. Die Eigenart einer Bewegung. Gerüche von Blumenbeeten, einst unbeachtet über heftigen Worten, die aus tiefer Erregung der Seelen kamen, heute diese Vergessenen berlebend. Ein Mensch auf verschiedenen Wegen, beinahe peinlich anzusehen: er, wie eine Reihe Puppen übrig geblieben, in denen die Federn längst gebrochen sind. Man sollte meinen, solche Bilder seien das Fluchtigste von der Welt, aber eines Augenblicks ist das ganze Leben in solche Bilder aufgelöst, nur sie stehen auf dem Lebensweg, nur von ihnen zu ihnen scheint er gelaufen zu sein, und das Schicksal hat nicht Beschussen und Ideen gehorcht, sondern diesen geheimnisvollen, halb unsinnigen Bildern. (S. 663; meine Hervorhebungen)

Wo das Ganze („Beschusse und Ideen“) vergessen, nur noch das Einzelne übrig geblieben ist, sind die „halb unsinnigen“ Bilder so erotisch wie vom Tod gezeichnet, so bedeutungsvoll wie bedeutungsleer und in diesem Wechselspiel der doppelten Markierung bedeutungsvariabel. Wie das Bild der Pistole für Ulrich einst gespannte Willens- und d. h. Lebenskraft war, stellt es für ihn nun das Nichts des Todes dar. Vergessen ist auch die Geliebte, in der Erinne-

rung présent aber das Einzelne, das Achselhaar der Geliebten. Das erinnerte Einzelne ist Verlebendigung von Totem, geisterhafte Erscheinung, auf erotische Weise mit allen sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten versehen: gesehene Bilder, gefühlte Körper, gehörte Melodien, eingeatmete Gerüche. Gespenstisch wie Puppen mit gebrochenen Federn geistern die Bilder durch den Text, dessen Verfahren das Laufen des Betrachters von Bild zu Bild bezeichnet.

Gerade die oben zitierte Textpassage ist in hohem Maße bedeutsam für Musils literarische Verarbeitung von Wirklichkeit und d. h. für das Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit überhaupt: Das Bild vom Achselhaar der Geliebten weist über seine unmittelbare Umgebung hinaus, denn es findet sich wieder in der Novelle „Tonka“: „[. . .] und unter den Armen trägt sie dunkle, zottige Haare; das sieht an dem schlanken, weißen Körper lieblich zum Schämen aus“⁷⁷. Das Vorbild für Tonka war Musils Geliebte Herma Dietz, die er tatsächlich „am anderen Ende Europas“, in Brünn, kennengelernt hatte. Musil, der sich im Brnner Prostituiertenmilieu mit Syphilis infiziert hatte⁷⁸, übertrug die Krankheit mit großer Wahrscheinlichkeit auf Herma Dietz, die 1907 an einer Fehgeburt starb – zu einer Zeit, als Musil sie eben verlassen hatte und bereits mit seiner späteren Frau Martha Marcovaldi befreundet war⁷⁹. Die Erinnerungsstruktur der signifikanten Bilder erinnert diesen Zusammenhang, ohne ihn explizit herzustellen. Der Text versucht vielmehr, den biographischen Zusammenhang zu zerstreuen: Die literarische (Nicht-)Verarbeitung/Bearbeitung in „Tonka“ stellt neben die mögliche Schuld des Mädchens, das einen Seitensprung begangen haben könnte, sogar die Möglichkeit des Mysteriums der jungfräulich-genen Geburt. Diese Möglichkeit ist als existentielle Herausforderung für Tonkas intellektuellen, Vernunft und Ratio verpflichteten Partner konzipiert, verlegt also den möglichen Ursprung der Geschichte auf eine Ebene der Verarbeitung, auf der Intellektualität selbst thematisch wird. Jenes intellektuelle Sezieren der Bilder⁸⁰, das als Verfahren die literarische Verarbeitung des Wirklichen ins Werk setzt, wird damit selbst zum kritischen Thema, das im bewussten Vergessen der Wirklichkeit doch die Erinnerung daran bewahrt. Auf der Ebene der Zeichen entsteht eine zweite, literarische Wirklichkeit, die nicht mimetisch ist im Hinblick auf eine eigentliche Wirklichkeit, vielmehr als deren Möglichkeit anzusprechen wäre. Nur das punktuelle Einzelne, das in seiner photographischen Bildhaftigkeit Zeichen und Bedeutetes zugleich ist, Möglichkeit und Wirklichkeit, vermag in der Zerstreung als verletzendes punctum an die auertextuelle Ursprünglichkeit, die es negiert, zu erinnern. Die Möglichkeit

⁷⁷ In: R. M., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, S. 270–306, hier S. 296.

⁷⁸ Vgl. Corino, *Musil* (vgl. Anm. 1), S. 74.

⁷⁹ S. 118, 136.

⁸⁰ Intellektuelle, schreibt auch Christina von Braun, „zersetzen“ die Bilder („Foto Morgana“ [vgl. Anm. 2], S. 57).

⁷⁵ Robert Musil, „Rede zur Rilke-Feier“, in: R. M., *Gesammelte Werke* (vgl. Anm. 2), Bd. 8, S. 1229–1242, hier S. 1237.

⁷⁶ Vgl. S. 1238.

des Textes liegt so wie eine Schutzschicht über einer ohne außertextuelles Wissen nicht mehr zugänglichen Wirklichkeit.

Manche Photographien wirkten auf ihn, schreibt Barthes, als rührten sie „à un centre tu, un bien érotique ou déchantant“⁸¹. Die verschwiegene Mitte wird in Barthes Auseinandersetzung mit der Photographie von der Beziehung zu seiner Mutter eingenommen, deren wahre Photographie er sucht und findet⁸². Musils Text dagegen zerstreut Mütterlichkeit wie Ursprünglichkeit. Nur beiläufig ist im *Mann ohne Eigenschaften* von Ulrichs frühverstorbenen (S. 14 und S. 673) Mutter die Rede, während das problematische Verhältnis zwischen Ulrich und seinem Recht und Ordnung verkörpernden Vater ausführlich dargestellt wird (vgl. Kap. 3 „Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften“ [S. 13–15]). Wenn die Mutter im Text des *Mannes ohne Eigenschaften* tatsächlich bewußt vergessen werden soll („[. . .] und wenn er auch auf seine schöne Mutter einigen Stolz setzte, hatte das Ganze doch vor allem den Eindruck auf ihn gemacht, einem großen Schreck entronnen zu sein [. . .]“ [S. 648]), erinnert die Reihe der den Text durchziehenden Frauenbilder an eben ihren mütterlichen Ursprung, den sie zu zerstören sucht und der, wie sich zeigt, eine erzähl- und texttheoretische Begründung erfährt: Nur zwei Seiten nach der Beschreibung jener Photographie, die den kleinen Ulrich mit seiner schönen Mutter zeigt, ist die Rede vom Problem der erzählerischen Ordnung, die mit einem Gefühl kindlicher Geborgenheit identifiziert wird:

Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: „Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!“ Es ist

⁸¹ Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 34.

⁸² Vgl. S. 155. Das Finden des Ursprungs in der Photographie, die ihn zwar nicht in positiver Objektivität repräsentiert (ebd., S. 115), aber doch zu einer metaphysischen Vereinigung führt, läßt Barthes in die Sprache der negativen Theologie verfallen. Auf der Suche nach der wahren Photographie der Mutter, der „Emanation“ (Barthes, *La chambre claire*, S. 128) des Referenten, macht der Autor die folgende Erfahrung: „La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique (c'est bien cette déception triste que j'éprouve devant les photos courantes de ma mère — alors que la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'un enfant que je n'ai pas connue)“ (S. 160). Entsprechend der Logik der negativen Theologie ist es denn auch nur konsequent, daß Barthes dem Leser das Bild der „mütterlichen Wahrheit“ vorenthält, so daß der Leser diese Photographie, um die sich der ganze Text dreht, unter den zahlreichen Photographien des Buches, vergebens sucht (vgl. S. 115). Das Verlangen („[. . .] sauvons le Désir immédiat [sans médiation]“ [S. 183]), das in Barthes' Text so erotisch wie religiös konnotiert ist, wird nicht gestillt. Die Erfahrung der Photographie ist für Barthes „mouvement proprement révilif, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'exase photographique“ (S. 183; vgl. S. 15f.).

die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung‘, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem‘! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. Das ist was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ‚perspektivische Verkürzung des Verstandes‘ nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Fäden des Lebens auch ein wenig ‚weit‘ und ‚damit‘ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleicht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben [Beispiel: Familienphotografie!] noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerbäuerlich geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (S. 650; meine Hervorhebungen)

Die Kausalität des Erzählens wird hier mit Einfalt, kindlichem Geborgenheitsgefühl und damit auch mütterlicher Ursprünglichkeit in Verbindung gebracht und verworfen. Der Erzählung steht die verwobene Fläche des Textes gegenüber, die das unabhnbare Beziehungsgeflecht der selbst schon repräsentationsvermeindenden Bilder konstituiert. Die Abwehr mütterlicher Ursprünglichkeit⁸³ wird auch in einem kleinen Prosatext aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* mit dem Titel „Der bedrohte Ödipus“ deutlich, in dem sich Musils ablehnende Haltung gegenüber der Psychoanalyse⁸⁴ auf ironische, fast aggressive Weise ausspricht. Gleich zu Beginn qualifiziert er die Psychoanalyse als infantil, weil sie, genauso wie kleine Kinder Beschimpfungen aus Verlegenheit, bessere zu finden, mit

⁸³ Es geht mir — dies möchte ich betonen — nicht um eine psychoanalytische Deutung des „Mannes ohne Eigenschaften“ oder Robert Musils, sondern um die konzeptuellen Identifikationen, die Musils Texte vornehmen. In diesem Sinne erscheinen Mütterlichkeit und Weiblichkeit sowie die Psychoanalyse selbst bei Musil als Chiffren für die freilich theoretisch überwundenen Vorstellungen von Unmittelbarkeit und Wirklichkeit bzw. einfacher Kausalität. Und nur in dieser Funktion werden die psychoanalytischen Markierungen in die Diskussion um die photographische Wirklichkeit einbezogen.

⁸⁴ Vgl. Corino, *Musil* (vgl. Anm. 1), S. 14. Vgl. auch ders., „Ödipus oder Orest. Robert Musil und die Psychoanalyse“, in: *Vom „Törlöff“ zum „Mann ohne Eigenschaften“*. Grazer Musil-Symposion 1972, hrsg. von Uwe Bauer und Dietmar Goltschnigg, München/Salzburg 1973, S. 123–235.

„selbst“ zurückgaben, jeden, der sich weigere, an die Psychoanalyse zu glauben, als eben psychoanalytischer Behandlung bedürftig erkläre⁸⁵. Auf sehr intellektuelle Weise und mit (zurück)schlagender Logik wird damit das Ansinnen analytischer Selbstbefragung abgewehrt, erscheint die Psychoanalyse doch in der verkürzten Darstellung Musils zudem als prototypisches Beispiel des indizierten (mono)kausalen, d. h. infantilen Denkens. Es sei, schreibt Musil, in der modernen Zeit schwer, an den Ödipuskomplex zu glauben:

Was nun, wenn die Mutter keinen Schoß mehr hat?! Schon versteht man, wohin das zielt: Schoß ist ja nicht nur jene Körpergegend, für die das Wort im engsten Sinne geschaffen ist; sondern dieses bedeutet psychologisch das ganze brütende Mütterliche der Frau, den Busen, das wärmende Fett, die beruhigende und hegende Weichheit, ja es bedeutet nicht mit Unrecht sogar auch den Rock, dessen breite Falten ein geheimnisvolles Nest bilden. In diesem Sinn stammen die grundlegenden Ergebnisse der Psychoanalyse bestimmt von der Kleidung der siebziger und achtziger Jahre ab, und nicht vom Skostüm. Und nun gar bei Betrachtung im Badetrikot: wo ist heute der Schoß? Wenn ich mir die psychoanalytische Sehnsucht, embryonal zu ihm zurückzufinden, an den laufenden und crawlenden Mädchen- und Frauenkörpern vorzustellen versuche, die heute an der Reihe sind, so sehe ich, bei aller Anerkennung ihrer eigenartigen Schönheit, nicht ein, warum die nächste Generation nicht ebensogern in den Schoß des Vaters wird zurückwollen.⁸⁶

In bekannter Manier wird „das ganze brütend Mütterliche“ in seine signifikanten Einzelteile zerlegt, um die Vorstellung des mütterlichen Ursprungs aufzulösen. Im Lichte dieses Textes erscheint der sachlich-photographische Blick auf den Schoß der bereits in anderem Zusammenhang gesehenen Sportlerinnen – hier wird das Bildgedächtnis der Musilschen Texte wirksam – einmal mehr als destruktiv im Hinblick auf die Bild- und Abbildungseinheit.

Musils sezelierender photographischer Blick ist also intellektuelle Anstrengung, dem Denken des Wirklichen zu entkommen. Dies wird auch in einem Interview deutlich, das Musil mit Oskar Maurus Fontana führte und das am 30. April 1926 in der *Literarischen Welt* erschien. Dort heißt es:

Wenn ich [...] den Vorbehalt machen darf, *keinen* historischen Roman geschrieben zu haben. Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht. Mein Gedächtnis ist schlecht. Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar. Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen: das Gespenstische des Geschehens.⁸⁷

Das intellektuelle Bemühen, den konkreten ‚Fall‘ zu vergessen und das Typische zu abstrahieren, verrät jene Grausamkeit des Theoretikers, die bereits in

⁸⁵ Vgl. Musil, „Der bedrohte Ödipus“, in: R. M., *Gesammelte Werke* (vgl. Anm. 2), Bd. 7, S. 528–530, hier S. 529.

⁸⁶ S. 530.

⁸⁷ „Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil [30. April 1926]“, in: R. M., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 939–942, hier S. 939.

Musils früher Selbstbezeichnung als „monieur le vivisecteur“⁸⁸ zum Ausdruck kommt und die auch Ulrich sowie die photographische Bildbeschreibung kennzeichnet: Die aus ihrem unmittelbaren Kontext gelösten und zu Zeichen gewordenen Tatsachen geistern in der Folge wie Gespenster durch den Text⁸⁹ und bilden jene Erinnerungsstruktur des textuellen Nebeneinander, die nicht mehr die Wirklichkeit abbildet, nummehr deren Möglichkeit als ‚Wirklichkeitserinnerung‘ anspricht. Von seiner textuellen Verfassung her erhält auch die Familien-thematik des *Mannes ohne Eigenschaften* ihren Sinn. Die in den Figuren von Vater und Mutter verkörperte Eindeutigkeit des Herkommens wird aufgelöst durch ein Prinzip des Nebeneinander, das in der Konzeption der Schwester zum Ausdruck kommt. Nicht ohne Grund sollte der *Mann ohne Eigenschaften* ursprünglich *Die Zwillingsschwester* heißen: Agathe (griech. „die Gute“), Ulrich so ähnlich wie unähnlich (S. 675f. und S. 694), verkörpert die andere Möglichkeit Ulrichs⁹⁰. „Zum erstmal erfaßte ihn da der Gedanke, daß seine Schwester eine traumhafte Wiederholung und Veränderung seiner selbst sei [...]“ (S. 694). Agathe spielt im Roman keine eigene Rolle, sondern ist, wie alle anderen Figuren auch, Bild und Gleichnis der ‚Ulrich‘ genannten Erzähl- und Textfunktion. Das androgyne Geschwistermodell, das die Einheit immer schon als entzweite sichtbar macht und sich in Musils photographischen Bildern wiederfindet, im Bildnis Tante Janes ebenso wie in den Sportlerinnenphotographien, die trainierte (Musils Männlichkeitsideal) weibliche Körper zeigen, erweist sich im platonischen Mythos von ursprünglich ungeteilten, nummehr entzweiten Menschen als eine sehr intellektuelle Bearbeitung des Repräsentationsproblems und der in ihm gestellten Fragen von Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit⁹¹.

⁸⁸ Musil, *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1983, Bd. 2, S. 1.

⁸⁹ Vgl. Manfred Moser, „Erinnerung, blitzartiger Einfall und – natürlich – die Ironie“, in: Robert Musil, *Theater, Bildung, Kritik*, hrsg. von Josef und Johann Strutz (Musil-Studien 13), München 1985, S. 110–142, hier S. 120. Vgl. das Thomas Mann entnommene Motto zu Koppen, *Literatur und Photographie* (vgl. Anm. 19): „Spukhaft, was? / Ja, ein Einschlag von Spukhaftigkeit / ist nicht zu verkommen“. Vgl. auch Jacques Derrida in seiner Lektüre des ‚Photromans‘ von Marie-Françoise Plissart: „J’aime ici le mot de médium, comme ces images il me parle de spectres, de fantômes et de revenants. Tout y décrit, en noir et blanc, le retour de revenants, on peut le vérifier, après coup de la première ‚apparition‘. C’est l’essence de la photographie, le spectral.“ Marie-Françoise Plissart (Photographie) und Jacques Derrida (Text), *Droit de regards*, Paris 1985, S. 1–XXXII, hier S. VI.

⁹⁰ Musil selbst hatte eine Schwester gehabt, die vor seiner Geburt gestorben war und die er bezeichnenderweise nur von Photographien kannte (vgl. Wach, „Text und Bild“ [vgl. Anm. 1], S. 21f.).

⁹¹ Auch Peter Brooks liest den Geschwisterzweiz unter narratologischen Gesichtspunkten: „Throughout the Romantic tradition, it is perhaps most notably the image of incest (of the fraternal-sororal variety) which hovers as the sign of a passion interdicted

Um die Reihe der Zwischenbilanzen fortzusetzen: Musils photographische Bilder destruieren die in ihnen gesetzte, erotisch konnotierte Abbildungsfunktion, indem sie die differente Zeichenstruktur der Bilder hervorkehren. Das einzelne Zeichen, von der ursprünglichen Bildbedeutung freigesetzt, die es gleichwohl, wenn auch nur punktuell, bewahrt, gerät in eine Reihe mit anderen Zeichen. Zwischen den Zeichen entstehen Verweisbeziehungen der Ähnlichkeit, sie erinnern aneinander, ohne daß hierarchische Bedeutungsstrukturen entstünden. Auf diese Weise konstituiert der Text seine in der Fokussierung des Wirklichen gewonnenen Möglichkeiten. Es ist die räumliche Struktur des Nebeneinander, die in der Konfiguralität des einzelnen Bildes, in der Reihe der Bilder, in der Figuren- und Themenkonstellation ebenso zur Darstellung kommt wie in der die kausale Erzählfunktion verabschiedenden Textstruktur selbst.

5. Der Text der Photographie

Wie die photographische Wahrnehmung die andere Wirklichkeit, mit Musil gesprochen, die „Möglichkeit“ der Signifikanten bedingt, indem sie die Objekte der Referenz in die Zeichenhaftigkeit ihrer Elemente auseinanderlegt und unter ihnen neue, aber niemals fixierte Konstellationen denkbar werden läßt, so bedingt sie gleichermaßen die essayistische Struktur des Musilschen Textes. Überhaupt scheint der Reflexion über die Photographie eine Neigung zur essayistischen Darstellung eigentümlich zu sein; zu nennen sind maßgebliche Essays zum Thema ‚Photographie‘: Siegfried Kracauers ‚Die Photographie‘, Walter Benjamins ‚Kleine Geschichte der Photographie‘, Dolf Sternbergers ‚Über die Kunst der Photographie‘, Roland Barthes ‚La chambre claire. Susan Sontag schreibt im Vorwort ihres Buches *On Photography*: „It all started with one essay — about some of the problems, aesthetic and moral, posed by the omnipresence of photographed images; but the more I thought about what photographs are, the more complex and suggestive they became. So one generated another, and that one (to my bemusement) another, and so on — a progress of essays, about the meaning and career of photographs [...]“⁹². Angeführt werden könnten weitere Textzeugnisse, auch weniger renommierter Urheberschaft, die sich ebenfalls auf essayistische Weise mit dem Gegenstand

because its fulfillment would be too perfect, a discharge indistinguishable from death, the very cessation of narrative movement [...] Incest is only the exemplary version of a temptation of short-circuit from which the protagonist and the text must be led away, into *détour*, into the cure which prolongs narrative.“ Brooks, „Freud's Masterplot“, *Yale French Studies* Bd. 55/56 (1977): *Literature and Psychoanalysis*. The Question of Reading. Otherwise, S. 280–300, hier S. 297.

⁹² Susan Sontag, *On Photography*, New York 1977, Vorwort (unpaginiert).

Photographie auseinanderzusetzen⁹³. Die Photographie könne, schreibt auch Barthes, nicht in den philosophischen Diskurs überführt werden⁹⁴; „[...] je ne puis approfondir, percer la Photographie“⁹⁵. Mit dem sich entziehenden Objekt der Photographie scheint sich auch ihr ‚Wesen‘ zu entziehen, um dessen Bestimmung es Barthes' ‚Bemerkung‘ zu tun ist, will er doch herausfinden, „ce qu'elle [la photographie] était ‚en soi“⁹⁶. Verantwortlich für die Tatsache, daß sich der Gegenstand Photographie der begrifflichen Fixierung entzieht, scheint die intrikate Verflechtung von Referent und Medium zu sein, in der die eine Perspektive die andere immer schon einschließt, so daß in der Schwebe bleibt, ob und inwieweit der Referent oder das Medium Gegenstand der Prädikation ist. Hubertus von Amelunxen beschreibt die diskursive Widerständigkeit der Photographie folgendermaßen:

Comment puis-je saisir la photographie dans laquelle on peut lire en une phrase la réalité depuis longtemps disparue, cette photographie qui reste pourtant silencieuse, dont je perçois bien le silence, mais sans vouloir le rompre? Elle s'expose au langage avec l'allure récalcitrante d'une provocatrice, impertinente, elle s'éloigne, mot à mot, à mesure que je l'approche.⁹⁷

Und von Amelunxen weiter: „Ecrire sur la photographie signifie jouer avec des représentations.“⁹⁸ Das Spiel mit den verschiedenen Ebenen der Repräsentation geschieht in Derridas ‚Polylog‘⁹⁹ über Plissarts Photoserie im mit- und gegen- einander geführten Gespräch verschiedener Stimmen, die ihren Gegenstand wechselweise als mimetische Wiedergabe und als Zeichenkonfiguration ansprechen. Auch den Essay kennzeichnet ein schwebendes, wechselweise implikatives Verhältnis von prädikativer Aussage und selbstreflexiver Skepsis, das eine Engführung von photographischer und essayistischer Repräsentation erlaubt, in dem Sinne, daß die photographischen Implemente im *Mann ohne Eigenschaft*, die nicht zufällig meistenteils in dezidiert essayistischen Passagen oder am Übergang von der Erzählung zur Reflexion auftreten, zu markanten Positionen der textuellen Struktur selbst werden. Die wechselnden Funktionen, die von der Photographie im Laufe ihrer Geschichte erfüllt (?) wurden, spiegeln ihre variable Referentialität wider. In der Zeit ihres Entstehens ebenso als ernsthafte Konkurrentin der Malerei und d. h. als Kunstwerk begriffen wie als technisches

⁹³ Vgl. Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Photographie*. Eine Anthologie, 3 Bde., München 1980–1983.

⁹⁴ Vgl. Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 16.

⁹⁵ S. 164.

⁹⁶ S. 13.

⁹⁷ „Une photographie — Un texte (The ‚Pencil of Nature‘ de William Henry Fox Talbot)“, *Texte et Médialité*, hrsg. von Jürgen E. Müller, *Mannheimer Analytiska/Mannheimer Analytiques* Bd. 7 (1987), S. 181–189, hier S. 181.

⁹⁸ S. 184.

⁹⁹ Plissart/Derrida, *Droit de regards* (vgl. Anm. 89), S. XXVII.

Instrument der Auslöschung künstlerischer Subjektivität verteuflert¹⁰⁰, wurden schon bald ihre Möglichkeiten im Bereich der wissenschaftlichen Erkenntnis, insbesondere der Naturwissenschaften, gesehen. François Arago machte bereits 1839 darauf aufmerksam, daß beim Einsatz eines neuen Instruments die Ergebnisse für gewöhnlich zwar eher hinter den hochgespannten Erwartungen zurückblieben, dafür aber zumeist unerwartete Entdeckungen in der Folge das neue Medium rechtfertigten. In dieser Hinsicht stellt er die Photographie in eine Reihe mit den technischen Errungenschaften des Teleskops und des Mikroskops¹⁰¹. Faßt die Betrachtung der Photographie als Kunst deren Medialität in den Blick, richtet sich die Erkenntnisfunktion der Photographie auf den Referenten selbst. Die weder eindeutig auf die wissenschaftliche Erkenntnis des Referenten noch auf den Kunstcharakter des Bildes festgelegte Betrachtung bewegt sich gleichzeitig und in wechselnden Einstellungen auf beiden Ebenen, auf der Ebene des Gegenstandes und auf seiner signifikanten Bildeoberfläche. „Dans le tâtonnement visuel de l'image chaque élément iconique recule devant sa désignation — c'est de la métaphysique pure, un voyage sans fin — et fait place au signe qui le représente“¹⁰², beschreibt von Amelunxen die gleitende Signifikation photographischer Lektüre, die unversehens wechselnde Lektüreeinstellungen erlaubt. Auch Musils Essay¹⁰³ wie die utopischen Entwürfe im *Mann ohne Eigenschaften* überhaupt nimmt seinen Ausgang vom Konkreten¹⁰⁴;

¹⁰⁰ Über den doppelten Status der Photographie zwischen Kunst und Technik vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie* (vgl. Anm. 9), S. 68; Koppen, *Lektüre und Photographie* (vgl. Anm. 19), S. 36.

¹⁰¹ Vgl. Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie*, S. 74. Die Rede Aragos „Rapport de M. Arago sur le daguerréotype. Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août“, ebd., S. 209–219, hier S. 217f. Hans Schlaffer, *Poesie und Wissen*. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Frankfurt a. M. 1990, S. 125, spricht vom Unterbruch des literarischen Bedeutungskontinuums durch wissenschaftliche Erkenntnis: „Durch logische Zergliederung, vor allem aber durch neue Instrumente wie Fernrohr und Mikroskop über- und unterschreiten die Naturwissenschaften die Körpergrenzen und damit zugleich die der Phantasie, die noch im Imaginären sinnliche Vorstellbarkeit als Maßstab beibehält. [...] Von dem, was gerade den Entdeckerstolz der Naturwissenschaften ausmacht, kann es daher keine Lieder und keine Geschichten geben.“

¹⁰² Von Amelunxen, „Une photographie — Un texte“ (vgl. Anm. 97), S. 183.

¹⁰³ Vgl. dazu Marie-Louise Roth, „Essay und Essayismus bei Robert Musil“, in: *Probleme der Moderne*. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht, Festschrift für Walter Sokel, hrsg. von Benjamin Bennett, Anton Kaes und William J. Lillyman, Tübingen 1983, S. 117–131.

¹⁰⁴ Musil, *Tagebücher* (vgl. Anm. 88), Bd. 1, S. 256: „Immer vom Konkreten ausgehen! Vom zwanglosen sich Einfallenlassen! Nie von der Idee!“ Der Essay „[...] geht von Tatsachen aus, wie die Naturwissenschaft, die er in Beziehung setzt. Nur sind diese Tatsachen nicht allgemein beobachtbar und auch ihre Verknüpfung ist in vielen Fällen nur eine singuläre. Es gibt keine Totallösung, sondern nur eine Reihe von partikula-

und eben dieses konkrete Einzelne ist es, das in der sezierend-analytischen Bewegung des Textes vom abgebildeten Gegenstand der Referenz zum markanten Zeichen wird. Auf diese Weise bewegt sich die Photographie wie Musils essayistischer Text immer zwischen Erkenntnis und Kunst, Praxis und Theorie:

Es hat nicht wenige solcher Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens gegeben, aber es würde keinen Zweck haben, sie zu nennen; ihr Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intellectualis und Gedicht [...] (S. 253f.)

Und bereits die Tatsache, daß dem *Mann ohne Eigenschaften* nicht nur essayistische Passagen, sondern auch ein essaytheoretisches Kapitel eingeschaltet ist (Kap. 62: „Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus“ [S. 247–257]), das freilich kein abstrahierbares Konzept enthält, sondern am Gegenstand entwickelt ist, ebenso wie Musils ‚Essay über den Essay‘ verweisen auf die unauf lösbare Verflechtung von Gegenstand und Darstellung, die Essay und Photographie verbindet.

In Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* findet sich ein Text, der in komprimierter Form das photographische Textverfahren wiederholt und deutlich macht, daß eben dieses Verfahren einen theoretischen Anspruch beinhaltet. Dieser Text¹⁰⁵ ist Praxis und Theorie zugleich, reflektiert, was er tut, und weist sich in der Form des permanenten Selbstkommentars als Essay aus. Er trägt den Titel „Trièdère“ und erhebt damit eines jener optischen Instrumente zum Gegenstand, das bereits Arago mit der Erkenntnisleistung der Photographie verglichen hatte, das Fernrohr. Der Erzähler unternimmt den ‚Versuch‘, im doppelten, mit allen wissenschaftlichen Konnotationen des Experiments versehenen Wortsinn, die ihm vertraute Umgebung mit einem Fernglas zu betrachten. Der Text parodiert den Ton einer wissenschaftlichen Abhandlung, daher spricht der Erzähler von sich auch nicht in der „Ich“-Form, sondern gebraucht unpersönliche Wendungen oder aber spricht vom „Beobachter“¹⁰⁶ und vom „Mann hinter dem Instrument“¹⁰⁷. Ironic kommt bereits in der Überschrift zum Ausdruck, die im Grunde nur imperativisch zu lesen ist, zumal Musil im Text selbst einmal die Verbform gebraucht: „Wer es nicht glaubt, daß die Welt so ist, der trièdère die Straßenbahn“¹⁰⁸. Der Beobachter also holt sich verschiedene Gegenstände seiner vertrauten Wahrnehmung vor das Objektiv (!) des Fernrohrs. Er macht dabei überraschende Entdeckungen, entdeckt etwa, wie Beamte versuchen, ihre Zeit

ren.“ Musil, „[Über den Essay] [Ohne Titel — etwa 1914]“, in: R. M., *Gesammelte Werke* (vgl. Anm. 2), Bd. 8, S. 1334–1337, hier S. 1335.

¹⁰⁵ Vgl. auch Annette Fuchs, „Augen-Blicke: Zur Kommunikationsstruktur der ‚Bilder‘ in Robert Musils ‚Nachlaß zu Lebzeiten‘“, *Der Deutschunterricht*. Bd. 40/1988, S. 66–79, hier S. 66ff.

¹⁰⁶ „Trièdère“, in: R. M., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 518–522, hier S. 519 und S. 521.

¹⁰⁷ S. 522.

¹⁰⁸ S. 519.

totzuschlagen, erschrickt „vor der steinernen perspektivischen Korrektheit“¹⁰⁹ architektonischer Linien und erlebt die sich verschiebenden Umrisslinien einer fahrenden Straßenbahn – „nicht minder wirklich, als wenn ein Fächer geöffnet oder geschlossen wird“¹¹⁰. Der fokussierende Blick des Triéders vergrößert und verfremdet die Bilder der Wirklichkeit zu einem beziehungslos gewordenen Ensemble materialer Zeichen, die neu gelesen werden können. Dies wird besonders deutlich, wenn sich der Beobachter den Frauen zuwendet:

[...] und da enthüllte sich ihm die ganze unverwüstliche Bedeutung menschlichen Kuppelbaus. Was rund ist an der Frau, und damals nach dem Willen der Mode noch sorgfältiger verheimlicht wurde als heute, so daß es bloß als kleine rhythmische Unebenheit im knabenhaften Fluß der Bewegung erschien, wölbte sich unter dem unbestechlichen Blick des Triéders wieder zu den ureinfachen Hügelchen, aus denen die ewige Landschaft der Liebe besteht. Rings darum öffneten und schlossen sich, aufgeregt von jedem Schritt, unerwartet viel wispernde Falten im Kleid. Sie verkündeten dem gewöhnlichen Auge das unantastbare Ansehen der Trägerin oder das Lob des Schneiders und vernieten heimlich, was nicht gezeigt wird [...].¹¹¹

Die ‚wispernden Falten‘ im Gewebe des Kleides, erinnern an die den mütterlichen Ursprung umspielenden breiten Rockfalten im „Bedrohten Ödipus“¹¹², der im Triéder-Blick zugleich gelehnet wird:

[...] denn in Vergrößerung gesehen, werden Impulse zur Ausführung, und durch ein Glas beobachtet, wird jede Frau eine psychologisch belauschte Susanna im Bade des Kleides. Es war aber überraschend, wie bald sich solche kennehrhafte Neugier unter der unverrückbaren und offenbar etwas boshafte Ruhe des Triéderblicks verflüchtigte und bloß noch als Gefackel und Geflacker zwischen den ewigen, sich gleichbleibenden Werten ausnahm, die keine Psychologie brauchen.¹¹³

Das verheißungsvolle erotische Wispern der Kleiderfalten wird im Blick des Triéders entpsychologisiert und versachtlicht. Von der Materialität der Wahrnehmung unmerklich zur Interpretation geführt, wendet sich der intellektuelle Erzähler der *Theorie* des Triéders zu: „Genug davon! Das beste Mittel gegen einen anzüglichen Mißbrauch dieses weltanschaulichen Werkzeugs ist es, an seine Theorie zu denken.“¹¹⁴ Und daß es sich dabei um mehr als um die Theorie eines optischen Instruments handelt, eines Instruments, das immerhin als „weltanschauliches“ Werkzeug bezeichnet wird, liegt auf der Hand. Die

¹⁰⁹ ebd.

¹¹⁰ S. 520. Nicht zufällig vergleicht auch Derrida die in der unabschließbaren Bewegung der Signifikanten entstehende Sinnstruktur des Textes mit einem Fächer, der sich öffnet und schließt. Vgl. „La double séance“, in: J. D., *La dissémination*, Paris 1972, S. 199–318, hier S. 282 ff.

¹¹¹ Musil, „Triédere“ (vgl. Anm. 106), S. 520.

¹¹² „[...] Schoß [...] bedeutet auch den Rock, dessen breite Falten ein geheimnisvolles Nest bilden.“ Musil, „Der bedrohte Ödipus“ (vgl. Anm. 85), S. 530.

¹¹³ Musil, „Triédere“ (vgl. Anm. 106), S. 520.

¹¹⁴ S. 520.

Theorie, so führt der Erzähler aus, heiße „Isolation“, für gewöhnlich sehe man einen Gegenstand immer in seiner Umgebung und halte sich an die Bedeutung, die er innerhalb dieser Umgebung gewohnheitsmäßig besitzt. Tritt der Gegenstand aber aus seiner Umgebung heraus, wird er „unverständlich und schrecklich“¹¹⁵. Die „romantischen Beziehungen“ eines Gegenstandes zu seiner Umwelt¹¹⁶ werden im entromantisierenden Blick des Fernrohrs aufgebrochen, das gleichermaßen die Zerstückelung des wahrgenommenen Körpers betreibt: „Die Anmut einer Frau ist tödlich durchschnitten, sobald sie das Glas vom Rocksäum aufwärts als einen sackartigen Raum erfährt, aus dem zwei geknickte kurze Stelzchen hervorkommen.“¹¹⁷ Musils Ironie wird hier zum Sarkasmus im wörtlichen Sinn eines „ins Fleisch schneidenden“ „monsieur le vivisecteur“. Die Zerlegung des Körpers in seine Einzelteile folgt einem sachlich-geometrischen Abmessen, wie auch an einer Passage über die Torheiten der Mode deutlich wird,

[...] die den Menschen ein Jahr lang verlängern und in einem andern Jahr verkürzen, die ihn dick machen und dünn, die ihn bald oben breit und unten schmal, bald oben schmal und unten breit machen, die in einem Jahr alles an ihm empor und im nächsten alles wieder bergab kämmen, die seine Haare nach vorn und hinten, rechts und links streichen. Sie stellen, wenn man sie ohne alles Mitfühlen betrachtet, eine überaus geringe Anzahl von geometrischen Möglichkeiten dar, zwischen denen auf das leidenschaftlichste abgewechselt wird, ohne die Überlieferung jemals ganz zu durchbrechen.¹¹⁸

Nach einer Reihe weiterer Körper-Schnitte, die sowohl von einer animalischen („Menschenherde“, „Tierreich“¹¹⁹) als auch von einer technizistischen („ein menschliches System“¹²⁰) Wahrnehmung geleitet sind, kommt der Erzähler zu dem doppelsinnigen Schluß, daß das Fernglas sowohl zum Verständnis der einzelnen Menschen als auch zu einer sich vertiefenden Verständnislosigkeit für das Menschsein beitrage. Damit steht der Triéderblick gegen alle idealistisch-genialische Bedeutungskonstruktion. „Indem es [das Fernglas] die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die wirklichen entdeckt, ersetzt es eigentlich das Genie oder ist wenigstens eine Vortübung dazu.“¹²¹

Folgendes Fazit läßt sich ziehen: Wie sich im Fokus des Triéders eine Wahrnehmungstheorie abbildet, so nimmt sich auch im abgesteckten Rahmen der Photographie Musils Text selbst in den Blick¹²². Daher sind die Motive der

¹¹⁵ S. 520.

¹¹⁶ S. 521.

¹¹⁷ ebd.

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ ebd.

¹²⁰ S. 522.

¹²¹ ebd.

¹²² Vgl. auch Musil über seinen Novellenband *Vereinigungen*: „Der Fehler dieses Buchs ist, ein Buch zu sein. Daß es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte

Photographien im *Mann ohne Eigenschaften* nicht nur Gegenstände der Darstellung, sondern gleichermaßen Versuchsobjekte der experimentellen Wahrnehmung und als solche Symbolisierungen eines Repräsentationsverfahrens suspendierter Wirklichkeit und suspendierter Bedeutung, das die univoke Relation zwischen Gegenstand und Zeichen aufhebt und gleichzeitig deren kategoriale Trennung verwischt. Deshalb ist die Photographie im *Mann ohne Eigenschaften* Thema und Darstellungsweise ebenso wie Moosbrugger Motiv und Chiffre eines Wahrnehmungs- und Beschreibungsverfahrens ist. Gleichmaßen sind die familiären Beziehungsverhältnisse (Vater, Mutter, Schwester) als textuelle Repräsentationsstrukturen anzusprechen. Referenz geschieht nunmehr im schwebend-, ungewissen¹²³ Modus der ‚Wirklichkeitserinnerung‘, der die Wirklichkeit des Referenten in die Möglichkeit der Zeichen auflöst. Dabei verrät die Art und Weise ihrer zeichenhaften Zurichtung durchaus einen – wenn gleich negativen Bezug – zur Wirklichkeit. Die Zeichen treten in Nachbarschaft zu anderen Zeichen, auf die sie verweisen, an die sie erinnern und über die sie punktuell bedeutend werden. Musils essayistischer Text spricht die Zeichen wechselweise in ihrer Ausdrucks- und in ihrer Bedeutungsfunktion an, auf diese Weise Gegenstand und Theorie gleichsam photographisch ineinander abbildend. Nicht nur die Vielfalt und Komplexität der Motive und die sich daraus ergebenden psychologischen und technischen Schwierigkeiten¹²⁴ verantworten also die Unabschließbarkeit des Musilschen Textes, vielmehr erfährt dieser eine fundamentale Destabilisierung durch eben die gleitende Perspektivik, in der das Verfahren ebenso zum Thema wird wie Themen zu Funktionen der Reflexion.

zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten u. sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist. — — / Man kennt nur das kausale Erzählen, die Ammen- und Schauergeschichte oder das Ästhetische das Geprägte. Als drittes höchstens noch in Prosa verirrte Lyrik. Nichts davon ist dieses Buch.“ Musil, *Tagebücher* (vgl. Anm. 88), Bd. 1, S. 347 (meine Hervorhebungen). Die Stelle zeigt, daß Musil an eine Lektüre seiner Texte dachte, die anstelle des kausalen Nacheinander ein bildhaftes Nebeneinander variabler Verweis- und Erinnerungszusammenhänge favorisiert.

¹²³ Vgl. Barthes, *La chambre claire* (vgl. Anm. 14), S. 36: „[...] la Photographie est un art peu sûr [...]“.

¹²⁴ Vgl. etwa Eckhart Heftrich, *Musil* (Artemis Einführungen. 30), München/Zürich 1986, S. 80; Frisé, „Unvollendet – Unvollendbar?“ (vgl. Anm. 4).

INHALT DES NÄCHSTEN HEFTES

Aufsätze

- Gregor Vogt-Spira, Vox und Littera. Der Buchstabe zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der grammatischen Tradition
 Hartwig Kalverkämper, Literatur und Körpersprache
 Rüdiger Schnell, Die ‚höfische Liebe‘ als Gegenstand von Psychohistorie, Sozial- und Mentalitätsgeschichte. Eine Standortbestimmung
 Joachim Küpper, Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca, *Secretum*)
 Gregor Witte, Poröse Lebenstexte. Russische Schriftsteller-Autobiographien zwischen Klassizismus und Romantik
 Horst Prießnitz, Typen, Merkmale und Strukturwandel anglo-kolonialer Intertexte im Spiegel poetologischer Lyrik Australiens
 Cornelia Blasberg „Niemandes Sohn?“ Literarische Spuren in Peter Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung*

Besprechungen

BEIHEFTE ZU POETICA

Zuletzt erschienen:

Heft 19: Elmar Lehmann, Drama und Gesellschaft. Eine Studie zur englischen Restaurationszeit, 1660—1685. Leinen, 75,— DM

Anschriften der Herausgeber von POETICA:

Prof. Dr. Ulrich Broich, Institut für Englische Philologie der Universität München
 Schellingstraße 3

D-8000 München 40 / Germany

Prof. Dr. Helmut Flashar,

Institut für Klassische Philologie der Universität München

Geschwister-Scholl-Platz 1

D-8000 München 22 / Germany

Prof. Dr. Renate Lachmann,

Fachgruppe Literaturwissenschaft der Universität Konstanz

Postfach 55 60

D-7750 Konstanz / Germany

Prof. Dr. Eberhard Lämmert,

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der F. U. Berlin

Hürtenweg 9

D-1000 Berlin 33 / Germany

Prof. Dr. Volker Schupp, Deutsches Seminar der Universität Freiburg

Werthmannplatz

D-7800 Freiburg i. Br. / Germany

Prof. Dr. Karlheinz Stierle,

Fachgruppe Literaturwissenschaft der Universität Konstanz

Postfach 55 60

D-7750 Konstanz / Germany

WILHELM FINK VERLAG · MÜNCHEN