

Paradoxe Simultanität: Über die Bildlichkeit in Prosatexten Robert Musils

Zhang Bohang
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: Das Musil'sche Bildkonzept erweist sich als ein umfassendes Schreibverfahren, dessen Beschäftigung mit dem Bild sich von der visuellen Wahrnehmung über die Darstellung in den bildenden Künsten bis zu den Sprachbildern erstreckt. In diesem Beitrag steht die Bildproblematik in Musils Prosatexten aus dem Sammelband *Nachlaß zu Lebzeiten* im Mittelpunkt. Mithilfe der Musil'schen Betrachtungstechnik der Isolierung werden die Gegenstände von den umgebenden Dingen losgelöst und neu wahrgenommen. Unter anderem stehen die formale Kürze und die inhaltliche Vielschichtigkeit dieser Prosatexte in einer markanten Doppelheit, die sowohl Musils literarische Ansätze als auch das moderne Erlebnis des im Wandel begriffenen visuellen Mechanismus zum Ausdruck bringt.

1. Einleitung

Der 1936 veröffentlichte Sammelband *Nachlaß zu Lebzeiten* ist eine Sammlung von kurzen Texten, die von Robert Musil (1880-1942) von 1913 bis etwa 1929 in verschiedenen Zeitungen veröffentlicht wurden. Die Prosastücke sind in vier Rubriken eingeteilt, und zwar: *Bilder*, *Unfreundliche Betrachtungen*, *Geschichten, die keine sind*, und *Die Amsel*. Texte aus der zweiten und dritten Rubrik entwerfen ein kritisches Bild von der Wirklichkeit. In den kleinen Prosastücken in *Bilder* wird jedoch ein anderer Blick eingenommen. Die kleinen Texte konzentrieren sich auf einen momentanen oder unbeachtlichen Lebensausschnitt. Fast jedes Prosastück nimmt eine Perspektive auf, die eine Vernetzung von kühlen und objektiven Betrachtungen über die unauffälligen Ereignisse im Alltag und von subjektiven und traumhaften Phantasien ist, was wiederum die Zerlegung der Realitäten mit einer intimen innerlichen Einfühlung verbindet.

Die Darstellungen der Alltagsdinge in dem Band weichen jedoch von dem gewohnten Verständnis ab, durch die erneuten Betrachtungen erlangt der Betrachter zu einer Auflösung oder Entrückung von der ganzheitlichen Welteinschließung und taucht in eine Ordnung des Gegenüberstehenden ein. In seiner Vorbemerkung zu dem Sammelband klärt Musil den Leser folgendermaßen auf:

Inmitten einer donnernden und ächzenden Welt bloß kleine Geschichten und Betrachtungen herauszugeben, von Nebensachen zu reden,

wo es so viele Hauptsachen gibt; seinen Ärger an Erscheinungen zu haben, die weit vom Schuss zurückliegen: ohne Zweifel es mag manchem als Schwäche erscheinen, [...]¹

Seinen Blick vom Grandiosen abwendend macht Musil das Nebensächliche zum Gegenstand seiner Beschreibung.

In diesem Sammelband, den Musil als sein eigenes Testament zu seinen Lebzeiten publizierte, offenbaren sich vor allem zwei ganz verschiedene Sichtweisen der Wirklichkeit. Bilder von alltäglichen Gegenständen werden als fließend, schöpferisch und Phantasien erregend wahrgenommen. In den Prosastücken fasst Musil das übliche Verständnis für die alltäglichen und nebensächlichen Bilder und ihren Umbruch in Traum, Mystik und Welt der Möglichkeit in einer großen Dichte zusammen. Ein objektives, kollektives Verständnis für das Bild steht neben einer individuellen und intimen Betrachtung desselben. Diese Betrachtungen zeigen einen scharfen Kontrast zwischen der mehr oder wenigen objektiven Kenntnis und der subjektiven Wahrnehmung.

In diesem Sammelband werden zudem Musils hohes Niveau der Reflexion und der Sprache wie auch die Summe seiner unterschiedlichen Schreibstile sichtbar.² Jedes einzelne Prosastück schildert ein pantomimisches Element der Welt,³ jedes ist vollendet und bildet eine in sich abgeschlossene Einheit, zugleich erscheint jedes als ein Teil des Ganzen.

2. Ästhetische Beobachtung durch den Apparat: Theorie der Isolierung

Bereits im 19. Jahrhundert erlebt die Naturwissenschaft, die dem Menschen einen Weg zur Wahrheit und zu der allgemeingültigen Erklärung der Welt bietet, einen Aufschwung. Die Hochschätzung der wissenschaftlichen Erkenntnisse in dieser Epoche jedoch setzt die menschliche Wahrnehmung herab, da die wissenschaftliche Erklärung das unmittelbare und individuelle Erleben als ungültig und illusionär ansieht.⁴

Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert wird dieses auf wissenschaftlichen Vermessungen und Experimenten beruhende Erkenntnismodell mitsamt der Vernachlässigung der menschlichen Sinne vor allem von den Phänomenologen erneut betrachtet. Die Wissenschaft schreite, so Merleau-

¹ Robert Musil, Gesammelte Werke in neun Bänden, Band 7. Hamburg 1978, S. 473. Die folgenden Zitate werden mit Bandenzahl und Seitenzahl in Klammer angegeben.

² Vgl. Marie-Louise Roth, Wirklichkeit und Traum in Robert Musils „Nachlaß zu Lebzeiten“, in: Herbert Arlt, Manfred Diersch: „Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit“. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller / innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1994, S. 66.

³ Vgl. ebenda.

⁴ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, The World of Perception. New York 2004, S. 39 f.

Ponty, auf Kosten der Erstarrung der menschlichen Sinne und Intuition fort.⁵ Bei der Begegnung mit den Dingen setze der Mensch nicht seine Sinnesorgane ein, sondern ordne sie nach einer wissenschaftlichen Typologie in verschiedene Kategorien ein und versehe sie mit Definitionen. Dinge verlören auf diese Weise ihre Einzigartigkeit und erschienen nur in Form eines Exemplars ihrer Kategorie. Sie würden nicht mehr vom Menschen unmittelbar empfunden oder erlebt, sondern ungeachtet ihrer nuancenreichen Details, durch welche erst die Präsenz der Dinge hervorgebracht werde, rücksichtslos durch erkaltete Begriffe ersetzt.⁶ Erst so würden Dinge von einem „Nebel einer gewohnheitsmäßigen Verallgemeinerung und einer schematischen Begriffsbildung“⁷ verdeckt, während Dinglichkeit und Materialität der Gegenstände vom Menschen im seltensten Fall bemerkt würden.⁸

Die große Errungenschaft der modernen Kunst und Philosophie um die Wende zum 20. Jahrhunderts besteht darin, dass sie die menschliche Wahrnehmung wieder zum Leben erweckt und die vom Menschen immer wieder vergessene Welt, in der der Mensch lebt, neu entdeckt und erfahrbar gemacht haben. Mittels einer Darstellung der wahrnehmbaren Erfahrungen bringen die modernen Künste jener Zeit, vor allem die impressionistischen und postimpressionistischen Gemälde, die Präsenz der Welt zum Vorschein. Stilleben dieser Kunstbewegungen beispielsweise repräsentieren nicht fleckenlose, idealgemäße Dinge, sondern Zerrbilder, die sich bewusst von der Wirklichkeit distanzieren und den augenblicklichen psychischen Zustand darbieten.

Die bildenden Künste dieser Epoche streben nicht nach der Rekonstruktion eines Ereignisses oder der Nachahmung der Welt, sondern nach einer Darstellung des Wahrgenommenen und einer Konstruktion der subjektivierten Welt. Nicht nur die Maler bemühen sich mithilfe der Maltechnik um diesen neuen Ansatz, auch Regisseure stellen mittels der neu entstehenden Filmtechnik eine neue Wirklichkeit in ihren beweglichen Bildern dar und ermöglichen dem Zuschauer so neue ästhetische Erfahrungen.

2.1 Fortschritt der optischen Medien

Mit Blick auf die Wichtigkeit der Physiognomie oder die Bildlichkeit der Gegenstände befindet sich Musil im Einklang mit den Phänomenologen. Mithilfe einer präzisen Beobachtung des Gegenstandes wird die einzigartige

⁵ Vgl. ebenda, S. 40.

⁶ Vgl. ebenda, S. 94 f.

⁷ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien / Leipzig 1924, S. 111.

⁸ Vgl. ebenda.

materielle Präsenz der Gegenstände mitsamt einer erneuten Welteinschließung herbeigeführt.⁹

Um dieses Ziel zu erreichen, nutzt Musil einen an der Kinematographie und am menschlichen Sehapparat ausgerichteten Schreibstil. Die 1895 entstehende Filmtechnik stillt nicht nur die Bilderlust der Masse, ihr Einsatz in der Kunst erfüllt auch das Bedürfnis von Philosophen und Künstlern nach einer anderen Betrachtungsweise. Mithilfe der technischen Medien werden vor allem die menschlichen Körper erweitert. Technisierung kann als Prothese und Extension des menschlichen Körpers dienen,¹⁰ doch gleichzeitig ist der Fortschritt des Mediums nicht nur durch die Beschränkungen des menschlichen Körpers und des Erweiterungsinteresses bestimmt. Der anthropozentrischen Feststellung McLuhans entgegen hebt Friedrich Kittler hervor, dass die Eigenentwicklung der technischen Innovationen vom „individuellen oder gar kollektiven Körper des Menschen völlig abgekoppelt“¹¹ abläuft und einen „überwältigen Impact“¹² auf die menschlichen Sinne und Organe hat. Sie erweitert und steigert das Vermögen der menschlichen Sinne und Gliedmaßen.

Die Aufnahmetechnik ermöglicht eine neue Betrachtungsweise, so dass man durch die Sehapparate die Physiognomien der Gegenstände auf neue Weise wahrnimmt, anstatt den Blick automatisch über sie gleiten zu lassen. Der Film gilt der modernen „mörderischen Abstraktion“ (GW 7, 518) gegenüber als „Kunst der Konkretion.“¹³ Die Technisierung des menschlichen Blicks, und zwar Sehen durch die Kamera bzw. dem „Kinoauge“,¹⁴ lässt uns gerade jenseits der zunehmenden Intellektualisierung und Abstraktion der modernen Lebenswelten „wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen.“¹⁵

Angesichts dieser neuartigen Filmtechnik teilt Musil die Ansicht seines zeitgenössischen Filmkritikers Béla Balázs, dass die Gegenstände in „der gemeinsamen Stummheit“ im Stummfilm mit dem Menschen „fast homogen sind und dadurch Lebendigkeit und Bedeutung“ gewinnen. (GW 8, 1142) Durch die Vergrößerung, Verzerrung sowie Verlangsamung sprengen die Bilder den Rahmen der Konventionen und werden von deren symbolischen Bedeutungen losgelöst. Ihr Sinn wird daher instabil und befindet sich in einer stetigen Bewegung. Die Bilder, die in Stummfilmen auftreten, sind zum

⁹ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *The World of Perception*, a. a. O., S. 93.

¹⁰ Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge 1994., S. 3-7.

¹¹ Friedrich Kittler, *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999. Berlin 2011, S. 27.

¹² Ebenda.

¹³ Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Halle / Saale 1930, S. 216.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, a. a. O., S. 73.

Teil, so Balázs, „Metaphern und Gleichnisse“¹⁶, d. h. die Bilder sind voller Ungenauigkeit, sie sind mehrdeutig und entziehen sich einer eindeutigen Bestimmung.

2.2 Theorie der Isolierung: Triedere!

Der in dem zweiten Teil des Sammelbandes veröffentlichte Prosatext *Triedere!* stellt eine Betrachtungsweise der Isolierung vor, mithilfe dieser sich eine mehrdeutige Interpretation der Bilder erreichen lässt. Das Titelwort ‚triere‘ ist eine Imperativform einer Wortschöpfung Musils, neu gebildet durch Denominalisierung vom Substantiv „Trie“¹⁷, welches ein mit einem Binokular verwandtes optisches Instrument bezeichnet. So bedeutet hier *Triedere!* folglich: Schauen Sie durch das Triedere! Der gesamte Text ist eine ironisierte Gebrauchsanleitung, welche die neue Funktionsweise des Apparates vorstellt. Der Erzähler versucht über das Wahrnehmungsexperiment mithilfe des technischen Sehinstrumentes einen neuartigen ästhetischen Ansatz einzuführen. Anstatt einer pragmatischen Wahrnehmungsweise des zerstreuten Sehens konzentriert sich der betrachtende Erzähler durch den Rahmen des Fernrohrs auf die zerlegten Einzelheiten, die man zwar ohne das Fernrohr auch sehen könnte, aber kaum bemerken würde. Nur der konzentrierte, scharfe Blick wird sich auf diese nuancenreichen Unterschiede richten. Durch das Fernrohr sieht der hinter dem Apparat Stehende etwas Erstaunliches, das sich hinter den Kulissen der Alltäglichkeit versteckt, und er erschrickt beinahe (GW 7, 519) angesichts des Ungewöhnlichen.

Von dem betrachtenden Erzähler wird beispielsweise der Fluchtpunkt, der zu Beginn der Renaissance entdeckt wurde, in Zweifel gezogen. Nach seiner Ansicht werde die Verbindlichkeit der Zentralperspektive „gerüchweise übertrieben (GW 7, 519).“ Die Mächtigkeit der Zentralperspektive kommt nicht nur aus ihrer Präzision und Wissenschaftlichkeit, vielmehr lässt sie sich als eine Folge der Konstruktion der menschlichen Kultur annehmen. Mithilfe des technischen Apparates werden die gewöhnlichen Wahrnehmungen von Raum und Zeit verändert. Die verwunderlichen Änderungen der Physiognomien führen zu einem Umsturz nicht nur vom Schauen der Welt, sondern auch von der Weltanschauung.¹⁸

Diese andersartige Sehmethode wird von Musil als die Theorie der Isolierung bezeichnet. Die Isolierung bezeichnet vor allem eine Sehweise, die Gegenstände frei von den umgebenden Dingen wahrzunehmen und zu be-

¹⁶ Béla Balázs, *Der Geist des Films*, a. a. O., S. 35.

¹⁷ Vgl. Thomas Hake, „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils „Nachlaß zu Lebzeiten“. Bielefeld 1998, S. 127.

¹⁸ Vgl. Béla Balázs, *Der Geist des Films*, in: *Schriften zum Film*. Bd. 2: „Der Geist des Films“. Artikel und Aufsätze 1926-1931. München 1984, S. 71.

trachten. Diese Methode ermöglicht es, dass man aus den gewohnheitsmäßigen Bedingungen austritt und die Dinge als „unverständlich und schrecklich“ (GW 7, 520) ansieht. Die verfremdeten Bilder repräsentieren einen Widerstreit zwischen einer theoretischen, wissenschaftlichen Erkenntnis und einer rein visuellen Wahrnehmung.

In diesem Prosastück hebt Musil die Funktion der Technik hervor. Medien haben eine einführende Kraft auf die menschliche Wahrnehmung, durch die visuelle Erfahrung sehen wir erneut unsere Beziehung zum Gegenstand und zur Welt. Das durchs Sehinstrument umgeformte Wahrnehmungsbild spiegelt nicht nur eine subjektive Sinneswahrnehmung wider, auch ist es auf keinen Fall bloß eine optische Täuschung, vielmehr bietet es eine erneute Wahrnehmungsart und einen neuen Zugang zu der Welt an. In Béla Balázs' Werk *Der Geist des Films* (1930) wird dem Sehapparat eine kognitive Fähigkeit zugeschrieben: „Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung. Darum bedeutet jede Einstellung der Kamera eine innere Einstellung des Menschen. Denn es gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv.“¹⁹

Nach Musil kommt dem Trie“der ebenso das Subjektive zu. Durch die rein bildliche Physiognomie der Dinge und durch die verzerrten Bilder mittels des Sehapparats wird eine andere Einschließung der Welt ermöglicht.

Der Apparat und die neue Technik, wie auch Walter Benjamin bemerkt hat,²⁰ bieten einen ganzen „Absturz vernünftiger, gewohnter Begrenzungen“ (GW 7, 519) und erwecken den Betrachter aus einem „Alp der Renaissance“ (GW 7, 519), holen ihn also aus einer traditionellen Betrachtungsweise heraus. Mithilfe eines Produkts des technischen Fortschritts bemüht man sich darum, einen kritischen Blick auf seine eigene kulturelle Konvention zu werfen. Durch das Fernglas beobachtet man nicht das Unbekannte, sondern die im Alltag bereits vertrauten Gegenstände, aber aus dem Bekannten kann sich etwas Neues ergeben. Mit „bewaffnetem Auge“²¹ wird die Welt neu erlebt und anders wahrgenommen.

Die Betrachtung durch die Sehapparate ermöglicht zudem eine Horizontverschmelzung der beiden gegenüberliegenden Sichtweisen der Ästhetik und Technik und verbindet diese. Die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der neuen optischen Apparate, die vordem meist auseinanderfielen, sind nach Benjamin miteinander identisch.²²

Dem literarischen Schaffen Musils wird eine deutliche Prägung durch die neuen technischen und materiellen Bedingungen zugesprochen. Die Pro-

¹⁹ Ebenda, S. 71.

²⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. Band 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 499.

²¹ Vgl. Béla Balázs, *Der Geist des Films*, a. a. O., S. 71.

²² Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 499.

sastücke in seinem Sammelband *Nachlaß zu Lebzeiten*, und vor allem in der Rubrik *Bilder*, ähneln formal der Momentaufnahme, d. h. dem Festhalten eines kurzen Augenblicks. Mithilfe des technischen Apparates wird es möglich, dass die kleinen Bilder alle Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Die gesamten und unhinterfragten Vorkenntnisse über den Gegenstand werden in dem Augenblick des isolierten Schauens über den Haufen geworden, wodurch erst die einzigartige materiale Existenz der Dinge²³ zutage tritt. Mittels der Beobachtungstechniken von Isolation und Konzentration zerlegt Musil die Gegenstände und verleiht den Alltagsdingen, die häufig übersehen werden, eine neue Lebendigkeit.

3. Kurzprosa als literarischer Ansatz

Die Form der Kurzprosa befindet sich außerhalb des traditionellen Gattungskanons,²⁴ über die Frage der Gattungszugehörigkeit der kleinen Prosaform in der literarischen Tradition besteht einige Unklarheit,²⁵ da die kurzen Prosatexte eine lange Tradition und ein ausgedehntes und heterogenes Spektrum aufweisen. Deswegen konzentriert sich dieser Beitrag weniger auf die Gattungszugehörigkeit als auf die verwickelte und besondere Verwandtschaft der epischen Kurzform, der Zeitlichkeit und der Medialität. In Anlehnung an die Theorien Moritz Baßlers verwende ich hier den Begriff ‚Kurzprosa‘²⁶.

Die Beliebtheit der kleinen Prosaform im deutschsprachigen Raum seit 1900 ist in erster Linie auf das französische Prosagedicht im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Der französische Dichter Charles Baudelaire, der als der Gattungsgründer gilt, schlägt mit dem Oxymoron „Petits poèmes en prose“ (= kleinere Prosagedichte) einen Protest gegen die Literaturtradition vor.²⁷ Die neue Gattung ist eine Verschmelzung der beiden sich ursprünglich gegenüberliegenden und einander ausschließenden Formen der Poesie und der Prosa. Die rasch populär werdende literarische Kunstströmung verbreitet sich Anfang des 20. Jahrhunderts auch in Deutschland und gedeiht vornehmlich in den 20er Jahren.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *The World of Perception*, a. a. O., S. 93.

²⁴ Vgl. Moritz Baßler, *Kurzprosa im 20. Jahrhundert- Kontinuitäten außerhalb einer Gattungstradition*, in: Thomas Althaus / Wolfgang Bunzel / Dirk Göttliche (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen 2007, S. 188.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda, S. 188-189.

²⁷ Wolfgang Bunzel, *Das Prosagedicht im Textfeld „kleiner Form“ um 1900*, in: Thomas Althaus / Wolfgang Bunzel / Dirk Göttliche (Hg.): *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen 2007, S. 123.

Der Wandel der literarischen Form lässt sich zudem auf eine Änderung der modernen Lebensverhältnisse zurückführen. Die apriorische Welterkenntnis im kantischen Sinn sieht sich mit der modernen Erfahrung konfrontiert, die zerbrochen, zersplittert und vergänglich ist. Der moderne Mensch wird immer wieder von dauerhaften unmittelbaren Sinneswahrnehmungen und zersplitterten und zufälligen Erfahrungen überfallen.²⁸ Die formale Kürze der Essays und ihre Darstellung der Einzelheiten wirken als eine Widerspiegelung des Verfalls einer einheitlichen Weltanschauung, außerdem bieten die Prosatexte eine neue Wahrnehmungsmöglichkeit. Die Darstellung vom Stillstand des Vergänglichen ermöglicht eine Wiedererkennung und Wiederentdeckung der Lebenswelt.

Des Weiteren hängt die kurze Form mit der modernen Zeitwahrnehmung zusammen. Das Nachdenken über die Zeitlichkeit und Temporalität in der Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts hat Konjunktur. Diese Entwicklung ist zweifellos an den zunehmenden technischen und wissenschaftlichen Fortschritt und der sich erhöhenden Beschleunigung der Lebensverhältnisse gebunden. In der Literatur lässt sich diese komplexere Zeitgestaltung und -erfahrung auffinden. Beispiele sind die Stadtbilder von Walter Benjamin, die Betrachtungen urbaner Bilder von Franz Kafka (*Betrachtungen*), die Spaziergänge von Robert Walser (*Der Spaziergang*) und die Stadtwahrnehmungen von Charles Baudelaire.²⁹ Die Zeitwahrnehmung des Subjekts wird nicht linear und kausal, sondern heterogen, vielfältig und sogar auf paradoxe Weise dargestellt.

Das moderne Leben und die kapitalistischen Arbeitsverhältnisse verlangen ein höheres Maß an Konzentration sowie an Zeiteinsparung. Diese Entwicklungstendenz ist in die wiederentdeckte Gattung der Kurzprosa eingewebt worden, was die formale Anpassung der Literatur an die modernen Lebensverhältnisse, an die urbane Beschleunigung und die veränderte subjektive Zeitwahrnehmung zeigt. Kurzum, die formale Kürze und Knappheit spiegeln die moderne Zeitwahrnehmung wider, die Kurzprosa erweist sich als eine zeitgemäße literarische Form der Moderne. Gleich der Fotografie stellt die Prosa einen Stillstand des Vergänglichen dar und bietet eine „neue Form des Sehens“³⁰. Der Feuilletonist und Journalist Alfred Polgar hält die Kurzprosa für den „Prototyp[en] moderner Literatur“³¹ und als eine moderne Gattung sogar für grundlegend bedeutend, da sie sich formal wie auch programmatisch der Dynamik eines beschleunigten Le-

²⁸ Vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge 1990, S. 14-15.

²⁹ Ebenda, S. 147-148.

³⁰ Claudia Öhlschläger, *Komplexität im Kleinen. Polychrone Zeitgestaltung und Medialität bei Ernst Jünger, Robert Musil, Udine Gruenter und Alexander Kluge*, in: *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne*. Berlin 2013, S. 151.

³¹ Alfred Polgar, *Die kleine Form*, in: *Kleine Schriften*. Bd. 3. Hamburg 1984, S. 372.

bensgefühls angepasst habe.³² Die formale Eigenschaft der Kurzprosa, ihre Kürze und Dichte ist eine Widerspiegelung des Zeitsymptoms des paradoxen Verhältnisses zwischen der höchsten Konzentration und dem Verschwinden von Aufmerksamkeit. In der Vorbemerkung des Sammelbandes *Nachlaß zu Lebzeiten* gesteht Musil mit einem unübersehbar ironischen Unterton, diese kleinen Prosatexte seien „für Zeitungen geschrieben worden, mit ihrem unaufmerksamen, ungleichen, dämmerig-großen Leserkreis.“ (GW 7, 474)

Unter anderem zeigt die kürzere Form der Literatur ihre Anpassung an die neue Wahrnehmungsart und die Rezeption von der Poesie. Die Wahrnehmungsweise in den modernen Lebensverhältnissen ist der lyrischen Form gegenüber feindlich, ästhetische Kontemplation und ein ergebenes Lesen sind in einer beschleunigten Lebensweise kaum zu verlangen. Einerseits verpflichtet die Kurzprosa die Poesie auf die formale Kürze und vollzieht eine avantgardistische Provokation gegen die literarische Tradition, andererseits sind die Prosagedichte oder Kurzprosa eine optimale Folge der Selbstanpassung der Literatur an die Moderne, denn sie führen die Lyrik in der Moderne mittels ihrer Spielart wieder zum zerstreuten Leser und der Masse zurück.³³ Die Darstellung einer vergänglichen Erfahrung ist zudem ein Versuch der modernen Literatur, die traditionelle Grenze zwischen Malerei und Poesie zu überschreiten, die schon seit Lessing vorgeschrieben wurde,³⁴ indem die Literatur eine Ausdehnung des Bildlichen in der Zeit vorstellt.

Wegen der formalen Kürze ist die Prosa zwar ein Konspirant der Massenkultur, sie kann aber zugleich, wenn sie vom Dichter mit inhaltlicher Dichte und Vielfältigkeit verflochten wird, einen Widerstand gegen die Tendenz der Beschleunigung leisten. Im scharfen Kontrast zur formalen Kürze und Knappheit richten die Inhalte der Prosastücke ihre gesamte Aufmerksamkeit auf die Darstellung eines Augenblicks; ganz parallel zu dem gedehnten Erzählen spiegelt das stillgestellte Augenblickliche die Entschleunigung und die künstlerische Epiphanie wider, die den modernen Lebensverhältnissen entgegenstehen.

Die literarische Form wird unter anderem mit der Medialität sowie mit der technischen und materialen Grundlage der Zeit gekoppelt. Techniken wie Fotografie und Film wirken prominent auf die in kleinen Prosaformen modellierten Wahrnehmungsästhetiken seit 1900 ein, und sie führen immer wieder Dialoge mit epischen Kurzformen der Moderne.³⁵ Die literarische Kurzprosa Musils beispielsweise ähnelt gewissermaßen einer Momentauf-

³² Vgl. Claudia Öhlschläger, *Komplexität im Kleinen*, a. a. O., 2013, S. 151.

³³ Vgl. ebenda, S. 161.

³⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts*, Frankfurt a. M. 2007, S. 11-206, hier S. 117.

³⁵ Vgl. Claudia Öhlschläger, *Komplexität im Kleinen*, a. a. O., 2013, S. 151.

nahme: meistens habe sie eine Erstarrung und Stillstellung eines kontingenten, augenblicklichen und vergänglichen Augenblicks zum Inhalt. Diese Kurzprosa wirkt wie eine Zeitlupe, die das Nebensächliche ins Blickfeld zieht, sie stellt eine gezwungene Konzentration auf einen isolierten und verlangsamten Moment dar. In der Prosa *Fliegenpapier*, die im Folgenden näher interpretiert wird, führt Musil beispielsweise die Gespanntheit zwischen der modernen Zeitwahrnehmung und der künstlerischen Verlangsamung und Stillstellung prominent vor. Parallel zum Festkleben der Fliegen auf dem Papier wird der Leser beim Lesen auch fast gezwungen, seine Aufmerksamkeit auf dieses einzelne pointenhafte Bild zu richten: Der Blick des Lesers wird ebenfalls auf dem (Fliegen-)Papier bzw. auf dem Text selbst festgeklebt. Ein kurzes Augenblickliches, das im Zentrum der Prosa steht, wird ausgedehnt und fest von der Narration ergriffen, wiederholt und auf Dauer gestellt. Nicht die Flüchtigkeit der Zeit, sondern deren Stillstand wird hervorgehoben. Diese Darstellung vom Stillstand der Zeit läuft der Beschleunigung und Flüchtigkeit des modernen Lebens vorsätzlich entgegen, gleichzeitig jedoch bietet dieser Stillstand eine ästhetische Zeitgestaltung der Dichtung. Das Augenblickliche und die nachhaltige Narration, der bildliche und der räumliche Stillstand sowie die flüchtige Zeitlichkeit, unter anderem die formale Kürze und die inhaltliche Verzögerung, fallen in der Kurzprosa zusammen.

3.1 Paradoxe Simultanität: *Das Fliegenpapier*

Das Fliegenpapier ist das erste Prosastück in *Bilder*. Bereits 1913 erschien der kleine Text unter dem Titel *Römischer Sommer* in der Zeitschrift *Die Argonauten* (GW 7, 474). Die Handlung dieser Prosa ist eintönig: der anonyme Betrachter beobachtet ein aus Kanada importiertes Fliegenpapier. Die Fliegen lassen sich auf dem Fliegenpapier nieder und kleben an diesem fest. Ihr Versuch, davon zu fliegen, scheitert schließlich, ihr Ende ist damit besiegelt, dem Tod können sie nicht enttrinnen. Bei der ersten Lektüre werden die Lesegewohnheiten durch den kurzen Text provoziert, da sich der Text infolge seiner Mehrdeutigkeit einer einfachen Auslegung entzieht. Der Leser sucht vergeblich nach dem Sinn oder der Textintention, dem tagträumerischen Betrachter nachgehend nimmt er nur das Bild wahr und er teilt des Betrachters Gedankengang der freien Assoziationen.

Die nuancenreichen Bilder werden wie durch eine Großaufnahme wahrgenommen, und jede Gestik, jede körperliche Bewegung und sogar die Mimik der Fliegen werden vom Betrachter nachvollzogen, wenn auch eher imaginiert. Die Prosa bietet keine bloß mimetische Ekphrasis, da neben den Darstellungen rein äußerlicher Erscheinungen auch die körperlichen Haltungen der Fliegen durch das subjektive Verständnis des Betrachters mit verschiedenen Gegenständen verglichen werden, die relativ fern von den eigentlich im Text beschriebenen Fliegenkörpern liegen.

In der Prosa wirken vor allem eine Montage und ein ständiger Wechsel zweier Sichtweisen: die des Wissenschaftlers und die des Dichters. Schon im ersten Abschnitt der Prosa ist dies auffällig:

Das Fliegenpapier Tangle-foot ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederlässt – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind – klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest. (GW 7, 476)

Der Ton im ersten Satz ist offenkundig wissenschaftlich, mit Hilfe von Zahlen wird das Fliegenpapier mathematisch exakt dargestellt („sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit“). In dem darauffolgenden Satz jedoch schränkt der Betrachter sein Gesichtsfeld auf das Fliegenpapier selbst ein, und der Ton verwandelt sich plötzlich in einen subjektiven Stil. Das Fliegenpapier ist eine Bezeichnung für den Haushalt, es steht für die nebensächlichen Einzelheiten im Alltagsleben. Aus einer inneren und intimen Perspektive vermutet der Betrachter den Grund für das Niedersetzen der Fliegen. Der auffällige Bruch im Ton sowie im Stil zieht die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur auf die doppelte Struktur der Schreibweise, sondern auch auf die Zusammensetzung der heterogenen Sichtweisen und Denkformen. Diese Doppel- und sogar Mehrfachstruktur lässt sich in den meisten Werken des Sammelbandes finden: eine scharfe, kühle, objektive Betrachtung und eine intime, phantastische und subjektive Sehweise werden ineinander verwoben. Die Verwicklung der heterogenen Stile kennzeichnet die Oszillation des Betrachters zwischen mehrfachen Weltein-schließungen. Von der alltäglichen Szene ausgehend werden die Fliegen anders verstanden und neu wahrgenommen, sie werden mit Gegenständen aus unterschiedlichen Kontexten zusammengesetzt und verglichen.

Dann stehen sie alle forciert aufrecht, wie Tabiker, die sich nichts anmerken lassen wollen, oder wie klapprige alte Militärs (und ein wenig o-beinig, wie wenn man auf einem scharfen Grat steht). (GW 7, 476)

In dem obigen Auszug lässt sich leicht eine Montage auf der Bedeutungsebene erkennen. Die erste Hälfte des ersten Satzes „Dann stehen sie alle forciert aufrecht“ ist eine reine Beschreibung der bildlichen Körpergestalt der Fliege, nachfolgend werden aber Assoziationen zur menschlichen Körpergestalt – der rein bildlichen Erscheinung, dem Phänomenalen – geweckt. Die parenthetische Klammer ist in der Literatur nicht gewöhnlich, sie taucht üblicherweise in wissenschaftlichen Arbeiten auf. Drei Sichtweisen, nämlich die alltägliche, die wissenschaftliche und die imaginäre, werden derart zusammengesetzt. Durch die gesamte Prosa hinweg ist eine derartige Montage keineswegs selten:

Ihr Kopf ist braun und haarig, wie aus einer Kokosnuss gemacht; wie menschenähnliche Negeridole. Sie biegen sich vor und zurück auf ihren festgeschlungenen Beinchen, beugen sich in den Knien und stemmen sich empor, wie Menschen es machen, die auf alle Weise versuchen, eine zu schwere Last zu bewegen; tragischer als Arbeiter es tun, wahrer im sportlichen Ausdruck der äußersten Anstrengung als *Laokoon*. (GW 7, 476)

In diesem Auszug wird einerseits die Gestalt der Fliegen wirklichkeitstreu beschrieben, andererseits werden paradoxerweise eine Reihe von Gleichnissen und Assoziationen an diese Szene geheftet. In der größeren Hälfte des Werks lässt der Verfasser der Imagination des Subjekts freien Lauf. Durch die divergenten Gedankengänge werden mit dieser bildhaften Szene unterschiedliche Deutungen verknüpft.

Die hier auftretenden Gleichnisse eröffnen dem Leser neue Bedeutungshorizonte und ermöglichen zugleich eine Sinnverschiebung. Beispielsweise werden mit der Kokosnuss Pflanzen der Tropen eingeführt, und die Nennung der Negeridole ruft Kenntnisse über das Primitive auf. Die körperliche Gestalt der Arbeiter erinnert an die Struktur des modernen Kapitalismus; und als ein wichtiges ästhetisches Zeichen der westlichen Kultur verleiht das Gleichnis der Fliege mit Laokoon dem Fliegenbild zweifellos eine kulturelle Bedeutsamkeit. Nicht nur die Metapher selbst, sondern ebenso eine vergleichende Tätigkeit des Betrachters sowie des Autors wird zum Thema. Durch diese Gleichnisse wird die Bildlichkeit immer unpräziser und ungenauer, was die bildhafte Szene vielschichtiger und mehrdeutiger macht. Unter anderem wird das allgemeine Verständnis des Bildes durch die konstanten Abweichungen von konventionellen Beschreibungen provoziert. Die simultanen, aber zugleich paradoxen³⁶ Bildbeschreibungen bringen die mehrfachen Auslegungen hinter dem Todeskampf der Fliegen zum Vorschein.

In diesem Bild wird eine Gemeinsamkeit von Fliegen und Menschen hergestellt, verschiedene Merkmale des menschlichen Lebens, des menschlichen Treibens sowie der menschlichen Gesellschaft werden auf ein Stück Fliegenpapier projiziert. Hinter dem Bild der gegen den unvermeidlichen Tod ankämpfenden Fliegen steht das Musil'sche Verständnis der gesamten menschlichen Gesellschaft und der Historie. Auf dem Fliegenpapier überschneiden sich die verschiedenen projizierten Seiten der menschlichen Gesellschaft und ein Spektrum der Welteinschließungen. Das Prosastück ist zwar in Ich-Form verfasst, doch taucht das Personalpronomen „ich“ im ganzen Text nur einmal auf. „Sie stehen da, und ich fühle, wie ratlos sie sind.“ (GW 7, 476) Dieses befremdliche *Ich* enthüllt, dass die Innerlichkeit,

³⁶ Vgl. Hartmut Rosa, Beschleunigung. Die Veränderungen der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M. 2005, S. 49.

und zwar die innere Bewegung durch das Äußere erweckt wird. Eine kalte, distanzierte Beobachtung wird von einer subjektiven Sympathie überlagert. Nur durch das Sehen werden die subjektive Sinneswahrnehmung und das intime Gefühl hervorgerufen, und das Lebensgefühl des Subjekts und der unentrinnbare Tod der Fliegen werden nebeneinandergestellt.

Die Prosa stellt einen fiktiven und nicht-veristischen Realismus vor.³⁷ Ihre formale Eigenschaft führt zugleich eine stereoskopische Betrachtungsform vor, sie repräsentiert die Grenztilgung der zeitlichen wie auch der räumlichen Dimension und erzeugt einen grenzenlosen literarischen Raum. Das dynamische Bild von den Fliegen ist kein Abbild der alltäglichen Szene selbst, stattdessen wird es zu einer Collage von Merkmalen der Welt gemacht. Die schon erstarrten und verallgemeinerten Kenntnisse über die Fliegen wird durch die Bedeutungsmöglichkeiten aufgehoben, die durch Gleichnisse generiert werden. Fliegen werden nicht als Sinnbild für den Tod, die Barbarei oder das Primitive dargestellt, sie werden vielmehr mit der menschlichen Kultur und den gesellschaftlichen Ereignissen verbunden. Durch diese erneute Wahrnehmung der zersplitterten Teile wird eine feste einheitliche Welteinschließung aufgelöst, und eine andere mögliche Weltordnung, die hinter der alltäglichen, positivistischen Wirklichkeit steht, dringt mittels dieser zerstückelten Einzelheiten in die Kulisse der gewohnten Alltagserscheinungen hindurch. Diese mögliche Welt eröffnet sich durch Phantasien, Gleichnisse und Gedankenverbindungen. Mittels der poetischen und fiktiven bildlichen Darstellung wird die Wirklichkeit durch eine andere mögliche Wirklichkeit gebrandmarkt. Diese andere Welt eröffnet einen großen Raum der Ästhetik, der hinter dem Alltäglichen, dem Banalen und dem Trivialen steht.³⁸ Es ist nicht nur ein Raum der Fiktion und Phantasie, sondern auch der große Raum der Kunst und der Literatur. Durch einen ästhetischen Blick kann ein trivialer Gegenstand wie eine Fliege ästhetisierend wahrgenommen werden.

³⁷ Thomas Hake, Nachlaß zu Lebzeiten, in: Brigit Nübel, Norbert Christian Wolf (Hg.): Robert-Musil-Handbuch. Berlin / Boston 2016, S. 323.

³⁸ Musils grundlegende Konzeption des „anderen Zustands“ wird in seinem Essay Ansätze zu neuer Ästhetik vorgebracht und ausführlich erörtert. Im 5. Kapitel des Essays fasst Musil zusammen, dass sich die Geisteszustände durch die ganze Geschichte der Menschheit einer Zweiteilung unterziehen, nämlich dem „Normalzustand“ und dem „andere Zustand“. Unter dem „Normalzustand“ ist die Schärfe des menschlichen Geistes zu verstehen, und zwar „das Messen, Rechnen, Spüren, das positive, kausale, mechanische Denken“. (GW 8, 1143) Der dem Normalzustand gegenüberstehende „andere Zustand“ werde nach Musil jedoch „immer mit ebenso großer Leidenschaft wie Ungenauigkeit beschrieben.“ (GW 8, 1154) Ganz im Widerspruch zu dem „Normalzustand“ ist der „andere Zustand“ „reine[r] Aktualität und Erregung“ (GW 8, 1154), wo das Präzise, das Maßstäbliche und das Zweckmäßige vertrieben werden, während das Phantastische und das Ästhetische hervorgehoben werden.

Das Textganze lässt sich zudem auch als eine literarische und künstlerische Schöpfung lesen. All diese Beschreibungen nach dem Satz „Wenn sich eine Fliege sich darauf niederlässt [...]“ (GW 7, 476) mögen eine literarische Fiktion oder Folge der aktiven Imagination des Betrachters sein. Das Prosastück lässt sich als ein literarisches Spiel, ein sprachliches Experiment auslegen.

Solch ein anderer Raum der Literatur wird eher von dem kritischen und zugleich künstlerischen frei assoziierenden Betrachter erschaffen. Der Sehapparat ermöglicht dem Betrachter einen scharfen, kritischen Blick und zugleich eine ästhetische, phantastische und individuelle Sicht, die alles einschließt und das Gegensätzliche vereint. Der Geist eines Wissenschaftlers wird auch mit der Perspektive eines Künstlers verwoben, die Wirklichkeit wird einerseits experimentell zerlegt, jeder Bestandteil der Wirklichkeit wird unter die Lupe genommen und mit einem vivisezierenden Blick phantasie-los und präzise analysiert. Andererseits wird der Gegenstand in einen neuen Kontext versetzt, Dinge werden neu und anders als im Alltag wahrgenommen.

Die zwei Weltbilder, die Musil dem Leser in seinen Werken wiederholt eröffnet, stellen einen Prozess der Vereinigung der einen Welt des Wirklichen und der anderen Welt des Möglichen dar. Die kleine Prosa zeigt die Gespanntheit und zugleich die Verbindung zwischen der Realität und der fiktionalen und dichterischen Gestaltung. Musil setzt sich mit den zeitgenössischen sozialen Wirklichkeiten auseinander, und er geht überdies auf eine dauerhafte Sinnerzeugung, auf den Mechanismus der Literatur ein.

3.2 Schriften und Fliegen

Die Fliegen lassen sich „aus Konvention“ (GW 7, 476) auf das klebrige Papier nieder und werden an dieses gefesselt; und die Fliegen, die bereits am Papier festhaften, ziehen weitere Fliegen an. Das Textganze beschreibt nicht nur den Vorgang ihres Todeskampfes, sondern es ist ebenso einen Kampf gegen die „Konvention“. Nach dem kollektiven Verständnis von Fliegen sind diese Insekten mit Ekel, mit Barbarei und mit Tod assoziiert. Die Gleichnisse und die Analogien, an die sich Musil in diesem Text wendet, weichen von diesen konventionellen Eindrücken vom Fliegen-Motiv ab, sie verbinden die Fliegen vielmehr mit der Zivilisation und der menschlichen Gesellschaft, beispielsweise mit dem Standbild des Laokoon oder dem Erzeugnis der modernen Zivilisation, nämlich dem Aeroplan. Diese Assoziationen entfernen sich vorsätzlich vom konventionellen Verständnis des Fliegenmotivs.

Die Fliegen ähneln nicht nur physiognomisch Schriftzeichen, ihr Festkleben an dem Papier ähnelt auch dem Vorgang der Sinnfestlegung des Zei-

chens.³⁹ Die Fliegen lassen sich „aus Konvention“ auf dem Papier nieder, in ähnlicher Weise ist die referenzielle Beziehung zwischen dem Signifikanten und Signifikat ebenfalls arbiträr und zufällig. Unter anderem spielt hier das zufällige Setzen der Fliegen die Rolle eines spielerischen Ansatzes, mit dem Musil die kulturelle Tradition ironisiert, der kontingente Fall der Fliegen – also der „göttlichen oder natürlichen Schrift“⁴⁰ – dekonstruiert die Ordnung der künstlichen Schriften des Menschen. Die Konventionen, die für die Fliegen wie auch für die Sprache eine mächtige Verbindlichkeit aufweisen, sind für den Menschen und zugleich für den sozialen Sprachgebrauch tödlich.

Eine erneute Betrachtung des Fliegenbildes und der Versuch einer Wiederentdeckung des Bildsinnes, sind eher Befreiungsversuche eines erstarrten Zeichensystems. Die Fliegen dienen nicht mehr als Motive oder Zeichen, denen der Betrachter bestimmte Bedeutungen zuordnet. Vielmehr wandeln sie sich zu einem anderen Bild, das sich neu interpretieren und auslegen lässt. Genau wie die Fliegen, die sich um eine Loslösung aus ihren Fesseln bemühen, sucht die Sprache ebenso einen Ausweg und eine Erlösung: die Sprache führt einen Kampf gegen die Erstarrung zu einem festen Zeichen.

In der Literatur und Kunst sind die experimentellen Schreibakte und die formale Verfremdung ebenfalls auffällig. Nach dem russischen Literaten Viktor Šklovskij gibt es eine klare Grenze zwischen den Gesetzen einer dichterischen Sprache und einer praktischen Sprache. Die Aufgabe der praktischen Sprache liegt darin, dass sie unserem Verständnis die Bedeutungen näherbringen soll, sie folgen einem Gesetz der Ökonomie.⁴¹ Die Handlungen und Bilder der praktischen Sprache werden automatisch, wenn man an sie gewöhnt ist. Die Aufgabe der dichterischen Sprache besteht darin, fremde Bilder zu erzeugen und sich von der automatischen Artikulation loszulösen. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Musil, denn er nennt die „Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ als das „Grundvermögen jeder Kunst“. (GW 2, 1145)

Am Ende des Prosastücks wird erneut ein konventionelles Verständnis aufgerufen, nach dem die Fliegen wieder mit dem Todesmotiv verbunden sind. Das immer noch schimmernde Organ jedoch lehnt das endgültige Urteil über die Fliegen ab. Die Fliegen, also die kulturellen Inschriften, befinden sich in einer Oszillation zwischen der Erstarrung und Wiederbelebung, die erst durch den künstlerischen Schöpfungsakt realisiert wird. Die individuelle Bedeutungsgebung muss auf einem kollektiven Verständnis für ein Sinnbild beruhen; und die konventionellen Sinnbilder befreien sich von ei-

³⁹ Vgl. Christoph Leitgeb, *Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie literarische Konstruktion des Eigenen und des Fremden*. München 2008, S. 141.

⁴⁰ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1998, S. 31.

⁴¹ Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Band 6. *Texte der russischen Formalisten*. München 1969, S. 3.

ner Erstarrung erst dadurch, dass sie sich von einer künstlerischen Verfremdung erschüttern lassen.

Der Text *Das Fliegenpapier* bringt die Simultanität und zugleich die Spannung der zwei Sichtweisen – eines kollektiven Verständnisses und einer individuellen Wiedererkennung – zum Vorschein. Die symbolische Bedeutung der Fliege mitsamt der kulturellen und menschlichen Inschrift wird durch die erneute Betrachtung der Fliegen provoziert. Die Prosa bietet eine Möglichkeit, die zersplitterten modernen Erfahrungen zu beinhalten, und zugleich die beiden Pole der Dinge, das Vorwissen und die erneute Betrachtung, in sich zu vereinigen.

4. Fazit

Musil verbildlicht in seiner Kurzprosa eine Simultanität der Paradoxa und des sich Gegenüberliegenden. In seinen Prosastücken, insbesondere denen im Band *Bilder*, werden das simultane Zusammentreffen von Ungleichzeitigen durch die stereoskopischen, räumlich und zeitlich gedehnten Augenblicke prominent vorgestellt. Mittels des literarischen Textes wird das Augenblickliche zu einer zusammengesetzten Projektion und zu einem Nebelbild „polychroner Zeitgestaltungen“⁴² codiert.

Die formale dichterische Kürze ist eine zeitgemäße Ausdrucksweise, die die poetische Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen paradoxen Modi der beschleunigten Zeiterfahrung widerspiegelt.⁴³ Sie lässt die moderne Beschleunigungstendenzen erscheinen und projiziert komplexe Vielschichtigkeit temporaler Muster. Die Duplizität tritt in dieser Kurzform zutage: Einerseits verkörpert die Kurzform eine Oszillation zwischen der Figuration des Augenblicks eines beschleunigten Sehens, andererseits gibt sie eine kontemplative, gleichsam epiphanische Stillstellung von Zeit wieder.⁴⁴ Mittels der kurzen Form wird ein Zusammenstellen der modernen Dynamik und der künstlerischen Kontemplation ermöglicht. Ein triviales Objekt wie eine Fliege lässt sich durch solch einen Blick ästhetisiert wahrnehmen.

Zudem vereinigen sich in der Kurzprosa eine konventionelle kollektive Vorkenntnis und eine künstlerische Wiedererkennung. Sie bietet eine Horizontverschmelzung der wohlbekannten und der unbekanntenen Sichtweisen dar. Durch die Sprengung der „Formel der Erfahrung“ (GW 8, 1152) wird eine feste einheitliche Welteinschließung aufgelöst, und eine andere mögliche Weltordnung durchdringt mittels dieser zerstückelten Einzelheiten die Kulissen der gewohnten Alltagserscheinungen.

⁴² Vgl. Claudia Öhlschlager, *Komplexität im Kleinen*, a. a. O., S. 148.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 152.

⁴⁴ Vgl. ebenda.

Die Prosatexte, in denen die Technik der Isolation ausgeführt wird, lassen sich als Selbstbeschreibung der Musil'schen Schreibweise verstehen.⁴⁵ Sie bezeichnen nicht nur Musils persönliche Neigung für die Neutechnik, sondern auch ein kollektives Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung, das Anfang des 20. Jahrhunderts in Erscheinung tritt. Die Betrachtung durch die Sehapparate ermöglicht auch eine Horizontverschmelzung der zwei gegenüberliegenden Perspektiven und verbindet den modernen technischen Fortschritt mit der Ästhetik. Die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der neuen optischen Apparate, die vordem meist auseinanderfielen, lassen sich als identisch erkennen.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Brigit Nübel, Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin 2006, S. 470.

⁴⁶ Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 499.