

Fremdreferenz

Motive haben weniger mit Handlungsdispositionen der Figuren zu tun, sondern vielmehr mit fremdreferentiellen Motiven wie dem Fenster, der Bühne, der Straße. Dadurch ---> Änderung, 'Inversion' des Raums möglich, sowohl bei den Figuren, als auch auf der Ebene des Werkes, auf der Objekte und Räume an verschiedene Stellen des Werkes wiederkehren.

Figuren und Gegenstände = paradigmatische Ereignisse des Textes.

Dinge = a) zuerst Präsenz (völlig bewegungslos, völlig richtungslos) z.B. die Kleidungsstücke, die Natur, die Puppen der Kindheit, das hölzerne Pferd, das Klavier / „erstarrte“ Vorstellungen ihrer Möglichkeit (MoE, S.1509) b) dann unterbrechen sie die Selbstreferenz der Figur. Figur = in einem Deutungsnotstand und sucht in den Beziehungen mit ihrer Umwelt ein nicht-kontingentes Prinzip zu finden, das die „statistische Entzauberung seiner Person“ aufheben würde (MoE, S.159). Selbst die starke Diotima „schlug sich als Hauch in einiger Entfernung von sich selbst (an den Dingen) nieder“ (MoE, S.352).

Selbstreferenz durch die Fremdreferenz erweitert und Objekt von der Erstarrung befreit ---> Fremdreferenz = Projektion des Inneren bzw. Beobachtungen der Dinge in Ereignissequenzen verwandelt. / Fremdreferenz = Symbol der Selbstreferenz, Träger von Erwartungen und Phantasmen. Sie verleiht der Figur eine Besetzung für das Selbst:

Das ganze Dasein des Subjekts wird ihm durch das phantasmatische Objekt verliehen, das sein Leeres ausfüllt. [...] Die Substanz als Subjekt auffassen, heißt erfahren, dass der sogenannte Vorgang der Erscheinungen, vor allem die Tatsache verbirgt, dass es nichts zu verbergen gibt – und dieses Nichts hinter dem Vorhang ist das Subjekt.¹

Etwas vollkommen Banales = als Objekt macht die Positionierung der Leere im Anderen aus. Banales an einer Funktionsstelle mit einer Bedeutung für die Figur ---> wird zum Fetisch:

Der Fetisch ist ein besonders deutliches Beispiel für die Substitution, die a-mimetisch die Relation von Bild und Abbild durchstreicht, weil jeder Signifikant als Ersatz nicht der Fülle seiner Präsenz und Absenz geworfen ist. Er vertritt nur; er repräsentiert ohne doch die Präsenz hypostasieren zu können.²

Oder: Dinge bekommen durch die Fremdreferenz eine dynamische, archetypische Präsenz, ein semantisches, quasi rituelles Potential, das zur Erinnerung bzw. zur Erwartung führt. Dazu ein Beispiel:

Es war ein großer, weichwolliger Pyjama, den er anzog, beinahe eine Art Pierrotkleid, Schwarz grau gewürfelt und an den Händen und Füßen ebenso gebunden wie in der Mitte; er liebte ihn wegen seiner Bequemlichkeit, die er nach der durchwachten Nacht und der langen Reise angenehm fühlte, während er die Treppe hinanstieg. Aber als er das Zimmer betrat, wo ihn seine Schwester erwartete, wunderte er sich sehr über seinen Aufzug, denn er fand sich durch geheime Anordnung des Zufalls einem großen, blonden,

¹ Žižek, Slavoj: *Der erhabenste aller Hysteriker: Lacans Rückkehr zu Hegel*, 2., erw. Aufl., Wien: Turia/Kant 1992, S.124f.

² Heyd, Dieter: *Musil-Lektüre: der Text, das Unbewusste. Psychosemiotische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd./Vol. 368, Frankfurt a.M.: Peter D. Lang 1980, S.175.

in zarte graue und rostbraune Streifen und Würfeln gehüllten Pierott gegenüber, der auf den ersten Blick ganz ähnlich aussah, wie er selbst. 'Ich habe nicht gewusst, dass wir Zwillinge sind' sagte Agathe, und ihr Gesicht leuchtete erheitert auf. (MoE, S.675f.)

Pierott-Anzüge = Symptom des Vor-sich-Kommens der Figur als deren Wiederkehr im Anderen. Das Ich findet sich in der Fremdreferenz ein. Die vergessene Schwester und Ulrich befinden sich durch ihre Kleidung in einer symbolischen Ordnung ---> die Pierrot-Anzüge der Geschwister verlachen den Tod des Vaters und schaffen seine Autorität ab, bezeichnen ferner die theatralische Bühne, von deren Rahmen sie ihren Vater beobachten / markiert den Zerfall der patriarchalischen Ordnung der Familie, indem sie die „Urform kultureller Erinnerung“³ bricht und damit das Präsenthalten des Toten.

Pierrot-Anzüge = nachträgliche Symbolisierung der Geschwister-Liebe / die gegenwärtige Wahrnehmung = Spur des zukünftigen anderen Zustands

Ähnlich: Verhältnisse mit den Dingen im Vaterhaus der Geschwister = Komplexionen verknüpfter Daten ---> Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit der Geschwister / Vaterhaus: als etwas Vertrautes = Topographie der Erinnerung: „Der Raum ermöglicht die Erinnerung. So wie das Denken auf die Zeit, so ist die Erinnerung auf den Raum verwiesen: In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da“.⁴ Raum = Auslöser für Erinnerung; die räumliche Erfahrung wird in zeitliche übersetzt ---> wechselseitige Beziehung von Raum und Zeit = *Chronotopos*⁵

strukturierte Raumerfahrung = begrenzt, deshalb Halt und Orientierung / Vaterhaus = der Ort, wo Ulrich und Agathe ihre Position haben. Es *verräumlicht* einerseits die *Zeit* und die *Erinnerung* an die Kindheit. Andererseits *verzeitlicht* es den *Raum*, sodass der detailliert dargestellte Raum des Vaterhauses zum Auslöser von Erinnerung wird; durch die zeitliche Verschiebung wird aber gleichzeitig auch der Raum Inhalt der Erinnerung. Dem erinnerten Raum kommt eine Symbolkraft zu. Vaterhaus = von der Aura/Atmosphäre der Erinnerung besetzter Raum, in dem diese entstehen kann: Raum bzw. Stellenbesetzung = die andere Seite der Erinnerung; „also die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen.“⁶

Erinnerungsbilder bei Ulrich und Agathe = durch die Stellenbesetzung der Objekte angeordnet ---> Wiedererweckung der Erinnerungen. Sie gehen den geeigneten Weg und suchen den geeigneten Raum auf, in denen die Bilder der Kindheit aufbewahrt sind. Das Vergessen wird gelöst und die Erinnerung erwacht. Isomorphie zwischen Ding und Person = Transparenz der Sachdimension in der Raum- und Zeitwahrnehmung der Figuren

³ Jan, Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1997, S.61.

⁴ Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, in: Luhmann, Niklas (Hg.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, S.74, Anm.24.

⁵ Siehe: Bachtin, Michail: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg. von Kowalski, Erward/Wegner, Michael, übers. von Dewey, Michael, Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S.65.

⁶ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, S.183.

Durch die *blitzartige Beobachtung* werden einzelne Dinge aus dem unmarkierten Raum in der Selbstreferenz reflektiert und inszeniert. Ulrich „sah noch die Kinderschuhe. Sah sie nicht; sah sie bloß, als würde er sie sehn.“ Aber dann wissen sowohl Ulrich als auch Agathe „plötzlich von der Vergangenheit mehr, als er zu wissen vermeinte und etwas Vergessenes wird lebendig“. (MoE, S.701)

Augenblick = a) temporal zu verstehen als *plötzlicher Stillstand der Zeit*, b) als *abrupte Beobachtungsgrenze* (Augen und Blick), die den Gedanken ---> mit einer mystischen Besetzung, die Musil „taghelle Mystik“ nennt, evoziert. Plötzliches = das Neue, das gewaltsam die Zukunft ankündigt, indem es ein Gefälle in der Gegenwart erzeugt: Die Gegenwart spaltet sich in ein Nichtmehrsein und in ein Nochnichtsein. Metapher des Blitzes: Blitzartige Beobachtungen bzw. blitzartige Erinnerungen ent-setzen nicht nur die Raum- und Zeitwahrnehmungen der Figuren, sondern auch das Erzählgeschehen.

Änderung der Beziehung der Figuren zu ihrer Umwelt: blitzartige Erkenntnis und Wahrnehmung der Figuren = deren Reaktion auf die ängstigende Umwelt / das einmalige Ereignis, das die sich wiederholende Umwelt verletzt, indem die Figuren die Sachdimension ihrer Umwelt erschüttern und ins Imaginäre verschieben. Blitz = Merkzeichen der Selbstreferenz, wobei die Angst der Figur überwunden wird und in einer vorgestellten Handlung eine sinnliche wenn auch phantasmatische Evidenz bekommt. Der Möglichkeitssinn hat sich gemeldet.

Agathe trägt das Bild ihres fernen, weil verstorbenen Geliebten in einem Brustmedaillon. (MoE, S.760f.) Trauer über ihren gestorbenen Mann = Substitution im Bild. Das Bild lieben mehr als das wirkliche Objekt (MoE, S.1311 f.) bzw. in der Täuschung leben. Bild mit der Liebe zu einem Toten ---> zu einem Fetisch, zu einer „fixen Idee“ (MoE, S.1311f.) Das Medaillon des Verstorbenen = virtuelle Konstruktion des abwesenden Körpers und dessen Beibehaltung, die selbstreflexiv zur Beobachtung gestellt wird: „Die Photographie kann das in Kontinuität stehende und irreversible *momentum* des Zeitstroms zum isolierten, abgeschlossenen *Moment* einfrieren.“⁷ Entfernung des Bildes von der Person = Unmöglichkeit einer Gegenwärtigkeit des Körpers / Photographie = Abwesenheit der Figur, Verlust der Figur, die im Bild festgehalten bzw. erstarrt in der Vergangenheit und im Rahmen eines stummen und unerfüllten Wunsches ist. Agathe erinnert sich an ihre frühere Liebe durch das Bild ihres Mannes, welches sie in sich trägt bzw. es geht um eine endgültige Abstraktion der Liebe, wobei das Abbild, die Halluzination und nicht die Person, nicht das wirklich Geschehene in ihrem Gedächtnis aufbewahrt wird. Abbild = *naive Beobachtung*, denn man weiß nicht, ob das Abbild der realen Person entspricht. In diesem Fall lebt die Figur in einer Realität, die eine von der Figur kognitiv konstruierte Wirklichkeit ist: „Die Umwelt, die wir wahrnehmen, ist unsere Erfahrung.“⁸ Zwischen Wahrnehmung und Illusion bzw. Halluzination = kein Unterschied

⁷ Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ‘Gegenwärtigkeit’ im Film und in den elektronischen Medien, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, S.416-428, hier: S.419f.

⁸ Foerster, Heinz von: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1985, S.25.

Klavier = Fetisch bzw. Ersatz der abwesenden Vereinigung Clarisses mit Walter: Es „vereinigte die Getrennten“ (MoE, S.48). Musik bei Walter und Clarisse = symbolisches und zugleich diabolisches Medium, als Vermittlung und Trennung zugleich: „die Kaverne des Unheils, das Arme, Kranke, unselig Genialische in Clarisse, den geheimen leeren Raum, wo es an Ketten riß, die eines Tags ganz nachlassen konnten.“ (MoE, S.610) Das, was durch Musik verbunden wird, und das, was durch sie getrennt wird, sind identisch. Solange die Musik läuft, sind sie miteinander, wenn die Musik aufhört, leben sie auseinander. Und dessen sind sich die Personen bewusst. Die Musik funktioniert als etwas, was sich hinter dem Rücken der Beobachter befindet. Medium = unbeobachtbar und entlastet das Bewusstsein: „Sein Rückenmark wurde von der Narkose dieser Musik gelähmt und sein Schicksal erleichtert.“ (MoE, S.67) Sie ersetzt in den Momenten des Abspielens die Wirklichkeit durch die ideale Vereinigung. Die Musik suggeriert im Bewusstsein diesen einen Gedanken und bekommt eine Bedeutung, die sie nicht besitzt. Sie verläuft sich, während das Bewusstsein in der Eigenzeit mit ihrer Vertretung gegen die Zeit des Musikverlaufs elliptisch operiert:

Die Reproduktion des Bewusstseins wird nicht substituiert durch die Reproduktion der Musik, sondern nur ‘festgehalten’ auf der Ebene ihrer aktuellen Operationen, auf der Ebene der Intransparenz. Wenn das Bewusstsein mit Musik arbeitet, kommt es sich selbst nicht in den Blick, und wenn es dies dennoch will oder soll [...], weicht die Musik in die Zone des Rauschens zurück.⁹

Fremd- und Selbstreferenz = identisch und wenn Musik aufhört, werden die Figuren geweckt. Der Wechsel ist schmerzlich, wird als Öde empfunden. Das Scheitern der Personen beruhigt sich im Symbol der Musik. „Aber die Symptome tauchen in der symbolischen Ordnung des Romans wieder auf Transversalität.“¹⁰ Deshalb „haßt (Ulrich) an der Musik die Ausflucht, welche sie ist, das Rauschmittel, als das sie den lebensformenden Willen betäubt.“ (MoE, S.1640) Klavierspiel Walters = effektive Metapher, die die fundamentalen Mängel kompensiert. Musik = nicht einfach Ergänzung zur Kommunikation mit Clarisse, sondern Ergänzung zu sich selbst / klangliche und dynamische Starrheit der Musik ---> Gefühl, dass das eigene Selbst in den Klängen enthalten ist, jenseits der Kommunikation und jenseits seiner Ohnmacht. Wirklichkeit und Aufhebung der Wirklichkeit werden hier verschmolzen.

Musik machen = spielen ---> Aufhebung der Zwecksetzung. „Mit der Zweckfreiheit oder Ziellosigkeit des Spiels hängt dessen potentielle Unendlichkeit ab.“¹¹ / vorgetäuschte Unendlichkeit des Spiels, die aus Alltagsabläufen sich abhebt, d.h. Paradoxfall von seiner geregelten und zweckmäßigen Aktivität im Alltag.

Lebensweise nach dem Gebot des Bildes: Ulrichs „Bildsein ohne Ähnlichkeit“ hält das echte Bild fest, indem es zugleich dessen Tautologie mit diesem negiert: „der falsche Bauer ist ein Abbild des echten gewesen“, das sich in „unähnliche Bilder“ auflöst. (MoE, S.1343) Er ist nicht die Person selbst und verweist auf Grund dessen, was er nicht ist, auf ein eigentliches Selbst, das ihm extern ist. Die Figuren leben im „Gegensatz zwischen der Selbstinbrust [...] und dem heimlichen Zug des Verlassen-

⁹ Fuchs, Peter: *Theorie als Lehrgedicht. Systemtheoretische Essays*, S.162.

¹⁰ Bohn, Ralf: *Transversale Inversion. Symptomatologie und Genealogie des Denkens in der Philosophie Robert Musils*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1988, S.263.

¹¹ Bubner, Rüdiger: *Handlung, Sprache und Vernunft. Grundbegriffe praktischer Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S.86.

und Aufgegebenwerdens“ (MoE, S.1129). Gefühl des Verlassens ---> Täuschung, dass das Bild nicht die Wirklichkeit ist, sondern die notwendige Verfälschung, die notwendige Lüge.

Bild = imaginierte Einheit von Selbst- und Fremdreferenz, die das Leben der Figuren „in die Gegend des Schlags, des Todes, des Bildes, des Unbeweglichen und Ohnmächtigen“ (MoE, S.1331) führt. Leben im Bild = Musils Erstarrung / Luhmanns *Bewegungslosigkeit*: nicht beobachten bzw. nicht unterscheiden können. Die Figuren versuchen sich in eine andere Person oder in ein Objekt hineinzusetzen, was jedoch nicht gelingt, sondern vielmehr das Andere auflöst, indem sie den Begegnenden verfälscht.

Bild = von den Figuren als psychische Systeme konstituierende und ertragbare Form, um zu leben. Die Berührung mit dem anderen fällt weg ---> erstarrtes Beobachten = Bild bestätigt die Geschlossenheit der Figur als System in seiner Geschichte und folglich die Tatsache, dass sie das von der Welt bekommt, was sie an sich zu Gesicht bekommt. Die Figuren versuchen durch Bilder ihre Erfahrungen zu registrieren, ohne diese wirklich konkret erlebt zu haben. Dadurch werden Analogien invisibilisiert, worauf Musils Ähnlichkeit des Lebens basiert:

Man sollte meinen, solche Bilder seien das Flüchtigste von der Welt, aber eines Augenblicks ist das 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 Beschlüssen und Ideen gehorcht, sondern diesen geheimnisvollen, halb unsinnigen Bildern. (MoE, S.663)

Die Figur *irrt sich* sowohl in ihrer Selbst- als auch in ihrer Fremdreferenz, indem sie ihre Erkenntnis von Welt auf die Kognition des eigenen Bewusstseins reduziert. Das Leben bietet für dieses Erkennen die notwendige „Beteiligung bei der Ermöglichung diskriminierender Beobachtungen und bei der Ermöglichung von Irrtümern.“¹² In diesem Fall wird die erstarrte Beobachtung zu einem phantasmatischen Blick, der auf einen Blick reduziert wird, wodurch die Realität beobachtet wird. Die Innenperspektive reduziert sich auf das Minimum. Das Bild wird zum Blinzeln bzw. Dämon und führt zur Verrücktheit, denn es begleitet das Leben der Figuren wie ein „erregende(s), undeutliche(s), unendliche(s) Echo“. (MoE, S.1140)

Synästhesie von Bild und Echo ---> „Dämonie des gemalten Lebens.“ (MoE, S.1140) Figur: keinen Raum, keine Landschaft, keine Kognition, die sie durchschneiden und durchqueren kann / keine Bestätigung mehr von der Realität, kein Stück Realität, die als Vorzeichen für die Erwartung der Figur gelesen werden könnte. Im Gegenteil widersetzt sich das Erzählgeschehen der willkürlichen Beobachtung der Figur und kann nicht in ihre symbolische Ordnung eingebettet werden: Fälle von Inkommunikabilität, Störungen in den Erfahrungen der Figuren und Schrecken anstatt Anschließbarkeit.

Bild = Grenze zwischen Reden und Schweigen, zwischen Kommunikation und Kommunikationsverweigerung, ein semantisches Differenzial, ein Ersatz der fehlenden Kommunikation, eine Tendenz zur Selbstreferenz anstelle des Referentenbezuges:

Und nun spielte sich eines jener ‘fürchterlichen’ Erlebnisse ab [...] Alle hatten die gleiche Vorlage: In einem Theater möge die Bühne erlöschen und zwei einander gegenüberliegende Logen aufleuchten; in

¹² Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S.16.

diesen befinden sich Walter auf der einen, Clarisse auf der anderen Seite, ausgezeichnet unter allen Weibern und Männern, zwischen ihnen der tiefe schwarze Abgrund, der von unsichtbaren Menschen warm ist; nun öffnet Clarisse den Mund, und dann antwortet Walter, und alles lauscht atemlos, denn es ist ein Schau- und Klangspiel, wie noch keines menschlichem Vermögen gelungen ist. (MoE, S.606f.)

Die Welt wird in der fast dämonischen Herrschaft des Bildes stillgestellt:

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. (MoE, S.1230)

fremdreferentielle Bezüge = Körper

a) Clarisses Muttermal am eigenen Leibe ---> aber nicht als etwas vom eigenen Leibe, doch auch nicht als äußerlichen Gegenstand, sondern als einen Widersacher, der sie zu schaffen macht: „Identifikation mit *Hilfe* des eigenen Leibes ist also gerade nicht: Identifikation *mit* dem eigenen Leib.“¹³ Muttermal = Symptom der Identitätshysterie Clarisses, die sich als Ereignis in ihrem Körper zuspitzt bzw. als verkörperte Erinnerung / Vorzeichen für ihre Anosognosie und Bedeutung durch die Erinnerung an ein schlechtes Ereignis in ihrer Kindheit: „Blitzlicht-Erinnerung“¹⁴ ---> schreibt sich in den Körper des Erinnernden ein, die Figur erinnert sich besonders lebhaft und genau an Details von Situationen und die geschilderten Ereignisse lösen bei der erinnernden Figur starke Gefühle aus.

Muttermal Clarisses = minimalste Engung des Körpers, wo die Grenzlinie auf einen Punkt reduziert wird als Symptom / synekdochisches Beobachten: ein Detail im Körper repräsentiert das Ganze, monopolisiert die Welt und lässt die Figur in der Wahn-Wahrnehmung scheitern. Spiel mit der Welt = Spiel mit dem eigenen Körper

Körper = Schwelle, an der sich Identitätskonzepte brechen / Funktion des Körpers als Medium von Erinnerung, Einschreibung, Speicherung und Transformation kultureller Zeichen und als mediales Verfahren der schriftlichen Fixierung und Archivierung vom Körper-Wissen ---> Körper = Symbolisierungsfeld, an dem sich Spuren kultureller Sinn- und Bedeutungstiftung entziffern lassen, also auch Spuren der Verdrängung, der Unterdrückung, der traumatischen Erfahrung.

b) Körper = Abgrenzungsfunktion des Bewusstseins ---> Das Bewusstsein kann seine Gedanken nur dadurch zur Einheit versammeln, dass es sie einem Körper zuschreibt. „Das Bewusstsein kann, anders gesagt, seine Gedanken nur durch Zuordnung zu diesem seinem leiblichen Leben zur Einheit aggregieren [...]“¹⁵ Lindner ---> Pädagogisierung des Körpers, die die ganze Person manipuliert. Körper = Form für die Unterscheidung von der Umwelt / Personale Identität wird auf körperliche Identität bzw. Kontinuität zurückgeführt bzw. hohe Körperdisziplin reduziert die Selbsttätigkeit des Bewusstseins bzw. konstatiert seine Ratlosigkeit. Der Körper ermöglicht den

¹³ Luhmann, Niklas: Die Autopoiesis des Bewusstseins, in: Hahn, A./Knapp, V. (Hg.): *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S.25-94, hier S.54.

¹⁴ Schacter, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*, Reinbek: Rowohlt 2001. S.317.

¹⁵ Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewusstseins, in: Hahn, A. / Knapp, V. (Hg.): *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S.25-94, hier S.54.

Figuren, sich in Raum und Zeit zu positionieren. Clarisse und Bonadea, aber auch Diotima und Lindner üben eine Bewusstseinstätigkeit an ihren Körpern.

Körper = bei diesen Figuren Bestimmungsgrund ihrer Individualität / kardinale Funktion des Körpers: der Körper wird thematisiert sei es als Beobachtungsfeld oder als Beobachtungspunkt ---> mortifizierende Symbiose von Selbst- und Fremdreferenz

Beobachtung bzw. Unterscheiden der Fremdreferenz (das grausame Reißen aus seinem Zusammenhang und somit die Isolation eines Objekts) = umrahmtes Experimentierfeld der Selbstreferenz: „eine harte, kalte Gewalttätigkeit“ (MoE, S.591) Die Grausamkeit bezeichnet auch die Selbstbeobachtung der Figuren selbst, wenn der Körper soweit verselbstständigt wird, dass Körperteile gegen die Figur selbst opponieren: „Das Dämonisch-Unheimliche erweist sich also als Resultat einer Karnevalisierung des Körpers, als Inszenierung eines grotesken Körpersdramas.“¹⁶ Clarisses theatralischer Tobsuchtanfall = antizipative Bedeutung, denn sie verfällt später dem Wahnsinn:

Diese stand mit gereizten Beinen vor dem General und machte ihm eine Tobsucht vor. Sie hielt einen Arm rechtwinklig abgebogen und steif an den Körper geschlossen, hatte den Kopf vorgeneigt und führte mit dem Oberkörper in regelmäßiger Folge eine flach vorwärtskreisende, ruckartige Bewegung aus, wobei sie einen Finger nach dem anderen abbog, als ob sie zählte. (MoE, S.1192)

c) Prinzip der Verkehrung: Körper Moosbruggers, der aufgrund einer perspektivischen Inversion Welt enthält = das Außen wird in die Innenseite projiziert d.h. es erscheint als re-entry Figur, sodass das Bewusstsein eine doppelte Referentialität besitzt. Das Konzept der grausamen Isotopie zwischen Subjekt und Objekt gipfelt sich in der imaginativen Perspektivierung Moosbruggers, die eine euphorische Verschmelzung mit den Objekten im Modus der Parataxe ausdrückt:

Der Tisch war Moosbrugger.

Der Stuhl war Moosbrugger.

Das vergitterte Fenster und die verschlossene Tür war er selbst. (MoE, S.395)

Moosbrugger = Zertrümmerung der Wirklichkeit in kleinste Elemente und deren Übergang in sein Individuum ---> Individuum = überwältigende Gegenwart bzw. Differenz Innen /Außen = unvorstellbare Vitalität als Materialität der Wahrnehmung: *wilde Semiose der Weltwahrnehmung*¹⁷, die sich in einer abrupten, parataktischen Zeichenordnung äußert. Objekte = Empfindungsprojektionen in der Parataxe. Der Raum wird durch sein Ich erfüllt. Die Differenz zwischen Ich und Welt fällt in der naiven Betrachtung weg. Leib und Welt treten im Austausch. Neben dem Motiv des Puppenkörpers gibt es auch den zerteilten Körper, der seine Grenzen nicht einfach ausdehnt, sondern Welt enthält / Zelle = nicht ein Gefängnis des Selbst, nicht eine Höhle, sondern das Gefängnis des Paradieses. Was er wahrnimmt, sind nicht Objekte, sondern Zeichen. Das Selbst multipliziert sich zu einem konzentrischen psychophysischen Zentrum.

¹⁶ Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“*, S.53. Siehe auch Michael Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990. S.18.

¹⁷ Den Begriff wilde Semiose entnehmen wir Assmann Aleida: *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*, in: *Materialität der Kommunikation*, S.237-251, hier S.239.

Bilder der Figuren = utopische, visionäre Imaginationen der Selbstreflexion und somit ihre glücklichen Momente / Bild = solipsistischer Ort, Ort des Ichs ---> Figuren im Bild gefangen und befangen: Das Bild ist „nichts anders als die passive Phantasie unausgefüllter Räume.“ (MoE, S.35) Bild nicht einfach Schutz der Bewusstseinsoperationen gegen Umwelteinwirkungen, sondern vielmehr Versuch, ein Bindeglied mit ihr zu schaffen:

Man weiß ja nicht, worauf es ankommt. Er rückte sich zurecht und betrachtete sein Gesicht in der seinem Sitz gegenüber befindlichen Glasscheibe um sich abzulenken. Aber da schwebte nun sein Kopf in dem flüssigen Glas nach einer Weile wunderbar eindringlich zwischen Innen und Außen und verlangte nach irgendeiner Ergänzung. (MoE, S.359)

Die Bilder der Figuren inszenieren die Plötzlichkeit und die andere Zeit- und Raumerfahrung in der Form der Trance, als Kompensation des Verlustes und der Zerrissenheit mit ihrer Umwelt. Die Erfahrungen des Augenblicks werden durch die Entdifferenzierung zwischen Innen und Außen evident, die die semiotische Fülle und Intensität des Blitzes hat, was bei den Figuren entweder das Erschrecken oder das Gefühl des Glücks hervorruft: „Das Bild, das sich als verkörperte Sichtbarkeit darstellt, wäre zugleich hier und anderswo zugleich.“¹⁸

Bonadea imitiert Diotima bzw. jemanden, der da ist als das Different. Sie bildet ein Selbst, das ein ähnliches Bild gemalt hat und das sie in dieser Ähnlichkeit schön findet. Verankerung im anderen Raum = Moosbrugger ---> Phrase des Schizophrenen: „Ich weiß, wo ich bin, fühle mich aber nicht dort.“¹⁹ Zelle = Horizont # Clarisses Klavierzimmer = Kulissenwelt / Im ersten Fall wird die Welt *heimisch*, im anderen Fall *fremd*:

Jedoch die Wohnung vermochte das Klavier dröhnen zu machen und war eins jener Megaphone, durch welche die Seele ins All schreit wie ein brünstiger Hirsch, dem nichts antwortet als der wetteifernde gleiche Ruf tausend anderer einsam ins All röhrender Seelen. (MoE, S.48)

geschrumpfter Raum Moosbruggers = Mensch mit Eigenschaften ---> alles / weiter Raum Walters = ein Mensch ohne Eigenschaften ---> nichts

Negation Clarisses ---> verwirrende Komplexität und unerträgliche Realität / Negation Moosbruggers ---> keinen Durchblick auf den Grund seiner Schizophrenie, keine Außenwelt, die semantische Verknüpfung von Selbst- und Fremdreferenz in einem Gegenwartsfenster nicht mehr möglich, sodass einzelne Bewusstseinsinseln wie isoliert in der Zeit liegen. Aufgrund der fehlenden inhaltlichen Verknüpfung aufeinander folgender Gegenwartsfenster kommt es zu einer Diskontinuität des Erlebens, wie das sich bei Moosbrugger zeigt:

Er beherrschte jetzt alles und herrschte es an. Er brachte alles in Ordnung, ehe man ihn tötete. Er konnte denken, woran er wollte, augenblicklich war es so fügsam wie ein gut erzogener Hund, zu dem man 'Kusch!' sagt. Er hatte, obgleich er eingesperrt war, ein ungeheures Gefühl der Macht. (MoE, S.395)

¹⁸ Waldenfels, Bernhard: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.234.

¹⁹ Nach dem Psychiater E. Minkowski, zit. in: ebd., S.189.