

6. Literatur

- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. [1924] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Biere, Florentine: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Bonacchi, Silvia: Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluß der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils. Bern u. a.: Lang 1998.
- Corino, Karl: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003.
- Fanta, Walter: Robert Musil. In: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 2. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 582–584.
- Hoffmann, Christoph: „Der Dichter am Apparat“. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942. München: Fink 1997.
- Roth, Marie-Louise: Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters. München: List 1972.
- Rußegger, Arno: Kinema mundi. Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil. Wien u. a.: Böhlau 1996.
- Schneider, Sabine: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen: Niemeyer 2006.

2.2 Musik

Nicola Gess

Musils Verhältnis zur Musik ist zwiespältig. Zwar kommt ihr in seiner Biografie eine besondere Rolle zu, weil sowohl seine Mutter und seine erste Liebe Valerie Hilpert als auch sein Jugendfreund und späterer Nachbar Gustav Donath und dessen Frau Alice sehr gut Klavier spielten (vgl. Corino 2010, S. 5f. u. 14), doch bleibt Musils Verhältnis zur Musik und insbesondere zu romantischer Klaviermusik ambivalent. Statt sie zum Klang von Kindheit und Jugend zu verklären, begegnet er ihr, ob in Tagebüchern oder literarischen Texten, mit tiefem Misstrauen. Das liegt vor allem an ihrer Wirkung auf Emotionen und Einbildungskraft, in der Musil eine Nähe zu Symptomen von Geisteskrankheit erkennt, die ihn aber andererseits auch als ein Spezialfall der emotionalen Beeinflussung von Denk- und Wahrnehmungsprozessen sein Leben lang fasziniert.

Die Musil-Forschung hat sich erst in den letzten Jahren mit Musils Verhältnis zur Musik auseinandergesetzt. Obwohl Clarisses und Walters Klavierspiel eine wichtige Rolle im *Mann ohne Eigenschaften* (*MoE*) spielt, haben sich nur Götz Müller (1972, S. 26–34) sowie später Gisliind Pietsch Pentecost (1990, S. 73–96), Marja Rauch (2000, S. 124–128) und insbesondere Barbara Neymeyr (2005) ausführlicher mit der Rolle der Musik und vor allem der musikalisch-philosophischen Säulenheiligen Nietzsche und Wagner für Musils Konturierung dieser beiden Figuren befasst. Dabei betont Neymeyr (2005, S. 116) im Anschluss an Rauch die „Ambivalenz von Affinität und Distanz“, die das Verhältnis von Walter und Clarisse in Analogie zu dem von Wagner und Nietzsche bestimmt, zumal Clarisse in ihrer Kritik an Walter typische Denkfiguren aus Nietzsches Kritik an Wagner übernimmt (vgl. ebd.; vorher schon Müller 1972, S. 26–31). (→ VIII.5 *Intertextualität*) 2010 hat Karl Corino einen Essay zu

Musils musikalischer Biografie vorgelegt, der Musils Beziehung zur Musik anhand von biografischen Daten, Tagebuchaufzeichnungen und literarischen Skizzen als im Vergleich mit anderen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts „wohl kritischstes [Verhältnis]“ (Corino 2010, S. 5) nachzeichnet. Jüngst weisen Nicola Gess und Fred Lönker auf die metareflexive Funktion von Musik im *MoE* hin. Gess (2009/10 u. 2013, S. 242–245) demonstriert die genealogische wie symptomatische Nähe des manisch-schizophrenen Denkens von Clarisse zur musikalischen Gattung der Freien (Klavier-)Fantasie, indem sie zeigt, dass Flüchtigkeit, Gleichzeitigkeit, Metamorphose und Inhaltslosigkeit der Gedanken in der manischen Ideenflucht deren musikalischen Gesetzmäßigkeiten ähneln und dass Clarisses rasche Affektwechsel und ihre schizophrenen Persönlichkeitsspaltungen ihren Prätext in dieser Musik und einer Musikrezeption finden, die sich ganz durch die von der Musik aufgerufenen Gefühle bestimmen lässt. Auch Clarisses wahnhaftige Assoziationen, ihre Kommunikationsformen, ihr kreativer Umgang mit Sprache und sogar ihr Schreiben sind häufig von akustischen Reizen beeinflusst. Lönker (2011) betont, dass Musil musikalisch verursachte Gefühle zum Anlass nimmt, grundsätzlich über die Beschaffenheit von bloß von außen induzierten und somit einen Selbsta Ausdruck nur suggerierenden Gefühlen nachzudenken, denen von innen hervorgerufene, also als Ausdruck fungierende Gefühle mit einer tatsächlichen Beteiligung des Selbst gegenüber gestellt werden. Neben einer Studie von Christoph Hoffmann (1997), der sich mit Musils Affinität zur Experimentalpsychologie beschäftigt hat (vgl. dazu auch Berz 1990 u. 1993; Werkmeister 2010), sind zuletzt außerdem eine Reihe von Arbeiten zum Rauschen (im informationstheoretischen und akustischen Sinne) und zum Geräusch bei Musil entstanden, die sich vor allem mit dem *Nachlaß zu Lebzeiten*, insbesondere der *Amsel*, auseinandersetzen (vgl. Allais 1987; Siegert 1993; Hoffmann 1997, bes. S. 113–138 u. 187–229; Locher 2000; Malinowski 2008; Hattori 2009).

Im *MoE* dient Musil die Auseinandersetzung mit Musik sowohl zur exemplarischen Analyse eines bestimmten, sich von äußeren Reizen bestimmen lassenden und äußerst sprunghaften Gefühlstypus als auch dazu, ein ‚anderes‘ (hier wahnhaftes) Denken verständlich zu machen. So deutlich Musil Ulrich die Beziehungen des ‚musikalischen Wahns‘ Clarisses zu seinen eigenen ‚anderen Zuständen‘ erkennen lässt, so deutlich grenzen diese Zustände sich von Clarisses Wahn jedoch dadurch ab, dass es ihr an der Fähigkeit zur (Selbst-)Reflexion mangelt. (→ VII.2 *Anderer Zustand*) Im Unterschied zu Ulrich verschreibt sich Clarisse in ihrem Denken ganz einer A-Logik der Emotionen, bei denen es sich doch, aus Ulrichs kritischer Sicht, in der Regel noch nicht einmal um ihre eigenen (sondern um musikalisch induzierte) handelt (vgl. Lönker 2011, S. 513–517). Anders, der Vorgänger Ulrichs, nennt aus diesem Grund Musiker einmal „[p]rimitive Menschen“ (KA, M VII/6/88); auch in *Grigia* (1924) wird der Rückfall der einstmaligen Zivilisierten auf ein barbarisch-destruktives Stadium begleitet von Opernmusik aus dem Grammophon (vgl. GW II, 244). Über Geraldine Farrar (eine US-amerikanische Opernsängerin, 1882–1967) in der Rolle der Tosca schrieb Musil:

Geraldine Farrar: Ich möchte das einmal in meinem Leben beschreiben. Eine Stimme steigt in einem Lift, eine Frauenstimme natürlich. Und schon fährt der Lift mit ihr wie rasend in die Höhe[,] kommt an kein Ziel, senkt sich, federt in der Luft. Ihre Röcke blähen sich vor Bewegung. Dieses Heben und Sinken auf und nieder, dieses lang angepreßt still Liegen an einen Ton und dieses Verströmen – Verströmen und immer noch von einer neuen Zuckung

gefaßt werden und wieder Ausströmen: ist Wollust. / Es ist jene allgemeine europäische Wollust, die sich zu Todschatz, Eifersucht, Automobilrennen steigert – ah es ist gar nicht mehr Wollust, es ist Abenteuersucht. Es ist nicht Abenteuersucht, sondern ein Messer, das aus dem Weltraum niederfährt, ein weiblicher Engel. Es ist die nie lebend verwirklichte Wollust. Der Krieg. (KA, H II/67)

Hier wird zum einen ein gängiges Klischee von der Affinität der weiblichen Singstimme in der Oper zu einer triebhaften und potentiell destruktiven Sinnlichkeit bedient, auf das Musil auch andernorts zurückgreift (vgl. Corino 2010, S. 9, 11f. u. 15). Er stimmt zum Beispiel mit Zeitgenossen wie Thomas Mann oder Hermann Hesse darin überein, dass aus der spätromantischen Oper die gleiche rasende Wollust erklinge, die letztlich auch den Ersten Weltkrieg als eine Lust an der Selbstvernichtung hervorgerufen habe. Zum anderen wirft Musil aber auch in polemischer Zuspitzung die Frage nach einer ‚Musikalität der Dummheit‘ auf. Im Zuge seiner Analysen unterschiedlicher Denkweisen interessieren ihn die Strukturanalogien zwischen Musik und einem ‚dummen Denken‘, wie z. B. „[d]auernde Wiederholungen, eigensinniges Beharren auf einem Motiv“, „Bewegung im Kreis“, „Heftigkeit statt geistiger Erleuchtung“ (*Aus einem Rapial*, GW II, 821). Gleichwohl bescheinigt er diesem Denken in seiner Rede *Über die Dummheit* (1937) eine gewisse Affinität zum Dichten (vgl. GW II, 1270).

Literatur

- Allais, Kai: „Geräusche“ – Textlichkeit und Serialität. Musils Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika*. In: Josef Strutz (Hg.): Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte. München: Fink 1987, S. 77–94.
- Berz, Peter: Der Fliegerpfeil. Ein Kriegsexperiment Musils an den Grenzen des Hörraums. In: Jochen Hörisch, Michael Wetzl (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. München: Fink 1990, S. 265–288.
- Berz, Peter: I-Welten. In: Hans-Georg Pott (Hg.): *Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler*. München: Fink 1993, S. 171–192.
- Corino, Karl: Klaviersonnen über Schluchten des Gemüts. Robert Musil und die Musik. In: *Das Plateau* 21 (2010), H. 120, S. 4–21.
- Gess, Nicola: Expeditionen im *Mann ohne Eigenschaften*. Zum Primitivismus bei Robert Musil. In: *Musil-Forum* 31 (2009/10), S. 5–22.
- Gess, Nicola: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München: Fink 2013.
- Hattori, Seiji: „Akustische“ Texte. Zum „Rauschen“ in der Literatur am Beispiel von Rilkes „Ur-Geräusch“, Musils *Die Amsel* und Kafkas Texten. In: *Doitsu bungaku ronko* 51 (2009), S. 7–25.
- Hoffmann, Christoph: „Der Dichter am Apparat“. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942. München: Fink 1997.
- Locher, Elmar: Die Stimme der Amsel in den Stimmen der *Amsel* Robert Musils. In: Walter Busch, Ingo Breuer (Hg.): *Robert Musil: Die Amsel. Kritische Lektüren. Materialien aus dem Nachlaß*. Bozen u. a.: Ed. Sturzflüge/StudienVerlag 2000, S. 131–158.
- Lönker, Fred: Über den „Klavierzorn“ und andere Gefühle in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Günter Schnitzler, Achim Aurnhammer (Hg.): *Wort und Ton*. Freiburg i. Br.: Rombach 2011, S. 511–527.
- Malinowski, Bernadette: „... wie wenn du flüstern hörst oder bloß rauschen“. Versuch über das Geräusch bei Robert Musil. In: Andrea Bartl, Antonie Magen (Hg.): *Auf den Schultern des Anderen*. Paderborn: mentis 2008, S. 297–326.

- Müller, Götz: Ideologiekritik und Metasprache in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. München, Salzburg: Fink 1972.
- Neymeyr, Barbara: Psychologie als Kulturdiagnose. Musils Epochenroman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Heidelberg: Winter 2005.
- Pietsch Pentecost, Gisliind Erna: Clarisse. Analyse der Gestalt in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Diss. Purdue Univ. 1990.
- Rauch, Marja: Vereinigungen. Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Siegert, Bernhard: Rauschfilterung als Hörspiel. Archäologie nachrichtentechnischen Wissens in Robert Musils *Amsel*. In: Hans-Georg Pott (Hg.): Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler. München: Fink 1993, S. 193–207.
- Werkmeister, Sven: Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900. München: Fink 2010.

2.3 Tanz

Anne Fleig

1. Einführung	687
2. Die Tänzerin	688
3. „Moosbrugger tanzt“	690
4. Literatur	691

1. Einführung

Die Flüchtigkeit der Modernität wird im Tanz in hervorragender Weise anschaulich; insbesondere die Beschleunigung und Dynamisierung des großstädtischen Lebens verändern die Erscheinungsformen des Tanzes um 1900 grundlegend. Auch die Verwischung der Grenzen zwischen Kunst- und Gesellschaftstanz trägt dazu erheblich bei, denn durch sie erhält der Tanz eine Vorbildfunktion für das Theater der Avantgarde (vgl. Brandstetter 2005, S. 328). Gleichzeitig steht der Tanz in der Tradition von Ästhetik und Rhetorik, die im Begriff der Choreografie aufscheint und auf dem Wechselspiel von Tanz und Schrift basiert. Im Verhältnis zu den anderen Künsten bewegt sich der Tanz zwischen bildender Kunst, Literatur und Musik. (→ VI.2.1 *Bildende Kunst*; VI.2.2 *Musik*) Der durch den Modernisierungsprozess ausgelöste Wandel schlägt sich im Bruch mit der klassischen Ballettästhetik und der Entwicklung des ‚freien Tanzes‘ nieder (vgl. Brandstetter 1995, S. 18). Er ist Teil der umfassenden Wahrnehmungs- und Erkenntniskrise um 1900, die bedingt durch die Entwicklung der Naturwissenschaften alle Künste tiefgreifend verändert und auch für Musils Schreiben konstitutiv ist.

Umso mehr mag es überraschen, dass Überlegungen zum Tanz oder Darstellungen tanzender Figuren keinen besonderen Raum in Musils Werk einnehmen. Auch Forschungsarbeiten zum Tanz bei Musil liegen nicht vor. Sein Stellenwert ist schwer zu bestimmen, denn er wird in Musils Texten nur sporadisch erwähnt. Diese Leerstelle wiederum scheint dem Autor selbst zu denken gegeben zu haben. In seinem autobiografisch angelegten Tagebuch- und Arbeitsheft 33 hat er einige aufschlussreiche Notizen zu einem „selbstbiographischen Kapitelchen ‚Tänze‘“ gemacht. So konzediert er