



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der literarische Blick durch das Fernrohr.
Die technisierte Wahrnehmung am Beispiel von E.T.A.
Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*, Adalbert Stifters
*Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St.
Stephansturmes* und Robert Musils *Triädere!*“

Verfasserin

Agata Jurewicz

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 066 817
Masterstudium Deutsche Philologie
Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Die neue Sichtbarkeit der Welt	7
3. E.T.A Hoffmann <i>Des Vetters Eckfenster</i>	13
3.1 Zwischen Aufklärung, Romantik und Realismus– ein Interpretationsversuch...	14
3.2 Die Funktion des Fernrohrs	22
4. Adalbert Stifter <i>Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes</i>	28
4.1 Der Blick durch das Fernrohr - zwischen Begeisterung und Kritik	35
4.2 Eine Aussicht – zwei Blicke	39
4.3 Beruhigung durch Wiedererkennen – die Rolle des Fernglases	43
4.5 Anschauung und Imagination - die imaginären Bilder	48
5. Der Aufmerksamkeitswandel	52
5.1 Béla Balázs <i>Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films</i>	53
5.2 Robert Musil Ansätze zu neuer Ästhetik.....	62
6. Robert Musil <i>Triädere!</i> - suche nach dem Unbekannten!	69
6.1 Die Isolierung – Theorie	74
6.2 „Ein verwickeltes moralischer Kreditverhältnis“ – die Krise des Betrachters?...	78
6.3 Das Unbekannte erblicken – die Rolle des Fernglases	80
7. Resümee	84
Literatur	88
Abstract	94
LEBENS LAUF	95

1. Einleitung

1610 richtete Galileo Galilei das Fernrohr auf den Himmel und eröffnete mit seinen Entdeckungen ein Zeitalter neuer Qualität der Wahrnehmung. Die unvorstellbare Ausweitung des Sehvermögens zeigte eine neue Realität. Das Fernrohr wurde zu einem Instrument der Welterkenntnis. Das Interesse an den Möglichkeiten des Fernglases blieb nicht ausschließlich dem naturwissenschaftlichen Raum vorbehalten. Das Thema der neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten und der Beziehung zwischen dem Objekt und Subjekt der Wahrnehmung wurde auch in der Literatur aufgegriffen

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf den literarischen Werken dreier deutschsprachiger Autoren E. T. A. Hoffmann, Adalbert Stifter und Robert Musil, die dem optischen Instrument einen Eingang in ihr dichterisches Schaffen gewährt haben.

Fragen, die mich in meiner Arbeit am meisten beschäftigen betreffen die Art und Weise der apparategestützten Wahrnehmung der Wirklichkeit und deren literarischen Darstellung. Die drei ausgewählten Werke – *Des Vetters Eckfenster*, *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* und *Triädere!* - liefern Informationen über ein wahrnehmendes Subjekt, wahrgenommenes Objekt und die Empfindungen, die beim Sehen durch das Fernrohr entstehen.

Ich suche nach verschiedenen Beziehungen, die im Blick durch ein Vergrößerungsglas zwischen dem Beobachter und dem Objekt seiner Beobachtung, zwischen Innen und Außen entstehen. Ist diese Korrelation werkspezifisch oder bildet sich allmählich ein Muster heraus, das in allen drei Werken wiederzuerkennen ist?

Insofern bin ich in meiner Auseinandersetzung über die technisch gestützte Wahrnehmung weit davon entfernt eine Geschichte der wissenschaftlichen Befassung mit dem Thema Wahrnehmung und Wahrnehmungstheorien zu beschreiben.

Das Interesse meiner Arbeit liegt hauptsächlich im Bereich des umrahmten Blickes. Sei es ein Blick durch ein Fenster oder durch ein Fernrohr. Ein Bindeglied zwischen den drei ausgewählten Werken bleibt dementsprechend immer ein optisches Instrument, durch das die äußere Wirklichkeit beobachtet wird. Wie verändert sich also die Wahrnehmung im Visier und welchen Einfluss hat sie auf den Wahrnehmenden selbst?

Sowohl E. T. A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* als auch Adalbert Stifters *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* stellen einen verwirrten und visuell überforderten Betrachter dar, der im Moment der Verzweiflung zum Fernglas greift. In meiner Ausführungen beschreibe ich die Funktion des optischen Instrumentes nicht nur in Bezug auf das gesehene Objekt und auf das betrachtende Subjekt sondern auch in Hinsicht auf die gesellschaftlichen und technischen Veränderungen des 19. Jahrhunderts. Relevant ist für meine Untersuchung auch die Wirkung des Bildes auf den Betrachter und der Zustand, in den ihn das scharfe detaillierte Sehen versetzt. Aus welchem Grund greift der Protagonist zum Fernrohr und was wird vom Blick durch das Visier erhofft?

Knapp hundert Jahre nach Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* lässt Robert Musils in *Triëdere* seinen Beobachter durch ein Fernrohr schauen. Im optischen Blick des Triëders werden Dinge gefangen, die man normalerweise nicht mit einem Fernglas beobachtet. Der Standpunkt der Betrachtung ist nicht mehr ein hoher Turm, der eine Übersicht gewährt. Musils Beobachter befindet sich in seiner Wohnung im zweiten Stockwerk. Es ist also nicht die reale Entfernung zum Gegenstand der Wahrnehmung, die den Musilschen Beobachter zum Fernrohr greifen lässt. Aus welchem Grund wird dann das bekannte Umfeld in den Fernrohrblick genommen. Helmut Lethen spricht in Bezug auf Musils kurzes Prosastück von einer „Geschichte ohne Sinn“, „ohne Handlungskontext“, „vom begrifflichen Ganzen verlassen“¹. Ist es dann möglich nach einem Erkenntniswert des Triëders zu fragen? Mit Musilschen Text hoffe ich eine neue Auffassung vom Sehen und Erkennen darstellen zu können.

Im Folgenden dargestellte Texte thematisieren die im Anblick mit dem Fernrohr vollzogene, oft krisenanfällige Vermittlung von Objekt und Subjekt, von Wahrnehmung und Bedeutung, von Verstand und Gefühl, vom Sehen und Denken.²

¹ Helmut Lethen: *Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann*. In: Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage. [Hrsg.] Josef Strutz. Wilhelm Fink Verlag. München 1987. S. 195-229. Hier S. 224.

² Vgl. Arno Rußegger. *Kinema mudi. Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil*. Böhlau Verlag. Wien [u.a.] 1996. Hier S. 23.

2. Die neue Sichtbarkeit der Welt

Die heutige Erfassung der Welt, in der die Sinnlichkeit und die Trennung zwischen dem Objekt und dem Subjekt der Wahrnehmung eine wichtige Rolle spielen ist ein Ergebnis von Entdeckungen und Erfindungen seit dem 15. Jahrhundert. Die Entwicklung der spezifischen Darstellungsweise des Visuellen in der Kunst und der Literatur hängt mit der Entwicklung immer neuerer Apparate zusammen, die das Gesehene im Laufe der Jahrhunderte modifiziert haben.

Die immer größere Rolle des Menschen, vor allem seiner Sinne, in der Erfassung der Welt bedeutete eine langsame Loslösung des Menschen und der Wissenschaft von der religiös geprägten Auffassung der Wahrheit, die in der Zeit des Mittelalters herrschte. Die mittelalterliche Vorstellung über die Rolle der Augen war eine abwertende und der Erkenntnis Gottes und der Unzulänglichkeit seines Schöpfungswillens untergeordnet. Der Bruch in der Regelung der Wahrnehmung begann mit der Betrachtung des Himmels mit Zuhilfenahme von technischen Vorkehrungen.³

1610 richtete Galileo Galilei als Erster das Fernrohr⁴ auf den Himmel. Was er sieht, ist die Erde als Stern im Weltall.⁵ Mit seinen astronomischen Beobachtungen und Entdeckungen erschütterte er nicht nur das geozentrische Weltbild, sondern legte ein neues Verhältnis zur Sichtbarkeit an. Das Vergrößerungspotential des optischen Geräts bedeutete eine für den Menschen unvorstellbare Ausweitung und Scharfstellung des Sehvermögens. Der Blick durch das Fernrohr zeigte eine ganz neue Realität, die dem menschlichen Auge entzogen war. Das Fernglas wurde dadurch zu einem Instrument der Welterkenntnis und des Weltverständnisses.

Doch je genauer aber der Himmel erforscht wurde, desto unsicherer wurde der Mensch seiner Position im Universum. Die Erde wurde zu einem Stern erniedrigt. Die Welt war

³ Vgl. Susanne Hauser: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Dietrich Reimer Verlag. Berlin 1990. Hier: S. 82f.

⁴ Es hatte das Fernrohr schon vor 1610 gegeben. Galileo Galilei gilt nicht als Entdecker, eher als, um mit Florian Welle [Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis 20. Jahrhundert. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2009. S. 51] zu sprechen „Nacherfinder“, der das optische Instrument im neuen Bereich angewendet hat. Manche Forscher halten Leonardo da Vinci für den ersten Entdecker.

⁵ Vgl. Hans Blumenberg: Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit. In: Galileo Galilei Siderus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen. [Hrsg.] Hans Blumenberg. Suhrkamp Verlag 2002. S.7-75. Hier S. 22.

nicht um des Menschen willen begründet worden. Die Herrschaft in der Welt ist ihm dementsprechend abgesagt worden. Es wurde als eine Demütigung und Verleumdung gegen die ganze Menschheit empfunden. Der Mensch fühlte sich gezwungen seine Stellung in der Welt neu zu definieren.⁶

Die neue Sichtbarkeit bedeutete auch eine neue Unsicherheit, die aus dem Unsichtbaren folgte. Der menschliche Verstand sollte nach Galilei im Verhältnis zu der unendlichen Menge des Unbegreiflichen, des Unsichtbaren bis jetzt fast nichts erkannt haben.⁷

Der Mensch durfte nicht mehr [...] fordern, daß die Gesamtheit der Erscheinungen ihm und seiner Fassungskraft allein zugeordnet wäre; die Zuordnung auf den Menschen war nur noch ein, aber nicht das einzige Element [...] der Schöpfung [...]

Das Problem der Technisierung und Modernisierung des Sehens wurde auch von der Literatur aufgegriffen.⁹ Im deutschsprachigen Raum beschäftigte sich der Hamburger Jurist und Dichter Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) als einer der ersten mit der poetischen Darstellung der neuen optischen Erfindungen. In seinem Gedichtwerk *Irdisches Vergnuegen in Gott* reflektiert Brockes den Fortschritt auf dem optischen Gebiet. Der Dichter macht das Fernrohr zum Thema von sieben seiner Gedichte. In seiner Lyrik spricht Brockes nicht nur über neue visuelle Möglichkeiten sondern auch über die problematisch gewordene Position des Ich in der neuen Realität.¹⁰ Florian Welle beschreibt die selbstreferentielle Funktion des Fernglases wie folgt:

In dem Augenblick, in dem der Beobachter durch das Fernrohr blickt, lokalisiert er nicht nur sein Objekt, sondern zugleich sich selbst. Der Betrachter wird sich zum einen seines gewählten Beobachtungsstandortes bewußt, zum anderen verwandelt sich sein Auge durch die teleskopische Seh-Operation in ein selbstreflexives Organ, das nunmehr fähig ist, Erkundungen über sich selbst einzuholen. Er sieht sich schärfer und größer, quasi eine neue Realität seiner selbst.¹¹

⁶ Vgl. Blumenberg (2002), S. 28ff.

⁷ Ebd. S. 58.

⁸ Ebd. S. 73.

⁹ Vgl. Welle (2009), S. 11f.

¹⁰ Vgl. Welle (2009), S. 60-82.

¹¹ Welle (2009), S. 49.

Der Blick durch das Fernrohr hat bisher unbekannte Tiefen des Universums sichtbar gemacht. Das betrachtende Subjekt wurde jedoch durch die neue Sichtbarkeit, die neuen Größenverhältnisse und den Perspektivenwechsel verunsichert.¹²

Zu der durch den Fernrohrblick verursachten Unsicherheit der Ich-Stellung in der Welt, kommt um 1800 eine problematische gesellschaftliche Stellung des Menschen hinzu. Der politisch – gesellschaftliche und soziale Wandel, die Emanzipation des Bürgertums, die Technisierung, Modernisierung und Industrialisieren des Lebens, und die daraus folgende Verkehrsrevolution und die Beschleunigung, die Anonymität des menschlichen Lebens in der modernen Großstadt bringen am Beginn des 19. Jahrhunderts ein neues verunsichertes und verwirrtes Subjekt hervor.¹³ Die Humanitätsidee des 19. Jahrhunderts sollte die in Krise geratene Stellung des Menschen wieder festigen. Die Humanität stellt das menschliche Wesen als die Mitte der Dinge, als Meister der Welt dar.¹⁴ Das Fernrohr sollte dementsprechend dem Betrachter Auskunft über sich selbst und seine Stellung in der Welt geben.

Das Interesse an der neuen Qualität des Sehens und Wahrnehmungsmöglichkeiten bleiben nicht auf den naturwissenschaftlichen oder philosophischen Raum beschränkt. Die literarische Adaption von Wahrnehmungsmustern aus dem Bereich der Physik, Optik und der bildenden Kunst hat aber erst Anfang des 18. Jahrhunderts begonnen.

Florian Welle weist in seinen Ausführungen über den literarischen Blick durch das Fernrohr darauf hin, dass das Thema der instrumentalgestützten Wahrnehmung im literarischen Diskurs öfters aufgegriffen worden ist:

Der astronomische Blick durch das Fernrohr, und mit ihm verbunden der zentralperspektivische Blick auf die Welt, wie er durch Brunelleschi ins Leben gerufen und von Descartes ins Gebiet des Denkens überführt wurde, führt zu folgenden Themen und Problemstellungen, welche die Literatur je nach Epoche und Autor aufgreift und durchspielt.¹⁵

Susanne Hauser nennt in ihrem Buch über die Geschichte der literarischen Stadtwahrnehmung drei wichtigste Aspekte, die aus dem Bereich der Naturwissenschaft und Philosophie ihren Weg in den literarische Diskurs gefunden haben: „Die Idee eines

¹² Ebd. S. 80f.

¹³ Ebd. S. 20ff.

¹⁴ Vgl. Hermann Kunisch: Mensch und Wirklichkeit bei Adalbert Stifter. In: Münchner Universitätsreden. Heft 12. Max Hueber Verlag. München 1966. Hier S. 1f.

¹⁵ Welle (2009), S. 59.

objektiven Sehens, [...] der Instrumentalität der Sinne und die Idee der Notwendigkeit ihrer Regulierung“¹⁶.

Die Poetik der Aufklärung beschäftigte sich als erste mit der sinnlichen Wahrnehmung. Florian Welle weist auf die wichtige Rolle des Rahmens im Zusammenhang mit dem Blick durch das Fernrohr.

Seit Jahrhunderten war den Astronomen bekannt, daß eine Röhre aus Pappe bzw. selbst die vor Augen gehaltene hohle Hand – während das andere Auge geschlossen ist – eine Verbesserung der Sehleistung garantiert. Die Steigerung des Sehvermögens beruht dabei auf dem Rahmungseffekt, der sowohl das einfallende Licht reduziert als auch eine Fokussierung des Blicks ermöglicht. Das Gesichtsfeld wird bei diesem Sehvorgang eingeengt und begrenzt, so daß der Betrachter das von ihm angeschaute Objekt ohne größere Ablenkung wahrnehmen kann.¹⁷

An der eben zitierten Textstelle ist für meine weiteren Ausführungen zweierlei besonders wichtig: erstens der Begriff der Einrahmung, der Fokussierung des Blickes und zweitens die instrumentale Veränderung bzw. die Verbesserung des menschlichen Sehvermögens. Des Weiteren wird im Kontext des Fernrohr- oder Fensterblicks auf die Möglichkeit der Blickkonzentration hingewiesen. Die Aufmerksamkeit wird durch Umrahmung künstlich gelenkt. Der Rahmen um das Gesehene bleibt aber in beiden Fällen nicht gleich. Susanne Hauser weist auf die Unterschiede zwischen gerahmtem Fernrohr- und Fensterblick hin:

Mit dem Fernrohr kann auch ein beweglicher Gegenstand ausgesondert und verfolgt werden. Fenster sind unbewegliche Rahmen, in die ein Zufall Begebenheiten, Situationen oder Genrebilder einfügt.¹⁸

Die in der Aufklärung entwickelte Anschauungsform, die von August Langen mit dem Begriff der *Rahmenschau* zusammengefasst wurde, bleibt auch im 19. und 20. Jahrhundert in literarischer Verwendung. Doch Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Zweifel an dem selektiven Sehen immer größer. Der perspektivisch organisierte klare Blick durch ein Fernrohr oder ein Fenster wird um 1900 zu einem verwirrenden und bedrohlichen Erlebnis. Die Grenze zwischen Subjekt und Objekt wird zusehends diffuser. Der Blick durch das Fernrohr um die Jahrhundertwende (20.Jh) führt demnach zu einer Reflexion über das eigene Ich. Der instrumentgestützte Blick soll Aufschlüsse über sich

¹⁶ Hauser (1990), S. 84.

¹⁷ Welle(2009), S. 42.

¹⁸ Hauser (1990), S. 152f.

selbst und die Stellung des Ichs in der Welt geben. „Das Fernrohr dient als Gerät der reflexiven Selbstbeobachtung [...] der Welt- [und] Selbsterkenntnis“¹⁹.

Die bessere Sehschärfe sollte die Wahrnehmung stabilisieren und den Betrachter beruhigen, doch das Ergebnis war oft das Gegenteil. Der durch das Vergrößern, Verkleinern, Zoomen, Verzerren verwirrte Betrachter zweifelt an der Möglichkeit der visuellen Erkenntnis. Die neuen optischen Effekte des Geräts zeigen dem Betrachter völlig neue Perspektiven der Wahrnehmung, die ihn oft statt zu beruhigen und einen klaren, scharfen Blick zu gewähren, noch mehr verunsichern. Die neuen Perspektiven lassen Bilder entstehen, die sich der alten gewohnten Konventionen dermaßen entziehen, dass „der eigene Standpunkt [sich] verwirrt“.²⁰

Reinhard Heinritz schreibt in seinem Aufsatz *Teleskop und Erzählperspektive*²¹, dass das Motiv eines optischen Instruments literarisch zumindest in zweifacher Hinsicht aufgegriffen wurde: technisch als ein Instrument der klaren und deutlichen Erkenntnis, das die physische Begrenztheit des menschlichen Sehvermögens überwinden soll und symbolisch, als subjektkritischer Blick, der im Gegensatz zu dem rein astronomischen oder technischen Blick, für keinen Fortschritt gegenständlichen Wissens sorgt, sondern auf die „Reflexion auf die Bedingungen des Forschens und der Wahrnehmung“²² abzielt. Ähnlich wie Welle und Hauser weist Heinritz auf den symbolischen Rang des technischen Substrats in der Fernrohr-Mode um 1900 hin. Die Sehinstrumente werden literarisch als Metaphern eingesetzt, die das Problem der oben erwähnten Subjektkritik, der Grenzen zwischen der äußeren und inneren Wahrnehmung oder/und des Wirklichkeitsbezug von Literatur thematisieren sollen. In diesem Sinne wird der Blick durch ein Perspektiv alles andere als klar und deutlich. Die symbolische und subjektive Aufnahme des Motivs in die erzählende Literatur um die Jahrhundertwende bedeutet für Heinritz eine „Umkehrung der Blickrichtung auf die Innenwelt“²³, die er als Folge einer „technische[n] Manipulation des Sehfeldes“²⁴ interpretiert.

¹⁹ Welle (2009), S. 59.

²⁰ Vgl. Welle (2009), S. 59f.

²¹ Reinhard Heinritz: *Teleskop und Erzählperspektive*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. [Hrsg.] Karlheinz Stierle. Band 24. Jg. 1992. Wilhelm Fink Verlag. München. S. 341-355. Hier S. 341f.

²² Heinritz (1992), S. 341.

²³ Heinritz (1992), S. 342.

²⁴ Ebd. S. 343f.

Das im 19. Jahrhundert erforschte Objekt wurde als ›sicher‹ Angenommenes definiert. Die äußere Wirklichkeit sollte gänzlich zu erforschen sein. Ein wesentlicher Wendepunkt zwischen der Art und Weise der (visuellen) Erkenntnis Anfang des 20. Jahrhunderts waren die Entdeckungen der modernen Naturwissenschaft, besonders im Bereich der Physik. Die Materie wurde von der neuen Physik als eine Erscheinungsform der Energie bestimmt. Die Willkür und der Zufall der Energieform führte zu einer Verunsicherung der äußeren Welt gegenüber, die nicht mehr in voneinander getrennte Objekte und Subjekte aufgeteilt werden konnte. Die „sinnliche Basis zu geistiger Orientierung“²⁵ wurde mit der neuen Physik zerstört. Monika Fick spricht in ihrem Buch über die Sinnenwelt der Moderne von der Dekonstruktion des Individuums, die von Hermann Bahr als *unrettbares Ich* aufgefasst wurde.²⁶

Auch in der Malerei der Jahrhundertwende werden die Unsicherheit der Erkenntnis und die Willkür der Wirklichkeit sichtbar. Die kubistisch deformierten und von den Richtlinien des Perspektivismus befreiten Bilder setzen die automatische Wahrnehmung außer Kraft.²⁷

²⁵ Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1993. S. 1.

²⁶ Vgl. Fick (1993), S. 1f.

²⁷ Vgl. Lethen (1987), S. 203f.

3. E.T.A Hoffmann *Des Vetters Eckfenster*

Die kurze Prosaskizze *Des Vetters Eckfenster*²⁸ entstand in Hoffmanns Todesjahr 1822 und wurde damit zu seinem letzten Werk. E. T. A. Hoffmann schrieb die Erzählung für die Berliner Zeitschrift *Der Zuschauer. Zeitblatt für Belehrung und Aufheiterung*, bei der er als Mitarbeiter tätig war.²⁹

Die kurze Geschichte wurde von Hoffmann in einer Form einer Dialog-Erzählung verfasst. Dargestellt wird ein Gespräch zweier Vettern, die vom Fenster eines Eckhauses, das von dem älteren Vetter bewohnt wird, auf den Berliner Gendarmenmarkt hinabschauen und das Wahrgenommene zu deuten versuchen. Der ältere, gelähmte Vetter ist ein deutscher Schriftsteller, den „der böse Dämon der Krankheit“(597) in die „schwarze Melancholie“(ebd.) getrieben hat. Doch die Unmöglichkeit, seine Gedanken aufs Papier zu bringen „vermochte nicht den Rädergang der Phantasie zu hemmen, der in seinem Inneren fortarbeitete [...]“(ebd.) So kann sich der junge Vetter, der in der Rolle des Ich-Erzählers auftritt, die mannigfaltigen Geschichten des Vetters anhören. Beide Vettern betrachten das Treiben der Volksmassen auf dem Markte mal mit bloßen Augen, mal durch ein Fernglas. Entweder werden die von dem jungen Mann am Fenster beschriebenen Marktszenen vom kranken Vetter mit einem Kommentar versehen oder es erstellt der Dichter eigene Hypothesen über das Gesehene.

Das Ziel des gelähmten Vetters ist es, den jungen Besucher „die Primizien der Kunst zu schauen“(600) beizubringen. Doch schon der erste schwindelerregende und „ermüdende“ Blick des Ich-Erzählers auf die „dicht zusammengedrängte Volksmasse“(599), die sich auf dem Markt versammelte, verrät, dass in dem jungen Vetter nicht einmal „das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent“(600) glüht. Die erste Voraussetzung für das Talent, „ein Auge, welches wirklich schaut“ (ebd.), sei dem jungen Mann verwehrt. In der Volksmasse auf dem Markt sieht er nur „ein sinnverwirrende[s] Gewühl“(ebd.), das durch „bedeutungslose Tätigkeit“(ebd.) getrieben - dies sei aber falsch. Das dichterische Auge des Vetters, „welches wirklich schaut“(ebd.), schöpft aus dem Panoramablick „des

²⁸ E. T. A. Hoffmann: *Des Vetters Eckfenster*. In: Späte Werke, Bd. 4. In: Sämtliche Werke in 5 Einzelbänden. Winkler Verlag. München 1965. S. 597- 622. Sämtlichen Zitate werden im Text durch Seitenangaben in Klammern nachgewiesen.

²⁹ Vgl. Ulrich Stadler: Die Aussicht als Einblick. Zu E. T. A. Hoffmanns später Erzählung *Des Vetters Eckfenster*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. [Hrsg.] W. Besch; H. Moser; H. Steinecke; B. von Wiese. Band 105. Jg. 1986. E. Schmidt Verlag. Berlin. S. 498-515. Hier S. 500.

grandiosen Platzes“(598), des „niemals rastenden Treiben[s]“(599) Bilder des „bunte[n]“(ebd.), „bürgerlichen Lebens“(600).

Dem jungen Vetter wird mit dem Fernglas geholfen. Durch „das Fixieren des Blickes“(ebd.) wird „das deutliche Schauen“(ebd.) erreicht. So entstehen aus einem hin und her gewogenen „Tulpenbeet“(599) eine „mannigfachste Szenerie“(600), aus der „Hypothesen“(613) „herauskombiniert“(602) werden. In den optischen, detaillierten Blick werden viele Marktleute genommen. Nacheinander richten der Lehrer und der Schüler ihr Augenmerk unter anderem auf „die rabiate Frau“(601), „die Tuchverkäuferin und die Strumpfhändlerin“(602), „die Tochter höherer Staatsbeamten“(604), „die Blumenmädchen“(607), einen „alte[n] Zeichenmeister“(611) bzw. einen „französischen Pastetenbäcker“(612) und „einen Blinden“(614). Die teils vom Vetter, teils von seinem Besucher entworfenen Genrebilder machen Hoffmanns kurze Prosaskizze aus.

3.1 Zwischen Aufklärung, Romantik und Realismus – Interpretationsversuch

Die Forschung hat die Hoffmannsche Eckfenstererzählung höchst vielfältig und zum Teil widersprüchlich gedeutet.³⁰ Die ersten interpretatorischen Unstimmigkeiten betreffen die richtige literaturgeschichtliche Anordnung *Des Veters Eckfenster*.³¹ Die

³⁰ Die folgende Interpretation E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster* in Hinsicht auf das Wahrnehmungskonzept basiert auf Werken und Aufsätzen von 1. Peter von Matt: Augen der Automaten. E.T.A Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. In: Studien zur deutschen Literatur. Band 24. Tübingen 1971; 2. Heinz Brüggemann: «Aber schickt keinen Poeten nach London!». Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Reinbeck bei Hamburg 1985; 3. Günter Oesterle: «E. T. A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf der Aufklärung». In: »Der Deutschunterricht«, Jg. 39, 1987, H.1. S. 84-110. 4. Helmut Lethen: Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann. In: Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage. Hrsg. von Josef Strutz. Wilhelm Fink Verlag. München 1987. S. 195-229. 5. Hanno Möbius: Ruhe und Bewegung. 'Beobachtung' in Literatur und Wissenschaft im Prozeß der Technisierung des 19. Jahrhunderts. In: Literatur in einer Industriellen Kultur. Hrsg. von Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989 6. Hermann Korte: Der ökonomische Automat. E. T. A. Hoffmanns späte Erzählung »Des Veters Eckfenster«. In: E. T. A. Hoffmann. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992. S. 125-137. 7. Thomas Eicher: „Mit einem Blick das Ganze Panorama des grandiosen Platzes“. Panoramatische Strukturen in *Des Veters Eckfenster* von E. T. A. Hoffmann. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Karlheinz Stiere. Band 25. Jg. 1993. München. S. 361-377. 8. Ulrich Stadler: Die Aussicht als Einblick. Zu E. T. A. Hoffmanns später Erzählung 'Des Veters Eckfenster,. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 104/5 (1986). S. 498-515.

³¹ Vgl. Brüggemann (1985), S. 174f.

literaturhistorische Zuordnungsbreite reicht von einer betonten Treue zu Hoffmanns alter Darstellungsprinzipien bis zu einer „erstaunlichen Wandlungsfähigkeit“³² des Autors.

Als Argument für die romantische Leseart von Hoffmanns Prosaskizze wird in der Forschung auf die Ähnlichkeiten zwischen *Des Vetters Eckfenster* und dem Begriff des *Serapiontischen Prinzips*, Hoffmanns Theorie des *inneren, wirklichen oder deutlichen Schauens* hingewiesen. Zugleich deutet man den Text als eine „Sonderform der romantischen Poesie“³³ oder und als eine „Wende von der Romantik zum Realismus“³⁴. Der kranke Vetter bleibt demnach entweder seinem „romantisch getönten Blick“³⁵ treu oder wird zu einem Vorläufer „der Schule des realistischen Sehens“³⁶. In Hinblick auf das Sehen durch ein Fernrohr wird *Des Vetters Eckfenster* auch im Kontext der im 18. Jahrhundert entwickelten rationalistischen Aufmerksamkeitskriterien interpretiert.³⁷

Die interpretatorischen Differenzierungen deuten aber zugleich an, wo das Hauptanliegen des Textes oder des gelähmten Veters liegt, nämlich in der Kunst des Schauens. Im Folgenden möchte ich auf die unterschiedlichen Interpretationslinien der Hoffmannschen Erzählung ausführlicher eingehen.

Die romantische Leseart

In dem Sammelband *Die Serapionsbrüder*³⁸ entwickelt E. T. A. Hoffmann seine Theorie des *inneren Schauens*, die den Kern des *Serapiontischen Prinzips* bildet, zu einer poetologischen Maxime. Das wahrhafte Schriftstellertalent besteht nach dem serapiontischen Darstellungsprinzip aus einer Mischung von äußeren und inneren Bildern. Der Einsiedler Serapion sollte ein Beispiel des wahrhaften Dichters sein, da er „das wirklich geschaut [hatte], was er verkündete“ (65). Es kommt aber nicht hauptsächlich auf die Herkunft der Bilder an, da „die Außenwelt den [...] Geist zu jener Funktion der

³² Stadler (1986), S. 499f.

³³ Oesterle (1987), S. 86.

³⁴ Ebenda, S. 86.; Vgl. Stadler (1986), S. 499f.

³⁵ Lethen (1987), S. 220

³⁶ Ebenda, S. 218.

³⁷ Vg. Oesterle (1987), S. 86f.

³⁸ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. [Textrev. u. Anm. von Hans-Joachim Kruse]. Band 4. Aufbau – Verlag, Berlin; Weimar 1978. Sämtlichen Zitate werden im Text durch Seitenangaben in Klammern nachgewiesen.

Wahrnehmung zwingt nach Willkür“(ebd.), sondern auf die „höhere Erkenntnis“(31) des Dichters, sei es durch das innere oder das äußere Schauen verursacht. Diesen Regeln wollten die Serapionsbrüder folgen:

Jeder prüfte wohl. Ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, eher er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich danach, das Bild, das ihm im Inneren aufgegangen, recht zu erfassen, mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt. Die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen.(66)

Der Dichter wird mit einem „wahrhafte[n] Seher“(65) verglichen, der „das wirklich geschaut, was er verkündete“(ebd.). Die Außenwelt wirkt auf das Innere eines wahrhaften Dichters wie ein „versteckte[r] Hebel“(ebd.), der die Kraft der Phantasie in Bewegung setzt. Die inneren Bilder sollen daher immer ein „irdisches Erbteil“(ebd.) besitzen, das „die inneren Flammen [...] in feurigen Worten“(64) ausströmen lässt.

Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.(65)

So wie eine Phantasievorstellung ohne den wirklichkeitsbezogenen „Hebel“ eine bloße Einbildung bleibt, so werden auch die inneren Bilder, das „innere Schauen“ des dichterischen Geistes oft von dem „engen Raum seines Gehirns“(30) gehemmt.

Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. (64f)

Bei der Annahme, Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* hänge stark mit seiner Imaginationslehre zusammen, wird erstens auf eine Textstelle aus *Des Vetters Eckfenster* zurückverwiesen, an der das Wahrnehmungsvermögen beim Besucher geprüft wird.

Vetter, Vetter! Nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis fehlt dir dazu, um jemals in die Fußstapfen deines würdigen lahmen Vetters zu treten; nämlich ein Auge, welches wirklich schaut. Jener Markt bietet dir nichts dar als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes [...] Auf, Vetter! Ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann. (600)

Zweites Argument für die Vereinnahmung der kurzen Prosaskizze für das *Serapiontische Prinzip* wurde von Peter von Matt in den Entstehungsumständen der kurzen Prosaskizze aufgestellt. Von Matt kommt in seiner Auseinandersetzung mit der Hoffmanschen Erzählung auf den Brief Hoffmanns vom Herbst 1820 an Daniel Symanski, den Herausgeber der Berliner Zeitschrift *Der Zuschauer*. Mit dem „Schreiben an den Herausgeber“ beantwortete Hoffmann Symanskis Bitte wegen Hoffmanns Mitarbeit an der Zeitschrift. Der Brief wurde im ersten Heft des Journals abgedruckt und wird von der Forschung als „programmativ Aufsatz“³⁹ und das „wichtigste poetologische Dokument zu *Des Vetters Eckfenster*“⁴⁰ interpretiert. Die Hoffmannsche kurze Prosaskizze sollte anderthalb Jahre später für *Der Zuschauer* entstanden sein. Hoffmann erklärt sich zur Teilnahme an der Zeitschrift bereit:

Mit Vergnügen werde ich Ihren Wunsch erfüllen, um so mehr, als der wohlgewählte Titel [*Der Zuschauer*] mich an meine Lieblingsneigung erinnert. Sie wissen es nämlich wohl schon wie gar zu gern ich zuschaue und anschau, und dann schwarz auf weiß von mir gebe, was ich eben recht lebendig erschaut.⁴¹

In dem Brief an Symanski betont Hoffmann noch einmal sein poetologisches Prinzip. Er verweist auf *Die Serapionsbrüder* und deren Konzept des „inneren Schauens“, bei dem er bei der Arbeit an der Zeitschrift bleiben vermag:

Ich denke indessen: daß da die inneren Augen, deren Blick die dichterische Anschauung bedingt, eben so gut im Kopfe sitzen wie der Verstand, der heilige Serapion, als er jenes Prinzip aufstellte, nach dem man nur *das* lebendig und wahrhaft ans Licht befördern kann, was man eben so im Innern geschaut, immer den unwandelbar treuen ehelichen Bund vorausgesetzt hat, in dem beide, Verstand und Phantasie bleiben müssen, wenn etwas Ordentliches herauskommen soll. – Ich bleibe bei diesem Prinzip! –⁴²

Hoffmann beendet seinen Brief mit den Worten: „es geht mir aber schon etwas im Kopfe herum, was wohl nächstes für sie ans Tageslicht treten wird“⁴³. Ein Jahr danach schreibt Hoffman die Erzählung *Des Vetters Eckfenster*. Demzufolge scheint von Matts Andeutung, Hoffmann wollte mit seinem Prosastück *das Serapiontische Prinzip*

³⁹ Von Matt (1971), S. 35.

⁴⁰ Stadler (1986), S. 500.

⁴¹ E. T. A. Hoffmann: Schreiben an den Herausgeber [Herbst 1820]. In: E. T. A. Hoffmann, 1776 - 1822: Nachlese. Dichtungen, Schriften, Aufzeichnungen und Fragmente. [Nach d. Text d. Erstdr. u. Handschr. hrsg. sowie mit e. Nachw. u. Anm. vers. von Friedrich Schnapp], S. 99-102. Hier: 99.

⁴² Ebd. S. 100.

⁴³ Ebd. S. 102.

nochmals demonstrierend abhandeln, ein starkes Argument für die romantische Leseart des Werkes zu sein.⁴⁴

Die Beschreibung des Markttreibens wirkt laut von Matt nur für den unaufmerksamen Leser wie eine realistische Weltbeobachtung oder Weltwiedergabe. Bei genauerer Auseinandersetzung mit der Erzählung wird einem klar, dass das „<Schauen> [...] hier nicht die Welt beobachten [heißt], sondern sie mit einem dichten [...] Gewebe der Phantasie überziehen“⁴⁵. Dementsprechend wendet sich Peter von Matt in seinem Buch *Die Augen der Automaten* gegen die These *Des Vetters Eckfenster* sei ein frühes Beispiel des Realismus. Die kurze Prosaskizze bezeichnet von Matt als Hoffmanns „bedeutendste poetische Programmstück“⁴⁶ und den Vettern selbst als den „letzte[n] und ergreifendste[n] Brüder Serapions“⁴⁷. Das Fernrohr wird demzufolge als „Imaginationswerfer“ eingesetzt und verhilft die „Gewebe der Phantasie“ zu vergrößern.⁴⁸

Heinz Brüggemann schließt sich in seinem Buch über literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert «*Aber schickt keinen Poeten nach London!*» dem Standpunkt von Peter von Matt an und sieht einen klaren Zusammenhang zwischen der Erzählung *Des Vetters Eckfenster* und der Imaginationslehre des Hoffmannschen *Serapiontischen Prinzip*.

Als dritten Beweis für die treue Umsetzung von Hoffmanns Darstellungsprinzipien in seiner letzten Erzählung nennt Brüggemann die wortgenaue Übereinstimmung in beiden Texten. In der Tat wird in beiden Werken Hoffmanns das Erfordernis des *wirklichen Schauens* angesprochen und literarisch dargestellt. Im ersten Abschnitt des ersten Bandes *Die Serapionsbrüder* heißt es: „Jeder prüfte wohl, ob er *wirklich* das *geschaut*, was er zu verkünden unternommen, eher er es wagt laut damit zu werden.“(55). Das Vermögen des *wirklichen Schauens* wird auch in *Des Vetters Eckfenster* wortgenau angesprochen. Als erstes Erfordernis eines schriftstellerischen Talents nennt der gelähmte Vetter „ein Auge, welches *wirklich schaut*.“(600).⁴⁹ In der Tat, es ist das wirklich schauende Auge eines Schriftstellergeistes, das in scheinbar „sinnverwirrende[r]“(ebd.), „bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volks“(ebd.) auf dem Marktplatze „die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens“(ebd.) erkennt.

⁴⁴ Von Matt (1971), S. 35f.

⁴⁵ Von Matt (1971), S. 34.

⁴⁶ Von Matt (1971), S. 36.

⁴⁷ Ebd. S. 36.

⁴⁸ Ebd. S. 34ff.

⁴⁹ Vgl. Brüggemann (1985), S. 178.

Die romantisch-realistische Leseart

Ulrich Stadler, ähnlich wie Stadler, Lethen und Oesterle, weist in seinem 1986 verfassten Aufsatz *Die Aussicht als Einblick* darauf hin, dass es dem gelähmten Vetter „nicht in erster Linie um die äußere Wahrnehmung“⁵⁰ geht, sondern um ein auf Basis dieser Wahrnehmung entstandenes *inneres Schauen*. Trotz der sichtbaren Treue Hoffmanns zu seinem *Serapiontischen Prinzip* sieht Stadler in den inneren Bildern des gelähmten Vettters eine Logik, die aus der Betrachtung der äußeren, realen Wirklichkeit entstanden ist.

In dieser Treue darf nicht ein gänzlicher Verzicht auf die Erfassung dessen gesehen werden, was sich als sichtbare Wirklichkeit dem Auge darbietet. Die „Erfindung“ baut sich nur auf aus Elementen dieser sichtbaren Welt [...] ⁵¹

Die logische Wahrscheinlichkeit der inneren Bilder des Vettters, der beschauten Welt gegenüber, darf laut Stadler nicht übersehen oder unterschätzt werden. Aber trotz der Logik der Hypothesen des Vettters und des scheinbaren Vertrauens in die optische Wahrnehmungsfähigkeit sind seine Phantasien der äußeren Wirklichkeit überlegen – „Der Vetter jedenfalls gibt deutlich zu verstehen, daß er bei der Beurteilung des Wahrgenommenen seine Phantasie walten läßt“⁵². Jedoch, wie Stadler bemerkt, hält der alte Vetter die Produkte seiner Einbildungskraft für die Bilder des wahren Lebens, für „ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens“, für „die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens“(600).

Ist es Hoffmanns Ironie, die den kranken depressiven Vetter in seinen Phantasievorstellungen einen Eindruck von sinnvoller Totalität erblicken lässt? Oder kann sich das „ewig wechselnde Leben“(600) nie zu einer Totalität erheben?

Stadler sucht die Antwort auf die Fragen in der spezifischen Lage des Vettters. Er ist von dem „ewig wechselnden Leben“(Ebd.) abgetrennt. Nicht nur seine Hypothesen deuten auf die Diskrepanz zwischen Innen und Außen. Der gelähmte Vetter ist physisch nicht imstande seinem Beobachtungsobjekt näher zu kommen.

Diese Ansicht bleibt bei ihm [dem kranken Vetter] gebunden an die Einsicht, bloß noch in der Zusammenhanglosigkeit den Zusammenhang mit der ihn umgebenden

⁵⁰ Stadler (1986), S. 508.

⁵¹ Stadler (1986), S. 508.

⁵² Vgl. Stadler (1986), S. 507f.

Welt erleben zu können [...] Er ist sich bewußt, daß er allen Handlungszusammenhängen mit den von ihm beobachteten Personen enthoben ist.⁵³

Das Fenster und das Fernglas werden dem kranken Vetter zum Trost, da sie ihm eine Annäherung an das „bunte Leben“(599) ermöglichen. Die gesehene Wirklichkeit wird zum Erlebten und umgekehrt. Stadler zweifelt jedoch an der Annahme, dass das Fixieren des Blickes und die Isolierung des Objekts oder des Subjekts zu einer Wahrheit über die Welt verhelfen können. Dementsprechend sieht er in der Eckfenstererzählung eher den Zusammenhang mit Kunstkonzeptionen des 20. Jahrhunderts, die „der Montage als einschneidendem Prinzip der Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit“ verpflichtet sind, als eine „Vorwegnahme eines poetischen Realismus“⁵⁴. Auf die Kunstkonzeptionen des frühen 20. Jahrhunderts wird am Beispiel von Robert Musils Kurzprosa im weiteren Kapitel ausführlich eingegangen.

Die aufklärerische Leseart - Physiognomie und *Rahmenschau* von August Langen

Günter Oesterle schreibt 1987 in seinem Aufsatz *E. T. A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster* von einer Sonderstellung des Eckfenstertextes in Hoffmanns Werk. Hoffmanns Prozaskizze stelle eine geschaute Wirklichkeit dar, in der er sowohl Phantastik als auch Realistik in einem bisher unbekannten Verhältnis erscheinen lässt.⁵⁵

In Bezug auf die rationalistischen Elemente in Hoffmanns Text überschneiden sich nach Oesterle in *Des Veters Eckfenster* zwei literarische Traditionen des 18. Jahrhunderts: Physiognomielehre und aufklärerische Anschauungsformen.⁵⁶

Das scharfe Beobachten und das große Interesse an Physiognomie waren keine Phänomene des 19. Jahrhundert. Die Physiognomie- und Benehmenslehre des 18. Jahrhunderts beschäftigte sich mit Wahrnehmungstechniken und Aufmerksamkeitskriterien, die dabei helfen sollten, die Erscheinungen des alltäglichen Lebens richtigen sozialen Kontexten zuzuordnen. Kurz ausgedrückt: das Sehen wurde in Bezug auf die „Fähigkeit sozialer Fixierung, Einordnung und Eingrenzung“⁵⁷ erforscht. Die Physiognomielehre des 18. Jahrhunderts half dem durch industriellen Fortschritt und

⁵³ Stadler (1986), S. 511.

⁵⁴ Ebd. S. 515.

⁵⁵ Vgl. Oesterle (1987), S. 85f.

⁵⁶ Vgl. Oesterle (1987), S. 86.

⁵⁷ Ebd. S. 86.

gesellschaftliche Veränderungen verwirrten Beobachter die äußere Wirklichkeit richtig zu deuten und einzuordnen. Das Beobachten wurde an kleinen, scheinbar nebensächlichen Details, wie Mimik, Bewegungen und Gestik erlernt. Die aufgeklärte Wahrnehmungsformel lässt keinen totalen Blick zu.⁵⁸

Der junge Vetter segmentiert mit seinem Fernglase das Marktpanorama. Seine Konzentration wird auf konkrete Details gelenkt. „Ihr Gesicht [...] zeigt deutlich die Französin“(600) – bemerkt der junge Beobachter. Als der junge Vetter „ein Paar alte Weiber“(601) im Visier hat, ruft er erregt: „in der Tat ein Paar auffallende Physiognomien! Welches dämonische Lächeln – welche Gestikulation mit den dünnen Knochenärmen!“ (602). Der in der „Physiognomik geübte“(ebd.) Vetter versucht die äußeren Details zu deuten. „Die Tuchverkäuferin teilt der Schrumpfhändlerin ein Schälchen Kaffee mit. Was hat das zu bedeuten? Ich weiß es! [...] Mit der Tasse Kaffee wurde gewiß eine derbe, faustdicke Verleumdung belohnt.“(Ebd.) Die richtige Achtsamkeit kann nur in kleinen Augenblicken und Ausschnitten der Wirklichkeit erreicht werden, nie in „Haupt-Handlungen“⁵⁹.

Wieso sollte aber E. T. A. Hoffmann in seiner späten Erzählung auf die Wahrnehmungsmuster der Aufklärung zurückgreifen?

Oesterle weist darauf hin, dass es den Romantikern nicht gelungen sei, die uneingeschränkten Anschauungsmuster der romantischen Landschaft auf ein ästhetisches Verhältnis zur Volksmenge zu übertragen.⁶⁰ Es könnte der Grund dafür sein, wieso Hoffmann sich der aufgeklärten Wahrnehmungsformeln bedient.

Die im 18. Jahrhundert entwickelten Wahrnehmungstechniken wurden von August Langen im frühen 20. Jahrhundert mit dem Begriff der *Rahmenschau*⁶¹ erfasst. „Das Streben zum Rahmen ist ein Urbedürfnis des menschlichen, oder doch des abendländischen Geistes. Der Wille zur Beschränkung des Gesichtsfeldes, zur Isolierung, zur Eingrenzung des beachteten Gegenstandes, entspricht einer Grundforderung des Sehens und Erkennens“⁶² – lesen wir in der Einleitung zu Langens *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Langen definiert das Prinzip der Rahmenschau als eine „Grundform des Sehens“⁶³.

⁵⁸ Ebd. S. 87.

⁵⁹ Ebd. S. 86.

⁶⁰ Vgl. Oesterle (1987), S. 94.

⁶¹ August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Rahmenschau und Rationalismus. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1965. S. 5 - 44.

⁶² Langen (1965), S. 5.

⁶³ Ebd. S. 5.

Im visuellen Wahrnehmungsakt unterscheidet Langen zwischen zwei Sehvorgängen: *Perzeption* und *Apperzeption*⁶⁴. Das Gesichtsfeld der *Perzeption* ist je nach dem Standpunkt des Betrachters eher unbestimmt und im Verhältnis zur *Apperzeption* umfangreicher. Die *Apperzeption* ist der konkrete Gegenstand der Aufmerksamkeit. Die *Perzeption* gehört zu dem möglichen Hintergrund. Der Rationalismus des 18. Jahrhundert strebte danach, den *Apperzeptionspunkt* vom breiten Feld der *Perzeption* zu lösen, um ein schärferes und deutliches Anschauungsobjekt zu bekommen. Der Rationalismus strebte demnach zu einer *Rahmenschau*. Nach der rationalistischen Erkenntnislehre verlangt der Gegenstand der Erforschung eine entsprechende Gestalt: „einen begrenzten Umfang, klare Übersichtlichkeit, geschlossene Form“⁶⁵. Die drei Voraussetzungen, die dem Verstand zum Erkenntnis verhelfen sollen, werden im vetterschen Blick durch das Fenster und das Fernglas erfüllt.

Sowohl das Fenster als auch das Fernrohr ermöglichen den beiden Vettern die klare Rahmenschau in Langens Sinne, indem sie ein konkretes *Apperzeptionsfeld* aus dem breiten, näher unbestimmten Bereich der *Perzeption* lösen. Mithilfe des künstlichen Rahmens des Fensters oder des optischen Geräts wird das wahrgenommene Objekt isoliert. Im Prozess der Isolierung, Rahmungebung (Fensterrahmen, Fernrohr) und Scharfstellung (Fernrohr) entsteht ein klares, geschlossenes Bild, das die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters beansprucht.

Die Segmentierung in einzelne Bilder gewährt ein besseres Verstehen und Einordnen des Gesehenen. Die sinnverwirrende Unendlichkeit der Natur oder in unserem Fall die chaotische Unüberschaubarkeit der Panoramaansicht sollten mithilfe perspektivierender Segmentierung in eine verständliche Ordnung gebracht werden. Das literarische Verfahren der Rahmenschau interpretiert Oesterle als eine Rückkehr zu den Aufmerksamkeitskriterien der Aufklärung mit romantischen Zügen.

3.2 Die Funktion des Fernrohrs

Die Rolle des Vergrößerungsglases im Hoffmanschen Konzept des *deutlichen* und zugleich *inneren Schauens* wird bei der Interpretation *Des Vetters Eckfenster* ähnlich wie die literaturhistorische Zuordnung des Textes unterschiedlich interpretiert. Das Interesse

⁶⁴ Ebd. S. 7ff.

⁶⁵ Ebd. S. 7.

der Forschung an der Funktion des Fernglases liegt einerseits in seiner Rolle bei der Einweihung des jungen Veters in die «Kunst des Schauens» und andererseits in der Un- bzw. Wirksamkeit bei der Entstehung der vetterschen Hypothesen.

Thomas Eicher weist auf die drei Hauptfunktionen des Fernglases hin: Fixierung und Umrahmung des Blickes und die Vergrößerung des Gesehenen. Das Verfahren der Umrahmung und Vergrößerung ermöglicht das *deutliche Schauen* des jungen Mannes am Fenster. Das scharfe und detaillierte Sehen ermöglicht das reduktionistische Verfahren des Fernglases. Das Vergrößerungsglas reduziert die Vielfalt der Umgebung auf eine subjektiv hervorgehobene Einzelheit und löst sie aus ihrem gewohnten Zusammenhang heraus.⁶⁶

Die vom Besucher gesehenen Szenen werden von Brüggemann als Folien interpretiert, „auf der die erzählerische Phantasie ihre Skizzen entwirft“⁶⁷. Dabei ist das Fernglas, wie es Brüggemann deutlich anmerkt, eine Voraussetzung für die Umwandlung der realistischen Wirklichkeit in die inneren Vorstellungsbilder.⁶⁸

Hanno Möbius geht in seinem Aufsatz über Beobachtung in der Literatur des 19. Jahrhundert unter dem Titel *Ruhe und Bewegung* davon aus, dass das *wirkliche Schauen* eine Grundlage für die Phantasiebilder des gelähmten Veters bildet. Er unterscheidet zwischen dem *deutlichen* und dem *wirklichen Schauen*. *Deutlich* bezieht Möbius auf die mit dem Fernglase beschaute Wirklichkeit, *wirkliches Sehen* jedoch ist ein Prozess der vetterschen Einbildungskraft.⁶⁹

Inwieweit hängen aber die beiden Prozesse voneinander ab? Wäre das *wirkliche Schauen* ohne das *deutliche Betrachten* durch das Fernrohr überhaupt möglich? Ist das *wirkliche Schauen* ausschließlich eine Fähigkeit des Schriftstellertalents oder kann es mithilfe eines Fernglases gelernt werden?

Die Totale – der „ganzheitlich – gleichmäßige“ Blick - ohne Fernrohr von einem erhöhten Standpunkt aus ermöglicht ein impressionistisches Panoramabild, das aber ohne Segmentierung und Fixierung der Totale wirkungsarm bleibt. Die Freiheit des Betrachterblickes bedeutet eine Totalität der Wahrnehmung, die das Gesehene oft unverständlich und irritierend macht. Demnach sollte das Fernglas zum besseren Verständnis des Wahrgenommenen beitragen. Auf das ungeschulte Auge des jungen

⁶⁶ Vgl. Eicher (1993), S. 368ff.

⁶⁷ Vgl. Brüggemann (1985), S. 180.

⁶⁸ Vgl. Brüggemann (1985), S. 180.

⁶⁹ Vgl. Möbius (1989), S. 432.

Betrachters am Fenster wirkt das Fernglas wie eine Art Filter, der das „sinnverwirrende Gewühl“(600) der Volksmasse durchschneidet und den Blick des jungen Vetters fixiert.⁷⁰

In Bezug auf die Hypothesen des gelähmten Vetters sieht Eicher in dem optischen Instrument einen „Perspektivträger eines für den Vetter bereits internalisierten Wahrnehmungsvorgangs“, als eine „Projektionsfläche eines bereits vorhandenen inneren Bildes“⁷¹. Fungierte das Glas für den jungen Besucher als Sehhilfe, so sollte es für den gelähmten Vetter nur zu einer Projektionsfläche werden. Demnach schwächt Eicher die Rolle des Glases bei der Entstehung der inneren Bilder des Vetters deutlich ab.

Peter von Matt sieht dagegen in dem optischen Instrument einen Imaginationswerfer, der zwecks der Entstehung der inneren Imaginationen eingesetzt wird.⁷² Diese Funktion des Fernrohres wird von Brüggemann in Frage gestellt. Das optische Glas wird von Brüggemann ähnlich wie von Eicher im Hinblick auf das Prinzip der Rahmenschau interpretiert und nicht als eigenständige Projektionsmatrix. Durch die „Hervorhebung [und] Einrahmung von einzelnen Figuren und Figurengruppen“⁷³ wird das durch den Vetter erwähnte *deutliche Schauen* erzeugt. Brüggemann weist aber darauf hin, dass das vettersche *deutliche Schauen* nur teilkohärent zu dem in *Die Serapionsbrüder* erwähnten Begriff des *wirklichen Schauens* ist. Im optischen Glase wird das *deutliche* im geistigen, inneren Auge dagegen das *wirkliche Schauen* erzeugt.

Fixieren [das <deutliche> Schauen] des Typs, der Figurengruppe in der Rahmenschau hat [...] die untergeordnete Funktion, der Phantasie die Möglichkeit ihrer Entfaltung und eine Richtung zu geben [...] die Richtung zum <wirklichen Schauen> der Kunst.⁷⁴

Die Differenz zwischen den beiden Begriffen wird durch die unterschiedlichen Rollen der beiden Vettern hervorgehoben. Dem Besucher teilt Hoffmann die Rolle des deutlichen Sehers zu. Ausgestattet mit einem Vergrößerungsglas schildert er das deutlich, realistisch Gesehene. Der ältere Vetter nimmt dagegen „für sich das «Ergötzliche», das Ausfabulieren der Bilder“ in Anspruch. Demnach wird er auch als einziger von Hoffmann mit der Fähigkeit des *wirklichen Schauens* versehen.⁷⁵

⁷⁰ Vgl. Eicher, (1993), S. 363ff.

⁷¹ Eicher (1993), S. 370f.

⁷² Von Matt (1971), S. 35.

⁷³ Brüggemann (1985), S. 180.

⁷⁴ Ebd. S. 180.

⁷⁵ Ebd. S. 181.

Helmut Lethen schlägt in seiner Auseinandersetzung des Hoffmanschen Textes die Interpretation zweier Blickweisen vor. In der Ersten macht er den Blick durch das optische Instrument in Hoffmannschen Geschichte für die realistische Sichtweise verantwortlich und verweist dabei auf deren Zusammenhang mit der *Scheinwerfertheorie*⁷⁶ von Karl Popper. Poppers Wahrnehmung- und Erkenntnistheorie besagt, dass die wahre Erkenntnis nur mithilfe eines aktiven Beobachtens stattfinden kann. Das Auge soll wie ein Scheinwerfer in der Finsternis bestimmte Plätze aus der dunklen Masse beleuchten und sich mit ihnen so lange aktiv beschäftigen, bis es zu einer Erkenntnis kommt. Die Wahrheit sei demnach keine gegebene objektive Größe. Die wahre Erkenntnis liegt im kritischen Beobachten.⁷⁷

Die Rolle des Scheinwerfers erfüllt in *Des Vetters Eckfenster* das Fernglas, das beide Vettern benutzen. Die Volksmasse ist zwar nicht in der Dunkelheit, aber die Entfernung macht das genaue Beobachten beinahe unmöglich. Nur durch das Vergrößerungsglas kann die kompakte Masse in einzelne Genreszenen aufgeteilt werden, die erst isoliert einen geschlossenen Sinn bekommen.⁷⁸ Demzufolge hält Lethen das Fernglas in den Händen des jungen Beobachters für einen optischen Erlöser aus der ästhetischen Zerstreuung seines frei schweifenden Blickes. Die anfangs anonyme Menschenmasse, die dem Mann am Fenster als ein „Tulpenbeet“(599) vorkommt, mit seinen „kleine[n] Flecken“(ebd.) wird dank dem scharfen Blick bestimmten Ständen zugeordnet. Der Anblick des auf dem Markte treibenden Volkes wirkt nicht mehr „seltsam und überraschend“(ebd.), sondern regt zu logischen Hypothesen über das Gesehene an, die „längst von der Romantik zu den Akten gelegt zu sein schienen“⁷⁹. Ähnlich wie Ulrich Stadler sieht Lethen in den „Hypothesen-Lektionen“ des kranken Beobachters die Ähnlichkeit mit der im 18. Jahrhundert entwickelten Physiognomielehre.⁸⁰

Dem gelähmten Vetter sollte das Glas dagegen aus einem „Dilemma“ der „schwärzesten Melancholie“(597) geholfen haben. Das Fenster des Vetters und der Blick durch das Fernrohr wurden ihm in der Zeit der Krankheit und der schriftstellerischen Untätigkeit zum Trost. „Hier [am Fenster] ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen [...] Komm Vetter, schau hinaus!“ (599) – fordert der Kranke. Es wäre auch nachvollziehbar, wenn der Anblick des „niemals rastenden Treiben[s]“(Ebd.) den kranken Beobachter

⁷⁶ Vgl. Karl R. Popper: Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1979. Hier S. 57-70.

⁷⁷ Vgl. Popper (1979), S. 68ff.

⁷⁸ Vgl. Lethen (1987), S.

⁷⁹ Ebd. S. 220.

⁸⁰ Vgl. Lethen (1987), S. 220.

noch in eine tiefere Depression oder Melancholie versetzt hätte. Doch der Vetter weiß um die wohltuende Wirkung eines geschulten, aktiven Blickes. Die der Vergrößerung folgende „experimentelle Isolation“⁸¹, also Ausgrenzung bestimmter Teile aus dem breiten impressionistischen Panoramafeld, trägt zu einer noch stärkeren Wirkung des Wahrgenommenen auf den Wahrnehmenden bei. Auf der Basis von isolierten realistischen Bildern entstehen die Hypothesen des Veters.

Lethen ordnet die Vorstellungsbilder des gelähmten Vetter weder dem Realismus noch der Romantik zu. Er sieht die vetterschen Hypothesen in einem Bereich, wo sich die zwei unterschiedlichen Blickweisen kreuzen, ohne dass die eine oder die andere sehr an Charakter und Aussagekraft eingebüßt hätte. Er deutet in seiner Interpretation *Des Veters Eckfenster* auf die innere Plausibilität der Hypothesen hin, die frei von der Widersprüchlichkeit und Gefälligkeit sind.⁸²

Das Fernrohr produziert vernunftgemäße Rahmenschau und verleiht dem inneren Bild des älteren Veters einen „Schein des Empirischen“⁸³. Doch erst „Auflösung unliebsamer Affekte“ und nicht bloßes „Aufprallen auf empirisch Äußeres“⁸⁴ könnten ein fester Beweis für den realistischen Charakter Hoffmanns letzter Erzählung sein. Das sei in Hoffmannscher Erzählung nicht der Fall. Der Gegenstand der Beobachtung mitsamt seiner dazu erfundenen Geschichte wirkt zwar wahr, ist aber völlig arbiträr. Die Geschichte vom „widrigen zynischen deutschen Zeichenmeister“(612) hat bewiesen, dass die Hypothesen [solange sie mit dem optischen Objekt kompatibel sind] willkürlich neu erdacht werden können, ohne dass man den Gegenstand der Betrachtung ändert. Der im Sehen geschulte Beobachter verwandelt innerhalb von wenigen Sätzen den Zeichenmeister in einen „gemütlichen französischen Pastetenbäcker“(612).

Ebenso schließt Peter von Matt aus der Geschichte des alten Zeichenmeisters, dass die Bilder zwar realistisch erscheinen können, aber „ihre Gleichgültigkeit dem <Wahren> im Sinne Faktizität“⁸⁵ lässt keinen Zweifel daran, dass der Vetter kein Realist ist. „Der Besucher drückt ihm [seinem Vetter] dafür [für Veters Geschichte] seine Bewunderung

⁸¹ Vgl. Lethen (1987), S. 220.

⁸² Vgl. Lethen (1987), S. 221.

⁸³ Ebd. S. 225.

⁸⁴ Ebd. S. 221.

⁸⁵ Von Matt (1971), S. 34f.

aus, aber keiner von den beiden stellt auch nur für einen Moment die Frage, was es denn mit jenem Menschen nun tatsächlich auf sich habe!“⁸⁶

Die von Matt erwähnte Faktizität wird demzufolge sowohl im Auge des Betrachters auch durch die Hypothesen des Veters verdunkelt. Die erfundenen Geschichten von Marktleuten wirken zwar realistisch, doch ihre Übereinstimmung mit dem wahren Leben der betrachteten Menschen wird nie überprüft. Es wurde sehr treffend von von Matt bemerkt, dass die beiden Vettern keinerlei Interesse an dem faktischen Leben der einzelnen Menschen der Masse haben.⁸⁷

In seiner kurzen Prosaskizze löst Hoffmann demzufolge das empirische Äußere von der Notwendigkeit einer sachlichen Prüfung. Die empirische Beweiskraft wurde durch die inne Logik der schriftstellerischen Hypothesen ersetzt. Diese Tatsache weist auf einen romantischen Charakter des Textes mit realistischen Elementen hin.

Die ästhetisch *interessenlose Beobachtung* in „Des Veters Eckfenster“ *löst die Fixierung von Subjekt, Beobachtungspunkt und Perspektive an die Ständeordnung auf und erlaubt die vielfältige, entspannt alternative Hypothesenbildung ohne Anspruch auf letzte Geltung.* (E.B.)⁸⁸

Demzufolge spricht Lethen von der von E. T. A. Hoffmann eröffneten „Schule des neuen Sehens“, von der „neuen Wahrnehmungslehre“, die nach hundert Jahren ihr endgültiges Ende in Musils „*Triädere!*“ findet.⁸⁹

⁸⁶ Von Matt (1971), S. 35.

⁸⁷ Vgl. von Matt (1971), S. 34f.

⁸⁸ Lethen (1987), S. 222.

⁸⁹ Ebd. S. 218 und S. 222.

4. **Adalbert Stifter *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes***

Eine der am meisten vernachlässigten Erzählungen Adalbert Stifters ist mit der Thematik des Fernrohrs, des Sehens und dem Blick auf die Stadt, die ein Kern meiner Ausführungen bildet, besonders verbunden. Gemeint wird das kurze Prosastück mit dem Titel *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes*⁹⁰ aus der Aufsatzsammlung *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. Die zwölf in die Sammlung aufgenommenen Texte entstanden zwischen Juni 1841 und Februar 1844.⁹¹ 1858/59 überarbeitete Stifter das Essay *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes*. Unter dem verkürzten Titel *Vom Sankt Stephansturme*⁹² erschien es 1859 zu Beginn der Sammlung.⁹³

Das geringe Interesse der germanistischen Forschung an diesen Texten hängt vermutlich mit dem für Stifter untypischen Thema der Großstadt zusammen, das den Autor nur eine Zeit lang beschäftigte. Nichtsdestotrotz präsentiert der Text *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* eine interessante Variante des optisch veränderten Blicks.⁹⁴

Zwischen 1826 und 1848 lebte Stifter in Wien. In der Vormärzzeit wurde Wien zu einer Industriegesellschaft mit ca. 430 000 Einwohnern. Moderne Fabrikbetriebe, der Fernverkehr, der Bau der ersten Eisenbahnlinien zogen die Arbeitskräfte in die Stadt. Das Wachstum der Stadt erfolgte vor allem durch den Zuzug ländlicher Bevölkerung. Doch der drastisch gesteigerte Wohnbedarf konnte nicht gedeckt werden. Besonders die

⁹⁰ Adalbert Stifter: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes*. In: *Gesammelte Werke in vierzehn Bänden*. [Hrsg.] Konrad Steffen. Birkenhäuser Verlag. Basel; Stuttgart 1969. Hier: Band 13. S. 249ff.

Zweite Fassung des Textes unter dem Titel: *Vom Sankt Stephansturme*. Band 13. S.9ff.

⁹¹ Vgl. Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart; Weimar 1995. Hier S. 12.

⁹² Der überarbeitete Text wurde in den Sammelband *Aus dem alten Wien* aufgenommen und in seinem Hauptteil am Anfang der Sammlung platziert. Die erste Fassung unterscheidet sich von dem umgearbeiteten Essay nur in einleitenden Seiten, die am Ende des Bandes abgedruckt wurden.

⁹³ Vgl. Gunter H. Hertling: *Adalbert Stifters Essays Wien und die Wiener (1841-1844) als verhaltenpsychologische „Studien“ impressionistischen Kolorits*. Peter Lang Verlag. Bern; Wien [u.a.] 2006. Hier S. 15.

⁹⁴ Ebd. S. 15.

unteren Schichten waren von der Wohnungsnot und immer schlechteren Lebensverhältnissen betroffen.

Im Hinblick auf die neue Erfahrung der Großstadt spricht Begemann von einer Verunsicherung und Desorientierung des neuen Stadtmenschen:

In Verbindung mit der zunehmenden Trennung von Wohn- und Arbeitsstätten erwecken diese Faktoren in der noch unkonditionierten Wahrnehmung den Eindruck einer ungeheuren Zusammenballung von Menschen und ihrer permanenten Bewegung. Erstmals wurde die ›Masse‹ zum Gegenstand der Wahrnehmung, Verunsicherung und der Furcht.⁹⁵

Die sichtbare Ordnung des Lebens auf dem Dorfe ist in einer Großstadt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu finden. In Bezug auf die rasche Entwicklung der Infrastruktur und die neuen Menschenmassen weist Welle auf die urbane Reizüberflutung hin, der der Mensch in der Stadt ausgeliefert wurde. Ein Ergebnis dieser Erfahrung ist ein „irritiertes und depotenziertes Subjekt“⁹⁶, das Stifter in seiner Prosaskizze *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* zum Protagonisten macht. Die Beschreibung der Orientierungsprozesse ist ein markantes Zeichen in Stifters Erzählungen. Seine Figuren geraten häufig „in einen unübersichtlichen, vom Menschen noch nicht erschlossenen Raum [...], in dem sie erst ihren Platz bestimmen müssen.“⁹⁷ In *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* erfährt der Leser von einem aus dem Lande kommenden Wanderer, der sich in Wien nicht mehr zurechtfinden kann. Konfrontiert mit der ungeheuren Masse der Großstadt, verliert Stifters Wanderer die Orientierung. Der in einer fremden Umgebung verirrte Mensch zweifelt an seiner Macht als Bezugspunkt der Wirklichkeit. Hatten sich die Protagonisten in *Der Hochwald*, *Bunte Steine* oder *Der Nachsommer* in der unbekannten Naturlandschaft verloren, so verirrt sich der Wanderer in *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* in einer unbekannten Großstadt.⁹⁸

Um eine Übersicht über die fremde Stadt zu bekommen, lässt Stifter den Wanderer den Sankt Stephansturm besteigen. Mit einem Fernrohr erkundet er die Einwohner und die Stadtlandschaft. Das Fernrohr, das von Birgit Ehlbeck als „fast ein Genrebild in Stifters

⁹⁵ Begemann (1995), S. 14.

⁹⁶ Welle (2009), S. 155.

⁹⁷ Hans Dietrich Irmscher: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Wahrnehmung. Wilhelm Fink Verlag. München 1971. Hier S. 182.

⁹⁸ Ebd. S. 182ff.

Werk“⁹⁹ bezeichnet wird, eröffnet eine neue Dimension der Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne. Das optische Instrument trennt die romantische Verbindung zwischen dem Betrachter und seiner Welt. Es lässt Bilder entstehen, die durch ihre Fremdheit zum Beobachter gekennzeichnet sind. Die durch ein Fernrohr gesehene Wirklichkeit entpuppte sich als eine fremde Macht mit gleichgültigen Abläufen.¹⁰⁰

In diesem Zusammenhang geht meine Untersuchung des Textes von folgenden Fragen aus: Wie sehr beeinflussen die äußeren und inneren Verhältnisse das Gesehene und dessen Deutung? Welche Rolle spielt die bessere Schärfe des Blickes, der Standpunkt des Beobachters und welche die Tageszeit der Betrachtung? Wo befindet sich die Schnittstelle, an der die rein optischen objektiven Bilder in die inneren, subjektiv empfundenen Vorstellungen übergehen? Inwiefern unterscheidet sich die objektive Wirklichkeit von den subjektiv erzählten Bildern? Welche Rolle spielt die Figur des Wanderers der ersten Fassung, die in der zweiten ausgelassen wurde? Wie stark beeinflusst die Un-/Kenntnis des Betrachters die Wirkung der wahrgenommenen Wirklichkeit? Welche Funktion erfüllt das Fernrohr im Wahrnehmungsakt? Dient es einer besseren Sehschärfe oder der Verformung und Verfremdung des Gesehenen? Und wirken demnach die Vergrößerung und die Nahaufnahmen der Wirklichkeit auf den Betrachter, beruhigend oder befremdend?

Der Blick mit bloßen Augen

Die Rahmenhandlung bildet ein Ich-Erzähler, der mit einem Wanderer den Sankt Stephansturm besteigt. Wien und seine Einwohner werden von oben her betrachtet und beschrieben. Den Wanderer sieht der Betrachter, der zugleich der Ich-Erzähler ist und der sich auf der Spitze des Sankt Stephansturmes befindet, schon in dem Moment, als dieser die fremde Stadt betritt.

Wenn man Süd und Südwest ausnimmt, so mag der Wanderer kommen, von welcher Weltgegend immer, und er wird, bevor er noch ein Atom von der großen Stadt erblicken kann, schon jede [...] Pappel erblicken, die [...] die Stelle anzeigt, an der sich [...] hindehnt; (250)¹⁰¹

⁹⁹ Birgit Ehlbeck: Denken wie der Wald. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes. Philo Verlagsgesellschaft. Bodenheim 1998. Hier S. 27.

¹⁰⁰ Vgl. Ehlbeck (1998), S. 29 und S. 41.

¹⁰¹ Da zwei Fassungen des Textes zitiert werden, weist die Seitenzahl auf die bestimmte Fassung hin. Die Fassungsanordnung wird im Text oft nicht explizit genannt. Bitte Seitenangaben in Klammern beachten.

Das kurze Zitat macht deutlich, dass es sich in dieser Erzählung/ Betrachtung nicht um eine Geschichte des Wanderers, der die fremde Stadt aufsucht, handelt sondern um die Beschreibung der Stadt selbst. Der Fremdling mag kommen von welcher Richtung er auch immer will. Es handelt sich nicht um einen konkreten Wanderer sondern um irgendeinen, der die fremde Stadt betritt. Er darf in die Stadt nur nicht von Süd und Südwest her eintreten, denn dann würde er in der Erzählung unnötig, da er weder von Süd noch von Südwesten die Spitze des Stephansturmes, die eine entscheidende Rolle in den Betrachtungen einnimmt, erblicken könnte. Der unkundige Wanderer wird dem Getümmel der Menschen der wilden, fremden Großstadt völlig ausgeliefert. „Eine endlose Gasse nimmt ihn auf“(250), „die Wogen schlagen über ihm zusammen“(250). Die einzige Hilfe bietet ihm eine „schlanke, zarte, luftige Pappel“(250), die er vor dem Eintritt in die Stadt erblickt und der er folgen will. Doch sobald die „Pappel“ / „ein dunkler, schlanker, riesiger Stift“(251) nicht mehr zu sehen ist, verliert er sich in den Massen und Gassen der Großstadt. Durch die „tosende Wüstenei“(251) und den Anblick von mehreren riesigen Pappeln verliert der Fremdling seine Orientierung und glaubt, in die Irre zu gehen. Florian Welle deutet auf die Notwendigkeit der „destabilisierende[n] Konfrontation“ mit der Reizüberflutung der Großstadt hin, um die „Besteigung des Turms zum Zwecke der Reizabwehr zu legitimieren“¹⁰². Der Ich-Erzähler, der den irrenden Fremdling von der Spitze des Sankt Stephansturme beobachtet hat, kommt ihm zu Hilfe.

Der Fensterblick

Bevor sich der Wanderer einen beruhigenden Blick von der Turmwarte verschafft, wird ihm vom Erzähler empfohlen, eine Herberge aufzusuchen und sich ans Fenster zu setzen. Der erste beruhigende Blick ist ein Fensterblick.

«[...] mein Guter, [...] siehe hier [...] ist eine Herberge: da ruhe aus, erquicke dich, *siehe von deinem Fenster aus* dem Schwalbe zu, der ewig unerschöpflich um jene Ecke flutet, *und gewöhne dich* an ihn – dann morgen früh mit Tagesanbruch geh mit mir, ich führe dich bis zur Spitze deiner geliebten Pappel empor und zeige dir von dort herab die Zauberei der Welt.» (251) [Eigene Betonung]

Erste Fassung unter dem Titel *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes*: (249-254). Zweite Fassung unter dem Titel *Vom Sankt Stephansturme*: (9-38).

¹⁰² Vgl. Welle (2009), S. 155.

Das Motiv des literarischen Fensterblickes¹⁰³ wurde von den Autoren des Biedermeier gerne aufgegriffen. Der Rahmen des Fensters dient als eine Schwelle, die den inneren vom äußeren Bereich trennt, sowohl in einem wörtlichen als auch in einem metaphorischen Sinne. Das Fenster inklusive seiner Scheibe bildet eine Schutzwand, die dadurch, dass sie durchsichtig ist die Beziehung von Innen und Außen zwar trennt aber nicht ausschließt. Die innere Erregung des Wanderers kann durch den Fensterblick auf die Stadt abklingen. Durch die Wände der Herberge fühlt er sich zwar von der fremden Wirklichkeit geborgen, doch das Fenster ermöglicht ihm eine langsame Gewöhnung an die Umgebung.¹⁰⁴

Hans Dietrich Irscher definiert die Funktion des Blickes aus dem Fenster folgendermaßen:

Das Fenster erlaubt es dem Menschen, die Wirklichkeit zu sehen, ohne Gefahr zu laufen, von ihr berührt zu werden und seine Selbstständigkeit an sie zu verlieren.¹⁰⁵

Der Blick aus dem geschlossenen Raum ist demnach eine Voraussetzung der eigenen Sicherheit. Die Mauern oder nur der Fensterrahmen deuten die Grenze zwischen Mensch und Wirklichkeit an. Durch die distanzierende Funktion des Fensters wird der eigene Standpunkt nicht mehr gefährdet. Irscher sieht in der Sicherheit des Betrachters ein Erfordernis für eine objektive Beschreibung der Wirklichkeit.¹⁰⁶

Diese Voraussetzung wird meiner Meinung nach auch von einem Turm bzw. von einem Fernrohr erfüllt. Auf die Rolle des herausgehobenen Standpunktes und des optischen Instruments im Akt der Wahrnehmung und der Ausdeutung des Wahrgenommenen werde ich im Folgenden ausführlicher eingehen.

Welle deutet darauf hin, dass die beruhigende Funktion des Fensters nicht nur ein Ergebnis der spürbaren Distanz zwischen dem Subjekt und Objekt ist, sondern einer übersichtlichen und konzentrierten Anschauung. Die Umrahmung und Stillstellung der verstreut wirkenden Wirklichkeit erlaubt eine deutlichere Betrachtungsweise und ein eindeutiges Erfassen.¹⁰⁷

¹⁰³ Zum Motiv des Fensters bei Stifter vgl. Irscher (1971), S. 242ff. und Welle (2009), S. 156ff.

¹⁰⁴ Vgl. Irscher (1971), S. 243f.

¹⁰⁵ Ebd. S. 245.

¹⁰⁶ Ebd. S. 245.

¹⁰⁷ Vgl. Welle (2009), S. 157.

Sein Blickfeld [des Wanderers] wird durch den Fensterrahmen ausschnitthaft begrenzt, so daß er sich im Zustand der Ruhe und Konzentration auf die um die Ecke flutenden Menschenmassen einstellen kann, ohne Gefahr zu laufen, erneut einer visuellen Überreizung zu erliegen.¹⁰⁸

Die Be- oder Einschränkung des Gesichtsfeldes durch die Umrahmung des Blickes wird von Welle mit dem Begriff der *Rahmenschau*¹⁰⁹ von August Langen verglichen, auf den ich im vorherigen Kapitel in Bezug auf den Fensterblick bei E. T. A. Hoffmann näher eingegangen bin.¹¹⁰

Der zweite beruhigende Blick ist ein Turmblick auf die Großstadt. Die Vogelperspektive von dem Stephansturm sollte dem Wanderer einen wohltuenden Überblick über die Stadt verschaffen. Der Erzähler und der Wanderer besteigen den St. Stephansturm. Ähnlich wie im Falle des Fensters wird durch die gewählte Beobachtungsposition eine Distanz zwischen dem Betrachter und dem Gesehenen geschaffen. Die 360-Grad-Rundsicht der beiden Betrachter beginnt vor dem Sonnenaufgang. Weit im Norden wird die Donau mit ihren Auen erblickt. Der Blick der Beiden gleitet weiter senkrecht Richtung Osten. Als „Milch des Morgens“(252) werden die Karpaten und „die Berge gegen Ungarn“ genannt. „Sie [die Berge] schweifen wie ein aus Luft gewobenes Band um den ganzen Osten“(252). Gegen Südwesten erscheint den Betrachtern „der Schneeberg [...], der vom Lande Schweiz an das Tirol herausreicht“(252). Der Blick der beiden Betrachter nähert sich der Grenze der Stadt. Der Westen der Stadt wird von dem Erzähler als ein Gürtel aus weißen Landhäusern bezeichnet, die mit den Gebäuden der (noch) schwarzen Stadt eine dunkle „Länderscheibe“(253) bildet. Die Stadt als „Steinmeere“(253) bezeichnet, wirkt in der Stille vor der Morgenröte und noch in der Nacht „gespenstig“(253) und beinahe „tot“(253). Die schlafenden Wiener wachen langsam auf. Das „erste Lebenszeichen des schlafenden Ungeheuers gibt sich eben kund“(253). Wien vor dem Sonnenaufgang – in den Augen des Betrachters – ein „schlafende[s] Ungeheuer“. Fleischwagen rasseln durch die Gassen. Der Blick von der Turmspitze auf die noch dunkle Stadt ist nicht vielsagend. Der Hörsinn arbeitet doppelt so effizient wie zur Tageszeit. Die Wahrnehmung wird nur mittels der Stimme der Stadt möglich. Der Lärm der Wagen, die Lebensmittel in aller Frühe liefern, könnte von dem Erzähler mit Magenknurren assoziiert werden, da er die Stadt zu dieser Tageszeit als

¹⁰⁸ Ebd. S. 157.

¹⁰⁹ Vgl. Welle (2009), S. 156.

„ungeheueren Magen“(17) bezeichnet. Das Dunkle der Stadt verbunden mit der Vorstellung des Fleisches, das durch die Gassen rasselt, ergibt mehr oder weniger ein nachvollziehbares Bild der Stadt als Magen.

In der Morgenröte erblicken die Betrachter „rote Funken“(253), die den Rubinen [„Karfunkel“(253)] ähneln, „es sind Fenster, an denen sich die Morgenröte fängt.“(253). Die Sonne geht mit den „Rauchsäulen“(253) der Stadt auf.

Ganze Gassen schimmern im Morgenglanze, ganze Fensterreihen belegen sich mit Gold – Turmkreuze und Kuppeln funkeln [...] (254)

Menschen kommen den Betrachtern von der Höhe der Turmspitze wie „schwarze Punkte“(254) vor, die sich in immer größeren Mengen durcheinander bewegen. Die Stadt wirkt immer hektischer. Das „Rollen, Rasseln und Prasseln, wird immer dichter“(254). Die Stadt ist erwacht.

Indes schwingt sich die Sonne singend und lächelnd, wie ein silbern reines Schild, immer höher über das wirre Babel empor“. (254)

Das Licht macht alles deutlich und klar, das wilde Treiben, „das wirre Babel“(254) unten am Fußen des Sankt Stephansturmes wird zu einem „schöne[n] Schauspiel“(254). Doch nicht lange. Bald kommt der Wind, der mit seinem „schmutzigen Schleier“(254) die Stadt bedecken wird. Der klare Blick wird bald wieder getrübt. Jetzt umschließt der Blick nur das zu Füßen der beiden Betrachter liegende Stadtzentrum, das einer „Scheibe“(250) ähnlich ist. Wien um den Stephansturm als

ein Gewimmel und Geschiebe von Dächern, Giebeln, Schornsteinen, Türmen, ein Durcheinander von Prismen, Würfeln, Pyramiden, [...] Kuppeln [...] (19)

erinnert den Betrachter an eine „ungeheure Wabe von Binnen“(19). In „toller Kristallisation“(19) der Stadt, die „zusammenhängend“(20) und zugleich „durchbrochen und gegittert“(19f.) wirkt, kommen die Gassen wie „hingerißne(sic!) Furchen“(20) vor. Von der Höhe des Stephansturmes sehen die Menschen auf dem Platze unten wie „dunkle Ameisen“(20), die Kutschen wie eine „Nußschale“(20) aus, die von „zwei netten Käferchen“(20) gezogen wird.

Der Blick des Erzählers schweift schon wieder langsam in die Ferne. Zum flüchtigen „Gegenstand des Augenmerkes“(10) werden unter anderem nun: „die schöne schwarze Kuppel St. Peters“(20), „der freundliche Turm des Schottenabtei“(ebd.), „das schlanke Stift St. Michaels“(ebd.), „die Kapuziner“[Kirche](ebd.), die „Hofburg“(20), die „Kärntnerstraße“(ebd.), die „Universität“(ebd.), die „St. Ruprechtkirche“(ebd.) und die „Spitze von Maria am Gestade“(20).

Demnach wird das Blickfeld weiter ausgedehnt und reicht weit „hinaus über die Grenze“(20) der Großstadt. Die Vorstadtgasse wirkt auf den Betrachter wie „ein seltsamer,, und „anmutiger Garten“(20), ein „breiter grüner Gürtel“(20). Noch weiter in der Ferne werden die „fünfunddreißig“(21) Vorstädte, die „ungeheuere“(21) Masse, in den Blick genommen. Das oben erwähnte Blickfeld wird immer größer und dadurch unklarer. Häuser der Vorstädte und Dörfer um Wien liegen wie „weiße Punkte“(21), wie „ferne Segel in einem duftigen, grünblau dämmernden Meere“(20). Die Rundsicht mit dem bloßen Auge von dem St. Stephansturm endet mit dem Blick auf eine andere Spitze, „eine kleine Säule“(22), die die Spinnerin am Kreuz¹¹¹ genannt wird. Auf diese kommt eine mächtige Strasse zu, von „unserem Hafen Triest“(22), die Wien mit dem ganzen Süden verbindet. Hier hört die erste Rundschau vom St. Stephansturm mit bloßem Auge auf.

4.1 Der Blick durch das Fernrohr - zwischen Begeisterung und Kritik

- Nimm nun das Fernrohr hier und such die Straße; dort, wo jede ferne schwache Staubwolke aufgeht, muß sie sein - -nun, was siehst du? (22)

Der Betrachter fordert den Wanderer zu einem Blick auf die Stadt durch ein Fernrohr auf. Züge und Wagen die mit Waren auf die Stadt hinzukommen und von der Stadt wegfahren, werden durch das Glas gesehen. Die Ziegel vom Wienerberge nach Wien werden geliefert. Die Stadt wird stets fortgebaut, bis sie den Berg erschöpft und

¹¹¹ Es gibt in Wien und Umgebung zwei Säulen mit dem Namen *Spinnerin am Kreuz*, beide südlich vom Wienzentrum her gesehen. Eine befindet sich im heutigen 10. Bezirk, die andere gleichnamige Säule steht 50 Kilometer südlich von Wien entfernt. Welche Säule von dem Erzähler gemeint ist, bleibt unklar. Aus der nachfolgenden Erwähnung des Hafen in Triest kann man schließen, dass es sich um *Spinnerin am Kreuz* im heutigen Wiener Neustadt handelt, da es im Hinblick auf die Struktur der Erzählung passender erscheint, dass der Blick abschnittsweise von Wien entfernt wird: Wien, Wiener Neustadt, Triest.

verschlingt. In dieser Verkehrsmasse werden Menschen und Tiere erblickt. Ein Mann versucht, „furchtbare Rosse“(22f.) zu bändigen.

[...] und dennoch nur *ein* Mensch, ein kleiner Mensch, du würdest ihn mit deinem Rohre kaum sehen, mit einem sanftem(sic!) Druck seiner Hand bändigt er die Rosse, daß sie dastehen, still und fromm, wie zitternde Lämmer. Ei – dort fährt er ja – siehe, die dunkle Linie schiebt sich durch die Saaten hin – sieh zu, eh sie dir enteilt. [...] Wie das majestätisch ist! und der Mensch, das körperlich ohnmächtige Ding, hat das alles zusammengebracht; die furchtbar gewaltige Naturkraft, blind und entsetzlich, hat er wie ein Spielwerk von seinen Wagenpalast gespannt und lenkt sie mit dem Drucke seines Fingers – und so wird er auch noch andere, noch innigere, noch grauenhaftere seinem Dienste unterwerfen und allmächtig werden in seinem Hause, der Erde. Die Welt wird immer schöner und großartiger – fast ist es betäubend, sterben zu müssen. (23)

Ähnlich wie der oben zitierte Ausschnitt ist Stifters ganze Prosaskizze aufgebaut. Den Worten der Begeisterung folgte eine Kritik durch Ironie. Die genaue Lektüre von Stifters Essay lässt eine zwispaltige, widersprüchliche Einstellung des Autors zu den Errungenschaften und Erfindungen der Industrialisierung erkennen. Der scharfe und detaillierte Blick durch das Fernrohr hilft den Betrachtern das Gesehene eindeutig zu erkennen und zu beurteilen. Auf der einen Seite lässt der Text eine Begeisterung Stifters für den Fortschritt erkennen, auf der anderen Angst vor der ständigen Beschleunigung des Lebens und zugleich des Blickes. Ein Mensch des 19. Jahrhunderts wird von Stifter sowohl „in seiner Schönheit“(23) als auch in seiner zerstörerischen Macht dargestellt. Die Umwandlung der Natur in Kultur bändigt ihre „furchtbar gewaltige“(ebd.) Kraft. Doch den beachtlichen Leistungen der Menschen in Kultur und Technik liegt eine ausgeschöpfte Natur zugrunde. Das städtische Leben tendiert dazu, sich an der Stelle der Natur zu setzen. Begemann spricht von einer „radikalen Kulturkritik“¹¹² und Hertling von einer „mit schönen Deckfarben übermalte Menschenkritik“¹¹³, die aber immer wieder an der Spitze abbricht, um „ins Affirmative“¹¹⁴ umzuschlagen.

Alsdann folgen die Nahblicke auf den „Sommerpalast des Fürsten von Schwarzenberg“(24), die „Karlskirche“(ebd.), die „polytechnische Schule“(ebd.) und auf ein „Münzhaus“(ebd.). Das Münzhaus bietet dem Ich-Erzähler eine Gelegenheit zur Kritik am Geld. Das Geld kommt dem Betrachter als ein erdachtes Ding vor, das an sich

¹¹² Vg. Begemann (1995), S. 17.

¹¹³ Vgl. Hertling (2006), S. 25.

¹¹⁴ Vgl. Begemann (1995), S. 17.

„von keinem Gebrauche ist“(24) und nur durch Konvention zum Inbegriff des zu Erstrebenden geworden ist. Der Grund dafür, dass ich etwas länger bei diesem Bilde verweilen möchte, ist der Begriff der Konvention, auf den die Bedeutung des Bildes aufgebaut worden ist. Das Geld als Ding an sich selbst, ist wie oben erwähnt, „von keinem Gebrauche“(24). „Harmlos erdacht zur Bequemlichkeit der Menschen“(24). Mit der Zeit, und dank der industriellen Revolution, hat sich die Bedeutung des Geldes stark verändert. Der Erzähler beschreibt die Konvention der Bedeutung des Geldes wie folgt:

[...] endlich ein Dämon, seine Farbe wechselnd, statt Bild der Dinge selbst Ding werdend, ja ein einzig Ding, das all die anderen verschlang – ein blendend Gespenst [...](25)

Das Geld wurde anstatt der Ware verwendet. Es war bequemer und einfacher statt schwere Ware mit sich zu tragen und gegen sie zu tauschen, das kleine Ding zu verwenden. Im Laufe der Jahrhunderte wurde die ursprüngliche Bedeutung und Verwendung des Geldes vergessen. Das Geld wurde als das Ding an sich begehrt und nicht mehr als ein Bild der möglichen Dinge, die man sich mit dessen Hilfe anschaffen könnte.

Daraufhin erweitert sich der Blick bis hin zur Donau. Von der Donau aus schwenkt der Blick auf den Bahnhof am Prater, auf die Donauauen und die Inselstadt. Bei der Wahrnehmung jedes Gebäudes oder Platzes werden Erinnerungen wachgerufen. Die Themenkomplexe, die Stifter mit dem Blick auf Wien und Wiens Umgebung in die Erzählung einbezieht, sind für meine Ausführungen nicht von größter Bedeutung. Das Interesse meiner Arbeit liegt näher an der Art und Weise der Wahrnehmung und als dem Wahrgenommenen selbst. Aus diesem Grunde gehe ich auf Stifiers Diskurse zu den Themen wie Wirtschaft, Militär, bürgerliche Gesellschaft nicht genauer ein.

Die Rundschau endet dort, wo sie begonnen hat: beim Wienerberg. Dem geraderechten Blick folgt ein senkrechter. Der Panoramablick wird nun durch klare Bilder der Stadt und der Bewohner durchgestochen. Nun wird in den kritischen Blick durch das Fernrohr die Menschenmasse, das Volk genommen. Ähnlich wie der einzelne Mensch ist auch die Masse bei Stifter widersprüchlich: „Es ist ein tausendgestaltig, ein seltsam Volk,

durcheinandergewürfelt mit allen Vortrefflichkeiten und Tugenden und mit allen Leidenschaften und Lasten“(30)

Der Erzähler beschreibt nun dem Wanderer Ereignisse, die er sich vor seinem inneren Auge denken und malen sollte. Es sind erdachte Menschenschicksale, die in dem „brodelnde[n] Kessel“(32) der Stadt verloren gehen, Momentaufnahmen eines Lebens, das durch die Masse und ihr Treiben unsichtbar geworden ist. Die konkreten Bilder des Lebens gehen in dem „Gewirre des Häusermeers“(33) der Großstadt tagtäglich unter. Es sind Bilder, die man weder mit einem Fernrohr noch mit einem bloßen Auge erblicken kann. Der Erzähler nennt sie die Geschichten „eines einzigen Tages, einer einzigen Nacht“ (33). Hertling spricht in diesem Zusammenhang von einem Übergang der „Außenwelt“ in die „Innenwelt“¹¹⁵.

Glück – Momentaufnahmen:

- Das Kind entschlief, im Arme einer [...] Puppe. - Eine Jungfrau lag vor dem Bilde der Gebenedeiten und flehte [...]. - Einer hat das Große Los gezogen - einer in den Armen der schönsten Frau gezittert - tausend Lippen mögen sich geküsst, tausend Arme ineinander geschlungen haben. [...] Geizhälse zählten das Geld [...]. (33f.).

Unglück – Momentaufnahmen:

- Der Tod ging in hundert Häuser [...] – Ein blasser Mann lud eine Pistole [...] - Tausend Kranke zählten die ewig zögernden Schläge unserer Turmuhr [...] (34f.).

Die einzelnen Schicksale werden in der Menge nicht gesehen. Sobald man sich der Masse anschließt fließt man mit ihr in eine allen gemeinsame Richtung einer „vielgestaltigen Göttin [...], der Freude“(36) und „der tausendäugigen Göttin Vergnügen“(37). Die Stadt hat viele Gesichter, die aber in der Menge zu einem gleichmäßigen Bild verschmelzen. „Glück und Unglück [geht] gelassen seines Weges und beseligt hier ein Herz und drückt dort eins entzwei – aber die Menge weiß das eine nicht und nicht das andere.“(37). Freude und Musik, der Tod und Einsamkeit bilden das Bild der Stadt. Das Schicksal, die Geschichte der Stadt wird von „bewußtlos[er]“(38) Menge bestimmt, die aus verschiedenen Teilen bestehend ein rätselhaftes, immer gleiches Ding bildet – die Masse.

Tauche denn nun getrost in dieses Treiben, und es wird an dir sein, das Glück oder Unglück darin zu suchen; beides ist in der Menge da zu haben.(38)

¹¹⁵ Hertling (2006), S. 44.

Das, was bei einer normalen Wahrnehmung in der Masse untergeht, wird durch den erhöhten Standpunkt und den Blick durch ein Fernglas wieder sichtbar gemacht. Die Stadt wird im Visier weder schöner noch hässlicher, die Bewohner weder glücklicher noch unglücklicher. Das optische Gerät ist bei Stifter ein visuelles Ordnungs- und Aufklärungsinstrument. Mit der instrumentgestützten Erkundung der fremden Gegend blickt der Wanderer zugleich auf sich selbst. Im Akt der Wahrnehmung wird nicht nur der betrachtete Raum konstruiert sondern der Wahrnehmender selbst.¹¹⁶

4.2 Eine Aussicht – zwei Blicke

Ein auffallender Unterschied zwischen den beiden Fassungen merkt man leicht schon am Titel der überarbeiteten Fassung (aus dem Jahre 1859), der deutlich verkürzt wurde: *Vom Sankt Stephansturm*. Die erste Fassung *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* enthält in dem Eingangspassus die Anrede des Erzählers an den Leser, die in dem umgearbeiteten Text nicht ausgelassen wurde. Gleich zu Beginn der ersten Fassung heißt es:

So entrollen wir den vorerst vor dem geneigten Leser dieser Blätter die ungeheuerere Tafel, auf der dies Häusermeer hinauswagt [...]. (249)

Und ein wenig später:

Nun, lieber Leser, schaue dir noch einmal im Geiste dieses bewegte Leben an [...] dann folge mir, daß wir unsere Augen schweben lassen über diese Riesenscheibe, die da wogt und wallt und kocht und sprüht und sich ewig rührt in allen seinen Teilen. (250)

Ein Vergleich der beiden Fassungen bringt noch mehrere Unterschiede zum Vorschein. Die Inhaltsebene der zweiten Fassung wurde nicht nur um die Anrede sondern auch um die Figur des Wanderers reduziert. Bei einer genaueren Lektüre werden auch stilistische Unterschiede zwischen den beiden Textfassungen sichtbar. Der Erzähler der zweiten Fassung tritt nur zweimal in einer Ich-Form auf:

(1) Wenn ich von Anhöhen Wien betrachte, so hielt ich den Stephansturm für den Stift [...] Das Bild ist lächerlich; aber es fiel mir sehr of ein. (10)

¹¹⁶ Vgl. Welle (2009), S. 271f.

(2) Ich stieg zu diesem Zwecke entweder schon vor Tagesanbruch auf den Turm, oder ich durchwachte die Nacht auf demselben und stieg bei noch vollständigem Sternenschein auf meinen Beobachtungsplatz. (16)

Es wird hauptsächlich aus einer unpersönlichen und verallgemeinernden „Man“-Perspektive berichtet: „Wenn man Wien [...] betrachtet...“(9). „Wenn man in großen Entfernungen ist...“(9), „[...] wenn man sich Wien donauabwärts nähert.“(10), „[...] wenn man sich außerhalb der Stadt befindet...“(10), „Wenn man in der Jägerzeile der Stadt zugeht...(11), „Und wenn man oben ist...“(13) usw. Die im Eingangspassus oft wiederholte Formel „wenn man“, ist ein Ergebnis des schnellen Perspektivenwechsel des Erzählers. Das Weglassen der Figur des konkreten Wanderers, der sich der Stadt Wien nähert zwingt den Erzähler zu einer unpersönlichen Wendung „wenn man“. Durch Stifters Verzicht auf die persönliche, subjektive „Wanderersicht“ – Perspektive in der zweiten Fassung zugunsten der unpersönlichen „Wenn man“ – Perspektive, wird die Phantasie und Vorstellungskraft des Lesers aufgefordert. Der Blick der zweiten Fassung ist viel ruhiger und durch die Wendung „wenn man“ nur als Möglichkeit dargestellt, die von niemandem (außer vielleicht dem Erzähler selbst) erlebt wurde. Die durch Wien verwirrte, begeisterte und beängstigte zugleich Wandererfigur der ersten Fassung wird von einem anonymen „Neuangekommene[n]“(11), von einem „Unkundige[n]“(11) oder „Fremden“(12) ersetzt. Der „Neugekommene“ und/oder der „Fremde“ der zweiten Fassung dienen nur der Unterschiedshervorhebung des durch die Kenntnis oder Unkenntnis gezeichneten Erlebnisses der Stadt. „Neuangekommene[n]“(11) und/oder „Fremden“(12) dienen in der umgearbeiteten Textfassung nur als Gegenpaar, als mögliche Kontra-Perspektive zu „Einheimischen“(13), „in Wien Geborene[n]“(10). Die vielen Benennungen eröffnen, ähnlich wie die „man“- Formel, dem Leser ein breites Vorstellungsfeld. Die Bilderreihen der Stadt in der zweiten Fassung der erzählenden Prosaskizze überlassen dem Leser viel Raum für subjektive Vorstellungen, was bei der konkreten Figur des Wanderers und seinen subjektiven Erlebnissen der Stadt der ersten Fassung nicht mehr der Fall ist.

Um den Unterschied in der Stärke in Stifters poetischen Blicken und Bildern zwischen den beiden Fassungen noch deutlicher darzustellen, komme ich zu einer Begebenheit, die sowohl die erste als auch die zweite Fassung enthält: Das Verschwinden der Spitze des Stephansturmes aus dem Blickfeld:

(1) Erste Fassung:

Der konkrete Wanderer - „der arme Landbewohner“(251)- verliert sich in der Stadt, da er die Spitze des Stephansturmes, der ihm als Wegweiser dient, aus dem Blick verloren hat:

[...]; ein finsternes Tor schlingt ihn ein; eine Versammlung glänzender Paläste tritt um ihn herum und nimmt ihn in die Mitte [...] – Dem armen Landbewohner ist's , als seien hier ja gar keine Häuser, lauter Paläste und Kirchen – seine Pappel ist verschwunden – hier und dort taucht wohl ihre Spitze ein wenig vor, dann wieder lange nicht, dann wieder auf ein Mal an einem ganz anderem Orte. – Er geht darauf zu, weicht ein wenig an dieser Ecke ab, dann an jeder, es kömmt Gasse an Gasse, aber er erreicht sie nicht – ja dort sieht die Spitze wieder hervor, gerade hinter ihm. – Sind ihrer denn unzählige? (251)

Die von dem Erzähler „gemalte“ Wirklichkeit wirkt bedrohend und belebt. Die Stadt als ein Organismus, der einen Menschen verschlingen kann. Die adrigen Gassen nehmen den desorientierten Wanderer auf. Der Landbewohner sieht seinen orientierungsstiftenden Turm nicht mehr. Er fühlt sich verloren und der wilden Stadt völlig ausgeliefert. Es sieht mehrere Turmspitzen, die für ihn zum Zeichen seiner Halluzination oder des Irrewerdens werden.

Das Bild der Wirklichkeit der zweiten Fassung scheint im Vergleich zum gerade beschriebenen beinahe idyllisch. Es wird nur erwähnt, dass die Spitze des Stephansturms nur an wenigen Stellen der Stadt sichtbar ist und, dass sie öfters mit anderen Turmspitzen der Stadt verwechselt wird. Die Spitze des Kirchturms Maria am Gestade scheint dem Erzähler am meisten Ähnlichkeiten mit der des Stephansturmes aufzuweisen.

(2) die zweite Fassung:

Wenn man bei dem gegitterten Holztore irgendeiner der Außenlinien Wiens eingegangen ist und nun in einer der langen und unabsehblichen Gassen der Vorstadt fortschreitet [...] so schaut man sorgfältig herum, ob man nicht irgendwo den Stephansturm erblicken kann. Zuweilen täuscht sich ein Neuangekommener. Die zartgegliederte Spitze des Turmes der gotischen Kirche Maria am Gestade hat entfernte Ähnlichkeiten mit dem Stephansturm, und der Unkundige hält sie [...] für ihn. [...] Es gibt aber auch viele Vorstädte, in deren langen, der Stadt zuführenden Gassen keine Stelle zu finden ist, von welchen man den Stephansturm erblicken könnte. (11)

Das Bild der zweiten Fassung könnte als eine „Anleitung zum richtigen Leben in einer Großstadt“¹¹⁷ aufgefasst werden. Florian Welle weist richtig darauf hin, dass die zweite Fassung des Stephansturmtextes entsubjektiviert wurde.¹¹⁸ Die in der zweiten Fassung beschriebene Erfahrung der Großstadt wird nur als eine Möglichkeit dargestellt. Es vollzieht sich nach Welle Stifters eine Abkehr von der „subjektivistisch – romantischen“¹¹⁹ Erzähl- und Sehweise. Die Betrachtungen des Erzählers werden immer objektiver. Die Großstadt wirkt nicht mehr bedrohend und destabilisierend. Die „aus der Epoche der Romantik stammende Figur“¹²⁰ des Wanderers wurde mit all ihrer subjektiven und destabilisierenden Erfahrung der Großstadt aus der umgearbeiteten Erzählung herausgestrichen. Stattdessen wird nun aus einer objektiven, unpersönlichen und verallgemeinernden „man“- Perspektive erzählt. Die Gefahren der Stadt werden auch sprachlich stark abgeschwächt.

Florian Welle deutet in seinem Vergleich der beiden Fassungen darauf hin, dass die Neufassung zusätzlich von einer Sprachkrise geprägt worden ist.¹²¹ Das durch die Begegnung mit der Urbanität verwirrte Subjekt weiß sich nicht mehr über das Gesehene richtig auszudrücken. Die Faszination an der neuen Technik und Form der Stadt mischt sich mit der Erschütterung über das Großstadtbild. Das neue Erlebnis soll benannt werden. Die Benennungsversuche bleiben aber im Auge des Erzählers oft nicht zutreffend oder sogar „lächerlich“(10)¹²²:

Wenn ich von Anhöhen Wien betrachtete, so hielt ich den Stephansturm für den Stift
an dem man die Scheibe der Stadt emporheben könnte. Das Bild ist lächerlich; aber
es fiel mir sehr oft ein. (10)

In diesem Zusammenhang bekommt der Fernrohrblick zumindest zweierlei Bedeutung. Für einen Fremden oder Unkundigen dienen das Glas und die Höhe des Turmes (die veränderte Perspektive) einer besseren Orientierung. Die Großaufnahmen bestimmter Teile der Stadt und deren Bewohner schneiden den bedrohenden und irreführenden totalen Blick durch. Die einzelnen, aus der Masse gerissenen Menschen, wirken nicht

¹¹⁷ Welle (2009), S. 154.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 159f.

¹¹⁹ Welle (2009), S. 160.

¹²⁰ Ebd. S. 160.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 161.

¹²² Vgl. Welle (2009), S. 160-163.

mehr wie Insekten oder eine Menge „schwarze[r] Punkte“(254), sie wirken wieder menschlicher und friedlicher.

4.3 Beruhigung durch Wiedererkennen – die Rolle des Fernglases

Der Blick mit bloßen Augen von der Höhe des Turmes hat noch keine beruhigende und identitätsstiftende Funktion. Die neue ungewohnte Perspektive, die dem Betrachter zwar eine Orientierung ermöglicht, löst trotzdem beim ihm immer noch „Befremden, Irritation und das Gefühl von der Nichtigkeit der Menschlichen Existenz“ (173) aus. Die Bewohner der großen Stadt kommen dem von der Höhe blickenden Betrachter wie „wimmelnde Insekten“(32), „dunkle Ameisen“(20) oder „schwarze Punkte“ vor. Die Stadt erscheint ihm wie „eine ungeheuere Wabe von Binnen“(19) oder „eine Scheibe“(19). Der Blick von der Höhe ohne Hilfe eines optischen Gerätes hat „etwas Fremdes“, sogar für in Einheimische:

[...] von dieser Höhe der Vogelperspektive angesehen, hat selbst für den Eingebornen seine Stadt etwas Fremdes und Abenteuerliches, so daß er sich für den Augenblick nicht zu finden weiß. Wie eine ungeheuere Wabe von Binnen liegt sie unten [...] die Menschen laufen [...] wie dunkle Ameisen herum, und jene Kutsche gleitet wie eine schwarze Nußschale vorüber, von zwei netten Käferchen gezogen [...]. (19f)

Erst der technisch veränderte Blick lässt die Menschen wieder menschlich und friedlich erscheinen. Wagen sehen nicht mehr wie „schwarze Punkte“ aus und Menschen werden nach ihrer Tätigkeit genannt. Statt „dunkle[n] Ameisen“ oder unbestimmten „Punkten“ treten vor das Auge des Wanderer „Händler“ , „Vieh“(22), „Rosse“(23), bestimmte „Häuser“(22), „Vorhänge“(32).

Nähe und Distanz (Isolierung)

Die Höhe des Stephansdoms, die Scheibe eines Fensters oder das Glas eines Fernrohrs verschaffen dem aufgewühlten Wanderer eine körperliche und geistige Distanz zu der bedrohend wirkenden Masse der Bewohner und der Urbanität der Stadt. Die Höhe des Stephansturmes distanziert und isoliert den Betrachter von der ungeheuren Masse der Stadt.

Irmscher sieht in der distanzstiftenden Funktion des optischen Instruments „eine Steigerung des Fenstermotivs“¹²³. In der Tat distanziert das Fernglas die Wirklichkeit zum bloßen Bilde. Mithilfe des Glases wird die Distanz auch überwunden. Der Raum zwischen Subjekt und Objekt wird vernichtet. Doch die Schärfe des Blickes bleibt trotz der Distanz erhalten. Die kleinen Dinge, die aus der Höhe nicht gesehen werden dürften, werden dennoch zu einem „Gegenstand des Augenmerkes“(10).

Irmscher deutet auf einen doppelten Aspekt der vom Glas und Turm geschaffenen und zugleich vernichteten Distanz. Das Fernglas öffnet dem Betrachter trotz der Entfernung zum betrachteten Objekt einen Zugang zur Wirklichkeit, doch dank der Höhe des Turmes, wird er von ihrem Zugriff bewahrt.¹²⁴

Das Fernrohr lässt demnach die große Distanz zwischen dem Betrachter und der Stadt schrumpfen, ohne aber ihn wieder in einen beängstigenden Zustand zu versetzen. Der Beobachter am Fernglas ist nun Herr über die Distanz. Sekundenweise kann er die weit voneinander entfernten Beobachtungspunkte wechseln. Das Perspektiv überwindet demnach nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension. Der künstliche Rahmen des Fensters oder des Fernrohrs schneidet nur bestimmte Teile des wahrgenommenen Ganzen aus, wodurch Konzentration und Aufmerksamkeit gesteigert wird. Die einzelnen Dinge werden aus dem unübersichtlichen Blickfeld hervorgehoben und vergrößert.

All die Maßnahmen führen zu - um mit Welle zu sprechen - einer „Stabilisierung des labilen Ich-Zustandes“ des Wanderers.¹²⁵ Der, durch räumliche Distanz von der Masse der Stadt isolierte, Betrachter nimmt die isolierten und schaftgestellten Bilder wahr. Die doppelte Isolierung des Bildes und des Betrachters versetzen den anfangs visuell überforderten Wanderer in einen ruhigen und konzentrierten Zustand, in dem er seine Sinne Schritt für Schritt an den neuen Wahrnehmungsgegenstand anpassen und gewöhnen kann.¹²⁶ Auf diese Weise tragen das Fernrohr und der Turm zu einer klaren und deutlichen Anschauung bei.

¹²³ Vgl. Irmscher (1971), S. 254.

¹²⁴ Ebd. S. 246.

¹²⁵ Welle (2009), S. 183.

¹²⁶ Vgl. Welle (2009), S. 156-159.

Identitätsverlust oder Strategien der Stabilisierung.

Der, im Falle der Konfrontation des Wanderers mit dem Ungeheuer der Stadt erwähnte, Untergang des Individuums und der Selbstverlust sollen nach Welle mithilfe eines technisierten Sehens überwunden werden.¹²⁷

Begemann spricht sogar von einer Durchdringung des Textes von „Strategien der Stabilisierung des irritierten Ichs“¹²⁸. Doch er weist zugleich darauf hin, dass die Stabilisierungsversuche einerseits zu einer Bewahrung andererseits zu einer erneuten „Preisgabe des Individuums“¹²⁹ führen können.

Beim Konzept einer erneuten Gefahr für das Identitätsgefühl des Subjekts möchte ich länger verweilen. Die Bestätigungsversuche der führenden Rolle des Individuums können durchaus wiederum für den Betrachter destabilisierend wirken. Der klare Blick durch das Fernrohr diene einer Orientierung in einer fremden Gegend und zugleich der Untermauerung der Position des betrachtenden Subjekts in der Welt. Die subjektiven Empfindungen des Beobachters der Großstadt gegenüber sollen von einer „übersubjektiven Ordnung“¹³⁰ der neuen Turm- und oder Fernrohrperspektive ersetzt werden. Doch die, durch ein Vergrößerungsglas betrachtete, Wirklichkeit wirkt nicht immer objektiv und beruhigend. Die Einschränkung der stabilisierenden Kraft des detaillierten Blickes folgt nach Begemann aus einer für Stifter typischen Auffassung vom Groß und Klein. In den kleinen und unspektakulären Dingen und Vorgängen sollte sich die große Kraft der Natur widerspiegeln. Die Aufwertung der kleinen, unscheinbaren Dinge entspricht Stifters Überzeugung, sie seien Träger einer Botschaft, einer „auf die Welt- und Menschenerhaltung ausgerichteten Natur und Geschichte“¹³¹. Dementsprechend erblickt der Wanderer in den kleinen Ausschnitten des Blickfeldes die gleichen Gefahren, durch welche er mit dem unbewaffneten Blick beinahe in die Irre gegangen wäre. Die in der Großaufnahme gesehenen Teile der Großstadt sollen daher die gleichen Gesetze widerspiegeln, die in der Totale der städtischen Landschaft herrschen und von dem Wanderer wahrgenommen wurden. „In der Konsequenz seines Blickes auf

¹²⁷ Vgl. Welle (2009), S. 183.

¹²⁸ Vgl. Begemann (1995), S. 20.

¹²⁹ Ebd. S. 20.

¹³⁰ Ebd. S. 25.

¹³¹ Ebd. S. 31.

die Realität soll [...] das einzelne zum ›lesbaren‹ Zeichen des Allgemeinen und Gesetzhaften werden“¹³² – so Begemann.

Hermann Kunisch weist in seinem Aufsatz über das Verhältnis von Mensch und Wirklichkeit bei Stifter darauf hin, dass beim stillen Betrachten der Dinge, in ihnen „das Andere sich enthüllt, ihre Wahrheit und die Ordnung“¹³³. Demnach sucht Stifter, hinter den Erscheinungen, ein Gesetz, ein Abbild einer Ordnung.¹³⁴ Die durch das Fernrohr betrachteten Dinge werden zu Trägern der Bedeutung, die sich auf das Allgemeine beziehen lässt. Die einzelnen Dinge werden nicht wegen ihrer individuellen Besonderheit beschrieben, sondern fungieren beim Stifter als Repräsentanten, als Vertreter eines Allgemeinen.¹³⁵

Am Beispiel der kräftigen Hand eines Mannes spiegelt Stifter die menschliche Macht, die die Natur beherrschen mag. „[E]in kleiner Mensch, du würdest ihn mit dem Rohre kaum sehen, mit einem sanftem (sic!) Druck seiner Hand bändigt er die Rosse [...]“(23). Die eine Hand eines Menschen repräsentiert nun die Stärke der Menschheit.

Doch das Verständnis für die Ordnung der Dinge ist nicht von Dauer. Nur solange der Betrachter durch ein Fernglas schaut, scheinen ihm die Gesetze der Wirklichkeit klar zu sein.

Bedeutend ist auch die Identifikation des Individuums mit dem Gesehenen. Er ist auch ein Teil der Stadt, in ihm blühen Gesetze auf, die das Treiben der Masse bestimmen. Ohne das Verständnis von Einheit und Ordnung „geht mancher von hier fort und trägt nichts als Getümmel in seinem Kopfe.“(30).

Der Erzähler empfiehlt dem Wanderer: „gehe immer aus, sei immer hier, werde gemacht einer aus ihnen [...] denn du bist jetzt einer der Ihren“(ebd.) Anders gesagt: gehe in einem Ganzen auf, verzichte auf deine Selbstbehauptung als Individuum. Die Vorstellung von der Größe des einzelnen Menschen entspricht dem Wunsch nach Selbsterhaltung und Bewahrung. Deswegen bedeutet das Aufgehen im Ganzen, im Gegebenen ein Verlust des eigenen Ichs.

Nicht nur die Hingabe des Menschen zur größeren Ordnung bedroht seine Selbsterhaltung. Begemann nennt die von Stifter beschriebene Ordnung dermaßen „unendlich menschenfern“¹³⁶ und die Idee des Zusammenhangs der Welt so

¹³² Begemann (1995), S. 32.

¹³³ Kunisch (1956), S. 15.

¹³⁴ Ebd. S. 15.

¹³⁵ Vgl. Begemann (1995), S. 33.

¹³⁶ Begemann (1995), S. 90.

unübersichtlich, dass das Individuum in ihr unterzugehen droht. Der Wechsel zwischen Affirmation und Verzweiflung, das Widersprüchliche steht der geplanten Ordnung stets im Wege. Das, was übrig bleibt, ist immerhin der verwirrte, teils verzweifelte, teils begeisterte Betrachter, der das Verhältnis von Ich und Außenwelt, von Selbstbehauptung und Integration, von Ordnung und Chaos zu bestimmen versucht.¹³⁷

Entschleunigung und Ausdehnung des Wahrnehmungsaktes

Das richtige Sehen muss erlernt werden. Sowohl die Höhe des Turmes (der vogelperspektivische Blick) als auch das Fernrohr dienen dem Wanderer als eine Lernhilfe. Das Entschleunigen des Sehaktes wird besonders auf der Textebene anhand der ersten Fassung sichtbar.

Vor dem bloßen Auge „strömen“(249), „eilen“(19) „rollen“(17) „drängen“(251), „brausen“(251), „schwimmen“(252) „laufen“ (252,17,18,20), „rasseln“(263,17), „steigen“(21), „sinken“(21), die Bilder der Menschen und der Landschaft „überraschend schnell“(252) und „durcheinander“(254). Im Gegensatz dazu wird der technisch veränderte Blick viel langsamer und stiller. Der Betrachter nimmt mit dem Fernrohr einen langen Zug „langsam fahrend“(22) wahr. Im Wienerberge „liegen und harren“ Tönen von Ziegeln, Rosse stehen „still und fromm“(23), Dampfschiffe auf der Donau bewegen sich „ruhig wallend wie ein Schwan“(27).

Interessant für den Vergleich der Bilder vor und nach der Verwendung des optischen Gerätes finde ich die Darstellung der Betrachtung der Nahrung, die die Stadt mit seinen Bewohnern am Leben halten solle.

Mit bloßem Auge wahrnehmend:

Man hört ein fernes Rasseln durch eine Gasse, als ob Kriegsgeschütze im strengen Laufe führen. Es sind die ersten Wägen, welche beginnen, diesem ungeheueren Magen seine tägliche Nahrung zuzuführen. (17)

Durch das Fernrohr wahrnehmend:

Besieh dir [...] jene gelblich fahle Fläche, wogend von Getreide [...] – mit dem Segel Gottes ist das Feld überdeckt, Nahrung und Heil für die Hauptstadt [...] (27)

¹³⁷ Vgl. Begemann (1995), S. 84-94.

Der Blick durch das Fernrohr wird nicht nur ausgedehnter, schärfer und lehrreicher sondern auch friedlicher. Das bunte Volk mit seinen Kontrasten zu erkennen, verlangt Geduld.

Nur der langsamen und anhaltenden Beobachtung gibt sie [die Stadt] sich hin, aber dann tief und innig und nachhaltend. (30)

Das Lernen, das „Herauskosten“(30) findet im Wahrnehmungsakt statt. Je ausgedehnter dieser ist, desto nützlicher und reicher an Erkenntnis wird er.

- Diese Stadt muß wie ein kostbares Nachessen, langsam, Stückchen für Stückchen, mit Prüfung ausgekostet werden, ja du mußt selbst ein solches Stückchen geworden sein, ehe der ganze Reichtum ihres Inhaltes und die Reize ihrer Umgebung dein Eigentum geworden sind. (30)

Die unterschiedlichen Reize der Stadt, sowohl die, die faszinieren und begeistern wie auch die, die beängstigen machen ihren ganzen „Reichtum“ aus. Der Umgang mit der Stadt und ihren Einwohnern muss erlernt werden, damit die falsche „Auskostung“ niemanden in die Irre führen kann. Das Fernrohr eignet sich zu solch einer optischen Mahlzeit herausragend. Das Vergrößerungsglas verlangsamt den Wahrnehmungsakt, lässt je nach Lust und Laune jedes Gebäude oder jeden Menschen aus seiner Umgebung herauslösen und ihn isoliert betrachten. Es verhindert den totalen Blick, in dem vieles ungesehen bleibt. Das optische Gerät thematisiert das Sehen und „zwingt“ den Betrachter zu Überlegungen.

Die selbstreflexive Struktur des Fernrohrs betrifft demnach nicht nur den Betrachter sondern den Akt der Betrachtung selbst.

4.5 Anschauung und Imagination - die imaginären Bilder

Die oben beschriebene beruhigende Funktion des technisch veränderten Blickes und gleichzeitig seine Ausdehnung, also das Verlangsamen des Wahrnehmungsaktes lassen auch unterschiedliche Visionen vor dem inneren Auge des Betrachters entstehen. Nicht nur, dass die Phantasie durch die scharfgestellten Bilder nicht gelähmt wird, der Nabblick weckt sogar eine Vorstellungskraft in dem beruhigten Betrachter, die eine Reihe von imaginären Bildern entstehen lässt. Im Moment, wo Stifter seinen Erzähler zum Fernrohr

greifen lässt, tritt der Erzählung die imaginäre Erscheinung hinzu. Das Leben in den Häusern der Großstadt wird vor dem geistigen Auge des Betrachters gesehen:

- Das Kind entschlief, im Arme einer [...] Puppe. - Eine Jungfrau lag vor dem Bilde der Gebenedeiten und flehte [...]. - Einer hat das Große Los gezogen - einer in den Armen der schönsten Frau gezittert - tausend Lippen mögen sich geküsst, tausend Arme ineinander geschlungen haben. [...] Geizhalse zählten das Geld [...] - Der Tod ging in hundert Häuser [...] – Ein blasser Mann lud eine Pistole [...] - Tausend Kranke zählten die ewig zögernden Schläge unserer Turmuhr [...]. (33ff.).

Die weitgehenden Spekulationen des Erzählers über das Leben von Wiens Bewohnern verhilft dem Wanderer anhand ein paar isolierter Blicke zum vollen Verständnis, zu einem vollständigen inneren Bild nicht nur eines einzigen Menschen sondern der ganzen Menschheit. Das Glück und Unglück, die Krankheit und der Tod sind feste Bestandteile eines Schicksals.

Die Beschreibung des vor dem geistigen Auge gesehenen Geschehens interpretiere ich als die letzte Stufe des Lernens in Stifters „Schule des Sehens“¹³⁸, der die Beruhigung, das Scharfstellen, die Umrahmung und die Isolierung des Blickes und darauffolgende Ausdehnung des Wahrnehmungsaktes vorangegangen sind. Das neu erlernte Sehen kennt keine Hindernisse. Wie in der oben zitierten Textstelle gezeigt wurde, sind die gelernten Augen des Erzählers sogar imstande die Mauern zu brechen. Das neue Sehen zeigt, dass das Aneignen von Wissen unzertrennlich mit dem Wahrnehmungsakt zu tun hat. Noch mehr: Das Lernen und das Erkenntnis ist vor allem im Akte des Sehens möglich.

Sehen und Automatismus

Relevant für meine Auseinandersetzung mit dem Thema des Automatismus und der Erfahrung im Akte der Wahrnehmung, das in folgenden Kapiteln ausführlich dargestellt wird, ist die mehrmalige Erwähnung der Gewöhnung in Bezug auf die Wirkung des Gesehenen oder Gehörten in Stifters Prosatext.

Stifters Wien wacht in der Morgenröte langsam auf. Die schon erwähnten Fleischerwagen rasseln durch die Gassen, doch die schlafenden und auch munteren Einwohner bekommen von diesem Schauspiel wenig mit, denn ihnen sind die Anblicke oder Laute längst vertraut. Sie merken es nicht. Ihr Schlaf wird nicht gestört:

¹³⁸ Die Formulierung „Schule des Sehens“ in Bezug auf Stifters Prosatext *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* verdanke ich Florian Welle, der den Begriff wiederum Ingeborg Ackermann entnommen hat. Vgl. Welle (2009), S. 154.

Die Menschen werden durch dieses nachmittägliche Rasseln nicht beirrt; denn entweder schlafen sie ihren ersten festen Schlaf oder hören nichts, oder das Rollen tönt in ihre Träume und ändert sie nicht, da sie dasselbe oft gehört haben und es gewöhnt sind. (17) ¹³⁹

und an einer anderen Stelle heißt es:

Die Menschen schlafen indessen in diesem Steinmeere, und wenige von ihnen werden zu dieser Stunde je einmal von dieser Stelle auf die Stadt niedergeschaut haben. Der Türmer tut es sehr oft, aber er ist des Anblickes schon gewöhnt. (16)

Das Schauspiel der Großstadt wirkt für die Einheimischen nicht betäubend oder aufregend. Sie sind das „Rasseln“, „Donnern“, „Rollen“ und „Prasseln“ des „Ungeheuers“ gewöhnt. Die Massen der riesigen Stadt schreiten „teilnahmslos“(250), wie „Treibholz“(250) durch die Gassen. Sie scheinen abgestumpft nach erlernten Mechanismen zu funktionieren, d.h. zu sehen, zu denken und zu handeln.

Im Gegensatz zu den Bewohnern der Stadt wird der Fremde durch endlose Gassen aufgenommen, durch finstere Tore der Stadt verschlungen „die Wogen schlagen über ihm zusammen“ (250). Häuser, Kirchen und „glänzende Paläste“(251) werden in seinen Augen belebt, sie umschlingen ihn und nehmen ihn in ihre Mitte. Der Wanderer fühlt sich durch das Treiben der Einwohner und Orientierungslosigkeit in der neuen Umgebung verwirrt und bedroht. Er fühlt sich durch die Masse und den „Strudel“(250) der Großstadt überfordert und will „einsam werden in dieser tosenden Wüstenei“(251). Er vertraut seinen Sinnen nicht mehr und glaubt, in die Irre zu gehen.

Stifters Gegenüberstellung der Empfindungen des Wanderers mit den Empfindungen der Bewohner thematisiert die Folgen der Industrialisierung und Urbanisierung auf die Art und Weise der Wahrnehmung, auf den Menschen selbst. Nicht nur die Städte und die äußeren Bedingungen haben sich rasch verändert. Der wahrnehmende Mensch kann den stets neu hinkommenden Reizen nicht mehr folgen. Entweder wird er dadurch wahnsinnig, da er der sinnlichen Überflutung standhalten will oder schließt sich in eine Kapsel ein, in der er automatisch, abgestumpft existieren kann. Der Prozess der

¹³⁹ In der ersten Fassung heißt es: „Es sind die ersten Fahren die beginnen, dem ungeheueren Magen [der Stadt] seine heutige Nahrung zuzuführen, Fleischerwägen sind es, die durch die Schläfer rasseln und donnern und in ihre Träume reichen, ohne sie wecken zu können; denn sie haben es schon tausendmal gehört.“ (253)

Ausdehnung der Städte verläuft so schnell, dass der einzelne Stadtbewohner längst die Übersicht verloren hat. Die immer größere und immer schneller werdende Stadt wirkt befremdend und beängstigend.¹⁴⁰

War das Fernrohr und die Aussicht aus einem hohen Turm Stifters gezielte Maßnahme gegen die Verwirrung der Sinne?

¹⁴⁰ Vgl. Hauser (1990), S. 46ff.

5. Der Aufmerksamkeitswandel

Angesichts zunehmender Denaturierung der Wirklichkeit, der Modernisierung und Beschleunigung, der Technisierung und Industrialisierung vollzog sich um die Jahrhundertwende ein Wahrnehmungswandel.

Götz Grossklaus¹⁴¹ spricht in seinem Aufsatz über Wahrnehmung im Übergang zum elektronischen Zeitalter von einem „kollektiven Schock“¹⁴², der im neuen technischen Zeitalter unter anderem durch neue Geschwindigkeitsverhältnisse, die „Bewegungs-Maschine der Eisenbahn“¹⁴³ und Entfremdung ausgelöst worden ist. Die Unmöglichkeit die unstrukturierten Mengen, die massenhaften Eindrücke (z.B. der Großstadt) aufzunehmen, die daraus folgende Desorientierung und das neue Wahrnehmungs- und Verarbeitungstempo wurden von mir am Beispiel von ausgewählten Werken Adalbert Stifters und E. T. A. Hoffmanns dargestellt.

Um den Gefühlen der Zerrissenheit und der Verunsicherung, der stetigen Veränderung der Wirklichkeit gegenüber, zu entkommen wurden neue Muster der „Wirklichkeits-Wahrnehmung, -aneignung und -interpretation“¹⁴⁴ entwickelt. Es handelte sich um Prinzipien oder Strategien der Wahrnehmung, Orientierung und Selektion der neuen visuellen Reize. Dabei diente vor allem das Fernglas und weiter der Turm einer besseren Sehschärfe, Selektion des Gesehenen und Orientierung. Der Betrachter blickt in die Ferne und zergliedert mit dem optischen Instrument die fremde oder fremd wirkende Umgebung. Die Ausschnitte der Wirklichkeit geben ihm die Haltepunkte zurück, die das Wiedererkennen ermöglichen.

Mit der Erfindung der Fotografie und des Films wurde nach Grossklaus eine neue „kollektive Aufmerksamkeits-Konzentration“¹⁴⁵ geschaffen. Die Zeit und der Raum wurden universalisiert. In Bezug auf die neuen Orientierungs- und Strukturierungsprinzipien weist Grossklaus darauf hin, dass dem Bedürfnis nach einer

¹⁴¹ Vgl. Götz Grossklaus: Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektrischen Zeitalter. In: Literatur in einer industriellen Kultur. [Hrsg.] Grossklaus, Götz und Bernhard Lämmert. Stuttgart 1989. S. 489-520.

¹⁴² Grossklaus (1989), S. 491.

¹⁴³ Grossklaus (1989), S. 490.

¹⁴⁴ Ebd. S. 491.

¹⁴⁵ Ebd. S. 515.

immer besseren Sichtbarkeit und Ausdeutung des Gesehenen die Entfernung von dem aus der Nähe Gesehenen folgt.

In dem Maße wie die Ferne uns nah wird, erscheint und Nähe nur noch in der Ferne erreichbar; in dem Maße wie das Fremde beschleunigter [...] An-eignung über Zeichen unterworfen wird, unterliegt das Eigene ständiger Ver- oder Entfremdung;¹⁴⁶

Robert Musils Prosaskizze *Triädere!* lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die kleinen alltäglichen Dinge des Lebens, die in einer Großaufnahme dargestellt werden. Mit dem Fernrohr werden Ausschnitte der gewohnten Wirklichkeit beobachtet, die ohnehin gut gesehen oder vielleicht übersehen werden.

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts definierte Musil in seinen Essays und Reden die Voraussetzungen einer neuen Ästhetik. Die Auseinandersetzung mit den kleinen Dingen beginne ich aber mit der Darstellung des neuen Mediums Film, das der Ausgangspunkt für Musils Reflexionen über die Grundsätze der Kunst war.

5.1 Die Schule neuen Sehens - Béla Balázs

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films

Im Jahre 1924 erschien Béla Balázs' filmtheoretisches Hauptwerk *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*¹⁴⁷, das Balázs selbst als „Versuch einer *Kunstphilosophie des Films*“¹⁴⁸ bezeichnet. Der Filmtheoretiker sieht das seit drei Jahrzehnten existierende neue Medium als eine legitime Kunst, als eine eigenständige Gattung der Poesie an, was „in den zwanziger Jahren [...] keine Selbstverständlichkeit“¹⁴⁹ war. Wie jede andere Kunst sollte auch der Film eine eigene Theorie haben. Die Theorie verleiht nach Balázs dem Film die Würde der Bedeutsamkeit, die ihm bis zu diesem Zeitpunkt fälschlicherweise entzogen blieb. Der Film und die neuen Möglichkeiten der Bilddarstellung bilden eine neue Kunst, die Balázs mit einem neuen Sinnesorgan

¹⁴⁶ Grossklaus (1989), S. 516.

¹⁴⁷ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2001.

¹⁴⁸ Balázs (2001), S. 9.

¹⁴⁹ Rußegger (1996), S. 39.

vergleicht. Das neue Organ bedeutet ein neues Verhältnis des Menschen zur Welt, eine „eigene Dimension der Seele“¹⁵⁰, eine „neue Offenbarung des Menschen“¹⁵¹.

Balázs deutet auch darauf hin, dass nach der Erfindung der Buchdruckerei der Mensch unleserlich geworden ist. Das Wort hat die Stelle der Idee übernommen, es wurde zu einer Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch. Die Buchpresse hat laut Balázs die Seele unsichtbar gemacht, da sie in Begriffen steckengeblieben ist.¹⁵²

Der Film soll ein Antidotum gegen der Unsichtbarkeit des Menschen sein:

Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Wortsatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele. *Der Mensch wird wieder sichtbar werden.*¹⁵³

Zur Erinnerung, im Jahre 1924 handelt es sich noch um Stummfilme. Der Zuschauer wird durch das Fehlen der Stimme, der Sprache dazu gezwungen, seine ganze Aufmerksamkeit auf Gebärdensprache zu richten. Körperbewegungen, Mimik und Gestik, die im Zeitalter des geschriebenen oder gesagten Wortes übersehen worden sind, bekommen an Bedeutung. Balázs bezeichnet die Gebärdensprache als eine durch den Film normalisierte, einzige gemeinsame Weltsprache, die für verschiedene Völker gleichermaßen verständlich ist. Der Stummfilm soll dem durch Begriffe verblendeten Menschen das Sehen neu beibringen. Die Sehnsucht nach einer neuen Ausdruckweise sollte in dem neuen Medium gestillt werden.¹⁵⁴

Die Mittelbarkeit des Erkennens und Erlebens durch das Wort hat Menschen und Dinge unsichtbar gemacht. Balázs sieht in dem neuen Medium die Möglichkeit einer „unmittelbare[n] Sichtbarkeit“¹⁵⁵, einer „unmittelbare[n] Körperwerdung des Geistes“¹⁵⁶. Der Mensch und sein Geist werden im Film und durch den Film von Fesseln der Sprache gelöst. Von gleichen Fesseln sollten auch Dinge befreit werden. Da die Dinge von Natur aus stumm bleiben, werden sie von Menschen mit Begriffen und Namen bezeichnet und leicht zurückgesetzt und übersehen.

¹⁵⁰ Balázs (2001), S. 11.

¹⁵¹ Balázs (2001), S. 12.

¹⁵² Vgl. Balázs (2001), S. 16f.

¹⁵³ Balázs (2001) S. 17.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 18ff.

¹⁵⁵ Balázs (2001), S. 19

¹⁵⁶ Ebd. S. 21.

In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Sie bekommen nur ein Leben zweiten und dritten Grades und auch nur in den seltenen Momenten besonders heilsichtiger Empfindlichkeit der Menschen, die sie betrachten.¹⁵⁷

Nur eine wortlose Wahrnehmung kann die „in der Welt des sprechenden Menschen“ degradierten Dinge und Menschen wieder sichtbar machen. Das Wort ist ein Träger des Sinnes. Jedes ausgesprochene Wort lenkt den Betrachter vom Gesehenen ab. Das Wort ist die kürzeste Brücke zwischen einem Ding und seiner Bedeutung. Die Aufgabe des Filmes liegt nach Balázs darin, die Brücke zu verlängern und den Weg der Ausdeutung auszudehnen. „*In der gemeinsamen Stummheit*“¹⁵⁸ liegt die Basis eines unmittelbaren Erlebnisses. Da die gezeigten Dinge nicht weniger sprechen als die Menschen, „sagen sie gerade so viel“¹⁵⁹.

Die neue Größe der Wahrnehmung

[Zuschauer] bekommen [...] Dinge zu sehen, die nicht zu denken und mit Begriffen nicht zu fassen sind. Und wir bekommen sie *zu sehen*, was ein ganz eigenes Erlebnis ist.¹⁶⁰

Das Buch bedeutete nicht nur für Filmemacher eine neue kinematografische Schule des Sehens. Balázs Überlegungen zu den neuen Perspektivmöglichkeiten, also zu der neuen Möglichkeit des Wahrnehmens wurden nicht nur auf dem Gebiet des Films umgesetzt. Solche kinematografische Verfahren wie Groß- oder Nahaufnahme haben ihren Weg auch in die Literatur gefunden. Bevor ich aber auf den Einfluss des Buches auf Robert Musils literarästhetische Produktion ausführlicher eingehe, stelle ich die Neuerungen im Bereich des Filmes dar.

Der Film sollte nicht nur zu keiner „bloß mechanische[n] Reproduktionsmaschinerie“¹⁶¹ werden, sondern in seinen spezifischen Aufgabebereichen, wie z. B. „Visualisierung subjektiver Innenwelten“¹⁶² sogar vollkommener wirken als Literatur.

Die subjektive Perspektive der Filmkamera zeigt Bilder, die meist mit den gewohnten Vorstellungen der Wirklichkeit nicht übereinstimmen. Das Verstehen der filmischen

¹⁵⁷ Ebd. S. 31.

¹⁵⁸ Balázs (2001), S. 31.

¹⁵⁹ Ebd. S. 32.

¹⁶⁰ Balázs (2001), S. 27.

¹⁶¹ Rußegger (1996), S. 50.

¹⁶² Ebd. S. 50.

Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesses bedarf deshalb „einer spezifischen Art des Denkens, welches die Verknüpfung der äußeren Welt des Sichtbaren mit einer inneren Welt subjektiver Vision(en) zum Gegenstand hat“¹⁶³. Die Kamera dient keineswegs zu einer Abbildung des Sichtbaren. Durch kinematographische Verfahren wie Nah- und Großaufnahmen, Überblendungen, Aufnahmewinkel, Zeitlupenaufnahmen wird das Wahrnehmende zerlegt und zu einer neuen Wirklichkeit formiert.

Balázs besonderes Interesse für Nah- und Großaufnahme folgte aus der Überzeugung, dass die Wiederentdeckung des Unscheinbaren, das bei einer automatischen Wahrnehmung übersehen wird, ein Tor zu einer neuen Wirklichkeit aufmacht, die nicht bloß gesehen, sondern erlebt wird.

Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films. In den Großaufnahmen eröffnet sich das Neuland dieser neuen Kunst. Es heißt: »das kleine Leben«. Doch das größte Leben besteht aus diesem »kleinen Leben« der Details und Einzelmomente, und die großen Konturen sind meist nur das Ergebnis unserer Unempfindlichkeit und Schlamperei, mit der wir das Einzelne verwischen und übersehen. Das abstrakte Bild des großen Lebens kommt meist von unserer Kurzsichtigkeit.¹⁶⁴

Die Unempfindlichkeit eines durchschnittlichen Betrachters für das Kleine führt nach Balázs dazu, dass man die Welt nur in großen, allgemeinen Bildern sieht. »Das kleine Leben« wird nicht mehr erkannt.

Es entsteht nun die Frage, wieso ist »das kleine Leben«, das wir in einem normalen Wahrnehmungsprozess zu übersehen scheinen, so wichtig?

Wenn die menschliche Unempfindlichkeit schuld daran ist, dass man die „großen Konturen“ der Welt für das große und einzige Leben hält, muss das Bewusstsein der kleinen Welt eng mit menschlichen Emotionen und Gefühlen zusammenhängen. Es muss dementsprechend heißen, je mehr Empfindsamkeit, Sensibilität man der äußeren Welt entgegenbringt, desto klarer wird das Bild eines anderen Lebens, desto schwächer wirken die „großen Konturen“.

Der Film ist nach Balázs unter anderem dazu da, um dem Menschen »das kleine Leben« vor Augen zu führen, ohne dass er selbst sich anstrengen müsse. Die Kamera ersetzt das menschliche Auge. Das neue Medium zeigt Bilder, die bei einer alltäglichen unreflektierten und schematischen Wahrnehmung jeden Tag verloren gehen.

¹⁶³ Ruegger (1996), S. 51.

¹⁶⁴ Balázs (2001), S. 49.

Doch die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, läßt [sic!] uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. Sie zeigt dir, was deine Hand macht, die du gar nicht beachtest und merkst, während sie streichelt oder schlägt. Du lebst in ihr und schaut nicht hin. Sie zeigt dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint, und du kennst sie nicht. Die Lupe des Kinoapparates wird dir deinen Schatten an der Wand zeigen und das geheime – weil unbeachtete – Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen.¹⁶⁵

In der zitierten Stelle wird Balázs Interesse an Großaufnahmen, die er „Poesie des Films“¹⁶⁶ nennt und an „lebendiger Physiognomie“ der Dinge, besonders sichtbar.¹⁶⁷ Die kleinen Dinge nennt der Filmtheoretiker Gefährten der Menschen, die an dem Leben genauso beteiligt sind wie wir. Selbst in kleinsten Gebärden wohnt die Seele inne.

Für Arno Rußegger stehen die Filmbilder nicht für das was sie zeigen, „sondern leisten im Bewußtsein des Rezipienten eine Beeinflussung seiner Vorstellung(en) von Realität“¹⁶⁸. Demnach ist das Sehen im Film nicht mehr, „‘blindes’ Blicken [...], sondern ein wissendes, ‘durchblickendes’ wahrhaft sinnvolles Sehen, dem sich im Sichtbaren auch das Unsichtbare der (alltäglichen) Wirklichkeit enthüllt“¹⁶⁹.

Dieses „Durchblicken“ einer Kamera kann man nach Balázs mit der Wahrnehmung eines Kindes vergleichen, das die natürliche Fähigkeit des „Durchblickens“ noch nicht verlernt hat.

Balázs weist darauf hin, dass für den guten Film relevante Szenen nie in der Totalaufnahme gezeigt werden. Der gesamte Überblick dient nur einer bloßen Orientierung, denn „in der Totale ist nie zu sehen, was wirklich geschieht“¹⁷⁰.

Die scharfe Beobachtung der Einzelheiten und die Veränderung der Normalform wirken nach Balázs wie ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame. In einer Detailaufnahme wird das Leblose lebendig und das Lebendige leblos.

Auf dem Film lenkt [...] der Regisseur unsere Aufmerksamkeit mit den Großaufnahmen und zeigt uns nach der Totalaufnahme die verborgenen Eckchen, in denen das stumme Leben der Dinge die Stimmung ihrer Heimlichkeit nicht verliert.¹⁷¹

¹⁶⁵ Balázs (2001), S. 49.

¹⁶⁶ Balázs (2001), S. 53.

¹⁶⁷ Balázs (2001), S. 59.

¹⁶⁸ Rußegger (1996), S. 50.

¹⁶⁹ Rußegger (1996), S. 57.

¹⁷⁰ Balázs (2001), S. 50.

¹⁷¹ Balázs (2001), S. 50.

Die Bewegungen der Muskel, das Zucken der Augenlider, die in der Totale verloren gehen, werden im Film besonders stark betont. Das Auge des Zuschauers bekommt Dinge zu sehen, die zwar nicht neu sind, aber sehr wohl neu gesehen werden, da sie ein subjektives Bild der Welt geben. Die Bilder, die in der Großaufnahme gezeigt werden, sind von ihrem gewöhnten Umfeld losgelöst. Der „Schleier unserer traditionellen [...] Betrachtungsweise“¹⁷² wird in der Detailaufnahme abgelegt. Das Auge wird nicht zusammen mit der Nase dargestellt, der verwundete Finger ist ein Einzelheld und gehört in der Großaufnahme nicht zu einer bestimmten Hand. Die Bilder dienen keinerlei Orientierung im Ganzbild. Sie verweisen ausschließlich auf sich selbst. So wird eine fliegende Kugel zum Allein-Entertainer und nicht zu einem winzigen, unsichtbaren, leb- und bedeutungslosen Detail einer Schießszene.¹⁷³

In der Möglichkeit des Heraushebens von einzelnen Bildern aus dem Ganzen liegt nach Balázs „das spezifisch Filmmäßige“¹⁷⁴. Die logische und objektive Struktur der Handlung wird in der Großaufnahme nie dargestellt. Die streckenweisen Unterbrechungen des Logischen und des Zusammengehörenden verzehren die Normalform und ermöglichen eine Stimmungsmomentaufnahme, die den Betrachter aus der Totale reißt und mit einer Reihe von unzusammenhängenden Bildern konfrontiert.

So wie die Stummheit des Filmes eine sprachlich-begriffliche Orientierung verhindert, wird auch die optische Orientierung durch den Verzicht auf die Totale unterbrochen. Die Besonderheit des neuen Mediums liegt dementsprechend in der Subjektivität des dargestellten Bildes und der Unmöglichkeit seiner gewohnten, alltäglichen Ausdeutung. Der alte Bedeutungsschleier wird abgelegt. Die neue Perspektive verändert unsere Wahrnehmung. Es kommen Bilder zum Vorschein, die zwar bekannte Dinge darstellen, aber in einer neuen Art und Weise.

Balázs spricht von einem Normalzustand, in dem das Wesen der Dinge durch Bedeutungsschleier oder Nebel einer „gewohnheitsmäßigen Verallgemeinerung und einer schematischen Begriffsbildung“ verloren geht. „Wir betrachten nur den möglichen Nutzen und Schaden der Dinge für uns – *sie selber* bemerken wir im seltensten Fall“.¹⁷⁵

Dadurch dass, im Film sowohl der Mensch als auch das Ding auf eine gleiche, stumme Ebene gesetzt werden, wirken sie auch gleich bedeutend oder unbedeutend, gleich lebendig oder leblos.

¹⁷² Balázs (2001), S. 59.

¹⁷³ Vgl. Balázs (2001), S. 50.

¹⁷⁴ Ebd. S. 50.

¹⁷⁵ Balázs (2001), S. 76.

Die praktische Orientierung und die Ökonomie des Denkens

Die Aufmerksamkeit sparen. Den Geist auf dem leichtesten Weg der gewünschten Erkenntnis zu bringen, ist oft das einzige Ziel und immer das Hauptziel.¹⁷⁶

Die Menschen denken und sehen ökonomisch. In einem normalen Wahrnehmungsakt wird nur das gesehen, was einem Betrachter eine praktische Orientierung ermöglicht. Alles Unverwendbare und Unverständliche wird übersehen.

Ein Vorteil solcher Wahrnehmungsweise ist ein Gefühl der Sicherheit einer gewohnten Umgebung. Unser Bild der Welt ergibt ein lückenloses und sinnvolles System. Ein System, das leider äußerst selten neue Erfahrungen zulässt und darin liegt sein Nachteil: das Sehen wird immer automatischer und unreflektierter.

Die Aufgabe des Filmes liegt darin, dem Zuschauer den neuen unmittelbaren Weg der Wahrnehmung zu zeigen. Seine Aufmerksamkeit auf kleine Dinge zu lenken. Das Streben nach einer praktischen Orientierung, nach dem „leichtesten Weg zu der gewünschten Erkenntnis“ nennt Viktor Šklovskij „das Gesetz des Einsparens geistiger Energie“ oder „das Prinzip des Einsparens schöpferischer Kräfte“¹⁷⁷, die endlich sei. Laut diesem Prinzip strebt der Mensch immer danach, sich mit möglichst wenigen Worten ausdrücken zu können. Das Prinzip des Ersparens lässt sich leicht auf den alltäglichen Wahrnehmungsakt beziehen. Da die Kraft, welche „der Seele zur Entwicklung von Vorstellungen zur Verfügung steht“¹⁷⁸ nicht unendlich sei, wird auch beim Sehen gespart.

Durch die [...] Automatisierung der Dinge sparen wir ein Maximum an Wahrnehmungskraft: die Dinge werden entweder nur durch einen ihrer Wesenszüge dargestellt, zum Beispiel durch ihre Zahl, oder sie werden gleichsam nach einer Formel reproduziert, ohne daß sie im Bewußtsein auftauchen.¹⁷⁹

Um die Vorstellungskraft anzureizen braucht der Mensch nicht viele Worte oder Bilder. Um von einem Punkt A bis zum gesuchten Punkt B zu gelangen, braucht man nur ein paar Anhaltspunkte, die uns die praktische Orientierung erleichtern. Um das Bedürfnis nach praktischer Orientierung bildhafter darzustellen, führe ich mein eigenes Beispiel ein.

¹⁷⁶ Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1966. S. 11.

¹⁷⁷ Ebd. S. 11.

¹⁷⁸ Šklovskij (1966), S. 11.

¹⁷⁹ Šklovskij (1966), S. 13.

Frage:

Wo befinde ich mich?

Zwei mögliche Anhaltspunkte:

Links von mir befindet sich eine Straße, rechts steht ein Gebäude.

Schlussfolgerung:

Ich befinde mich auf einem Gehsteig.

Um zu solcher Schlussfolgerung zu kommen, braucht der Mensch kein lückenloses Bild seiner Umgebung. Er übersieht alles was ihm bei der Frage: »Wo befinde ich mich? « nicht mehr helfen kann: also z.B. die Größe oder Farbe des Hauses, die Breite der Strasse. Die Frage wird bei einem kurzen Blick nach rechts und links beantwortet. Mehr braucht der Mensch nicht. In diesem Punkt hört er auf zu sehen.

Das Spektrum des Gesehenen wäre nicht so klein, wenn der Mensch jedes Mal in eine andere Richtung schauen würde, andere Dinge und Bewegungen wahrnehmen würde, um festzustellen, wo er sich gerade befindet. Menschen lernen schnell und besonders schnell aus eigener Erfahrung und solange wir noch beim ersten oder zweiten Mal bewusst nach links und rechts geschaut haben, wird dieselbe Handlung spätestens beim dritten Mal um der Orientierung und der Energieersparnis willen automatisch ausgeführt und das Wahrgenommene unbewusst aufgenommen.

Der Film soll demnach die automatisierte Wahrnehmung durchbrechen und ein neues Erlebnis beim Sehen ermöglichen.

Lebendige Physiognomien

Sowohl Balázs, als auch Šklovski weisen in ihren Ausführungen darauf hin, dass nur noch zwei Gruppen der Menschheit die Fähigkeit besitzen, die Welt unmittelbar zu erleben, nämlich: Kinder und Künstler.

Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt. Es sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das

eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat. Ja, das Kind und der Künstler, der die Dinge auch nicht benützen, sondern darstellen will.¹⁸⁰

Balázs spricht von einer „*lebendigen Physiognomie*“¹⁸¹ der Dinge, von einem eigenen Gesicht der Dinge, die heute nur noch von Kindern und besonders sensiblen Menschen erlebt wird. Erlebt und nicht nur wiedererkannt. Wiedererkannt wird nur das, was wir im Moment sehen wollen, Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck. Da Kinder und Künstler imstande sind, die Gegenstände zwecklos anzusehen, kommt ihnen das wahre Gesicht zum Vorschein. Ein Gesicht, das mit dem äußeren Erscheinungsbild nicht kohärent sein muss. In der künstlerisch oder kindisch erlebten Welt spiegeln Bilder innere Zustände wider.

Jedes Kind kennt die Gesichter der Dinge und geht mit klopfendem Herzen durch das halbdunkle Zimmer, in dem Tisch und Schrank und Sofa wilde Grimassen scheiden [...] Man kann schon recht erwachsen sein und noch in den Wolken seltsame Gestalten erkennen [...] Meistens wissen wir [...] gar nicht woher es kommt. Nein, nicht von der dekorativen Schönheit, sondern *von der lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben.*¹⁸²

„Das klopfende Herz“ sei ein Ergebnis einer unmittelbaren Wahrnehmung, eines unmittelbaren Erlebnisses. Die Aufgabe der Kunst ist es, mittels ihrer Erzeugnisse ähnliche Zustände hervorzurufen.

Was heißt aber „unmittelbar“ in Bezug auf die Betrachtungsweise eines Kindes oder Künstlers?

Wie im vorigen Kapitel angedeutet, bilden Wörter und Begriffe, die Sprache allgemein einen mittelbaren Weg der Erkenntnis. Die Brücke zwischen einem Wort und dessen Ausdeutung oder Vorstellung ist sehr kurz. Zu kurz um zum Erlebnis zu werden. Ein erwachsener Mensch baut im Verlauf seines Lebens zigtausend solchen Brücken auf. Dem Bedürfnis einer praktischen Orientierung und eines Energieersparens nach „geht“ er dann oft unbewusst und automatisch entlang seiner Deutungsbrücken. Die Brücken könnte man auch als Erfahrungen betrachten, auf die nach Bedarf automatisch zurückgegriffen wird.

Kinder besitzen noch keine oder wenige Erfahrungen und ihre Brücken sind entweder noch zu lang oder zu unstabil, damit sie sich dessen automatisch und ohne Bedenken

¹⁸⁰ Balázs (1924), S. 59.

¹⁸¹ Ebd. S. 59.

¹⁸² Balázs (1924), S. 59.

bedienen könnten. In jedem Bild finden Kinder daher etwas Neues, was sie beschäftigt und was sie nicht sofort wiedererkennen und benennen können. Dieses Unvorhersehbare und Neue beängstigt die Kinder und verursacht bei ihnen ein „klopfendes Herz“. Mit seinen wenigen Erfahrungen lebt das Kind noch in einer Welt „lebendiger Physiognomien der Dinge“, in der „Tisch und Schrank und Sofa wilde Grimassen schneiden“ können.

Kinder unterscheiden sich dadurch von und, daß sie alles so realistisch wahrnehmen, wie Erwachsene es nicht können. Für uns ist ›Stuhl‹ ein Teil des Begriffs ›Möbel‹. Aber Kinder kennen die Kategorie ›Möbel‹ nicht, und ein Stuhl ist für sie so riesig und lebendig, wie er es für uns nicht sein kann. Deshalb genießen die Kinder die Welt viel mehr als wir. Dies ist die Arbeit, die der Schriftsteller tut: Er zerstört die Kategorie und löst den Stuhl aus dem Begriff Möbel heraus.¹⁸³

5.2 Entwurf einer neuen Anschauung - Robert Musil

Ansätze zu neuer Ästhetik

Der Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*¹⁸⁴ entstand 1925, also anderthalb Jahre vor der ersten Fassung des Experiments *Triëdere!* und beweist Musils starkes Interesse an den unterschiedlichen Aspekten der Wahrnehmung, Experimentalpsychologie und Phänomenologie.¹⁸⁵

Der Auslöser von Musils Überlegungen über die neue Ästhetik, war der Versuch von Balázs eine Filmtheorie aufzustellen. Musil geht in seiner Kritik des Buches *Der sichtbare Mensch* über Balázs` Filmtheorie hinaus und macht einen Vergleich zwischen den filmischen und literarischen Erkenntnismöglichkeiten.

Die Aufgabe eines Filmes liegt nach Balázs in einem unmittelbaren Erlebnis, das das neue Medium zustande bringen sollte. In Groß- und Nahaufnahmen entstehen Bilder, die sich keiner gewohnten alltäglichen Ausdeutung unterziehen lassen. Durch Perspektivenwechsel, Sekundenaufnahmen wird der Wahrnehmungsprozess erschwert und ausgedehnt. Die Kamera führt dem Betrachter eine Welt vor Augen, die verfremdet und undefinierbar ist.

¹⁸³ Šklovskij (1966), S. 185.

¹⁸⁴ Robert Musil: *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*. In: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. [Hrsg.] Adolf Frisé. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 1978. Hier: Band 8, S. 1137-1154. Sämtlichen Zitate werden im Text durch Band- und Seitenangaben in Klammern (Band:Seite) nachgewiesen.

¹⁸⁵ Vgl. Lethen (1987), S. 209.

All die Methoden provozierten in Musil ein Nachdenken über die Möglichkeiten der eigenen schriftstellerischen Mittel. Balázs` Behauptungen und häufige Unterstellungen der Literatur - die Möglichkeiten seien „das eigenste Gebiet“¹⁸⁶ des Films- könnten meiner Meinung nach von Musil als eine Herausforderung angenommen werden. Musils anschließende Ausführungen des Essays beziehen sich auf „Berührungs- und Abgrenzungsfläche“(8:1138), auf ein „unerwartetes Paradigma“(8:1138) zwischen Film und Literatur und nicht auf einen Versuch der qualitativen Über- oder Unterschätzung der beiden Künste.¹⁸⁷

In seinen „Ansätzen“ geht Musil davon aus, dass die Literatur genauso gut, wenn nicht besser mit den scheinbar nur filmspezifischen Methoden umgehen kann. Das Ziel der neuen Erkenntnis wird im literarischen Bereich genau so gut erreicht, wie im filmischen. Musil beschreibt vorerst theoretisch das, was er später als eine neue Art der Erkenntnis, des neuen unmittelbaren Erlebnisses in seinen kurzen Prosatexten meisterhaft umsetzt.

⟨Der andere Zustand⟩

In *Ansätze zu neuer Ästhetik* führt Musil zum ersten Mal den Begriff ⟨des anderen Zustandes⟩ (8:1144) ein. Musil nennt den Begriff ⟨des anderen Zustandes⟩ auch „schattenhaften Doppelgänger unserer Welt“ oder „das Mark unserer Moral und Identität“(8:1144). Arno Rußegger sieht in diesem Begriff „eine der wichtigsten Kategorien des Musilschen Denk- und Erfahrungsmodells in der Kunst“¹⁸⁸.

Das ‚Bild‘ [in einem anderen Zustand] löst sich aus seiner Bindung an bestimmte Orte und Kontexte, verflüchtigt sich, verliert seine Bindung an traditionelle Konnotationen und akzeptierte Werte. Alles, was jemals Sinn, Bedeutung, Relevanz gehabt hat, wird davon abgetrennt, und die freigesetzten Bewußtseinssplitter können einander fortan wechselseitig vertreten.¹⁸⁹

Rußegger weist deutlich darauf hin, dass das Bild nicht modifiziert wird. Es handelt sich um keine neue Welt oder neue Wirklichkeit. Das, was ⟨der andere Zustand⟩ verändert, ist der Zugang zu der Welt, die wir schon kennen.

¹⁸⁶ Vgl. Balázs (2001), S. 59f.

¹⁸⁷ Vgl. Rußegger (1996), S. 71.

¹⁸⁸ Rußegger (1996), S. 68.

¹⁸⁹ Rußegger (1996), S. 69.

Musil geht davon aus, dass unsere Wahrnehmung der Welt nichts Festes und Unveränderliches ist. So wie das Sinken oder Aufsteigen des Meeressiegels die Wahrnehmung des Meeresbodens verändert, obwohl dieser immer gleich bleibt, ändert auch unsere Sehweise die Wahrnehmung der Welt, obwohl diese immer gleich bleibt. (Vgl. 8:1144)

[...] im Bilde dieser Welt gibt es weder Maß noch Genauigkeit, weder Zweck noch Ursache, gut und böse fallen einfach weg [...] und an der Stelle aller dieser Beziehungen tritt ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen. (8:1144)

Das „Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen“ sollte nur im <anderen Zustand> möglich werden, in dem die gewöhnliche Betrachtungs- und Urteilsweise keinen Platz mehr finden. Die gewohnte alltägliche Denkweise muss abgelegt werden.

Musil vergleicht <den andere Zustand> mit anderen allgemein bekannten Grunderlebnissen der Religion, Ethik und Mystik.

Man hat ihn den Zustand der Liebe genannt, der Güte, der Weltabgekehrtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr [...] (8:1144)

<Der andere Zustand> kann durch Isolierung des Wahrgenommenen und den Wahrnehmenden erreicht werden. Der Betrachter sollte die isolierten Bilder auf sich wirken lassen. Das Gesehene wird von seinem alltäglichen, gewohnten Umfeld losgelöst. Musil nennt es die „Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ (8:1145), die ein „Grundvermögen jeder Kunst“ (ebd.) sei. Ähnlich wie der Film die Totale auflöst, das Gesehene vergrößert und verfremdet zeigt auch die Literatur das neue Gesicht der Dinge. Helmut Lethen interpretiert <den andere Zustand> als eine Reaktion auf die Intellektualisierung und Automatisierung der Wahrnehmung. Die Aufgabe <des anderen Zustandes> sieht er in der Deautomatisierung des Sehens und des Denkens. In einem gesprengten Totalerlebnis sollen die Sinne „vom Diktat der Orientierung“¹⁹⁰ entlastet werden.¹⁹¹

¹⁹⁰ Lethen (1987), S. 210.

¹⁹¹ Vgl. Lethen (1987), S. 209f.

Die Formelhaftigkeit der intellektualisierten Wahrnehmung beschreibt Musil folgend:

Vor allem muß festgehalten werden, daß nicht nur unser Verstand, sondern auch schon unsere Sinne «intellektuell» sind. Bekanntlich sehen wir, was wir wissen: Chiffren, Siegel, Abkürzungen, Zusammenfassungen, die Hautattribute des Begriffs (8:1146)

Es ist wohl vorstellbar, dass das Betrachten eines isolierten Bildes, das aus dem alltäglichen Kontext losgelöst wird, und das auf den ersten Blick völlig unverständlich wirkt, nichts anderes als eine reine Sinnesarbeit ist.

Musil weist aber darauf hin, dass die Sinne in einem Normalzustand nur in der engen Zusammenarbeit mit dem Verstand seine Rolle erfüllen können. Wir „sehen [...], was wir wissen“(ebd.).¹⁹² Der Sehsinn funktioniert nicht unabhängig vom Verstand. Wir sehen, wir erkennen hauptsächlich die Dinge wieder, die wir schon kennen. An dem, was man betrachtet (belebte und unbelebte Bilder), „nimmt man allgemeine Kennzeichen wahr, das Untypische erfasst man [...] schlecht“(8:1146). Der Hörsinn arbeitet gleich. Unser „Verständnis ist [...] dem Klang voraus“(ebd.). Wir hören das, was uns bekannt ist.

Das Streben des Verstandes nach einem Sinn ist dermaßen stark, dass uns der Hörsinn Mühe macht, wenn er Worte wahrnimmt, die keinen sinnlichen Zusammenhang ergeben. Auch Gerüche und Geschmäcker gebrauchen eine Gegenstandsbeziehung. Mit zugebundenen Augen unterscheidet man nur schwer Geschmäcker und Gerüche, da der Verstand mithilfe einer Vorstellung das Wiedererkennen erleichtert.

Das „gegenseitige Sich-Formen“.

Das Sehen ohne stabile Vorstellungen, ohne Begriffe also ohne Einsatz von Erfahrungen bedeutet für Musil nur ein Chaos:

Dies geht so weit, daß ohne präformierte stabile Vorstellungen, und das sind Begriffe, eigentlich nur ein Chaos bleibt, und da andererseits die Begriffe wieder von der Erfahrung abhängen, entsteht ein Zustand des gegenseitigen Sich-Formens wie zwischen Flüssigkeit und elastischem Gefäß [...]. (8:1146)

Das „gegenseitige Sich-Formen“ zwischen Flüssigkeit und einem elastischen Gefäß verstehe ich als ein Sammeln von Erfahrungen, die zu Begriffen und Vorstellungen

werden. Die Flüssigkeiten sind Erfahrungen, das elastische Gefäß unsere Vorstellungen und Begriffe. Das Wasser fühlt jeden Tag das Gefäß „ohne festen Widerhalt“. Das Gefäß ist dehnbar. Die Füllung verändert seine Form. Doch gleichzeitig beeinflusst das Gefäß die Form des Wassers.

[...] zwischen der Erfahrung, die man macht, und den Begriffen, mit deren Hilfe man sie macht [besteht] ein eigentümliches labiles Verhältnis; jede neue Erfahrung sprengt die Formel der bisher erworbenen, wird aber zugleich in ihrem Sinn gemacht. (8:1151)

Die Form des Gefäßes sind unsere Vorstellungen und Begriffe. Das bildhafte Beispiel zeigt die gegenseitige Abhängigkeit von Begriff, Vorstellung und Erfahrung, die man als Erfahrung ↔ Begriff ↔ Vorstellung Abhängigkeit darstellen könnte. Es gibt keine Vorstellungen, die nicht durch Erfahrungen beeinflusst werden. Es gibt keine Erfahrungen, die nicht von Begriffen beeinflusst werden. Es gibt keine Erfahrungen, nicht durch Vorstellungen beeinflusst werden.

Da, wie vorher beschrieben, schon unsere Sinne »intellektuell« sind, ist es unmöglich, neue Erfahrungen ohne Mitwirkung vom Verstand und Denken zu sammeln.

Musilsche „Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ sollte meiner Ansicht nach dazu verhelfen, die gewohnte Erfahrung ↔ Begriff ↔ Vorstellung Abhängigkeit aus ihrem Automatismus und ihrer Formelhaftigkeit zu befreien. Das „gegenseitige Sich-Formen“ soll zu einem bewussten anstatt automatischen Prozess werden.

Ähnlich wie Balázs schreibt Musil von einer „Notwendigkeit praktischer Orientierung“(8:1146) die „zur Formelhaftigkeit der Begriffe nicht mehr als zu der unserer Gebärden und Sinneseindrücke“(ebd.) führt. Es ist nicht das Denken, das abgeschafft werden soll, sondern die Art und Weise, wie man denkt, soll modifiziert werden. Nicht vom Denken soll sich der Mensch befreien, sondern von dem „praktischen und faktistischen (sic!) Normalzustand“(ebd.) – so Musil.

Ein Mittel zu dieser Befreiung ist „die Sprengung des normalen Totalerlebnisses“(8:1145), das ein „Grundvermögen jeder Kunst“(ebd.) sei. Dementsprechend liegt die Aufgabe jeder Kunst nicht in der Abschaffung des Denkens, sondern seiner Formelhaftigkeit.

Das Erlebete und das Erfasste

Wurde die Wirklichkeit in einem Normalzustand des Betrachtens nur erfasst, so kommt es in dem anderen Zustand gesprengter Wahrnehmung zu einem neuen Erlebnis. Das Gesehene wird nicht bloß wiedererkannt, sondern erlebt. Den Unterschied zwischen den beiden Zuständen oder Formen der Wahrnehmung der Welt beschreibt Musil in seinem Erstlingswerk *Verwirrungen des Zöglings Törleß*.¹⁹³

Und es gibt auch sonst Dinge, wo zwischen Erleben und Erfassen diese Unvergleichlichkeit herrscht. Immer aber ist es so, daß das, was wir in einem Augenblick ungeteilt und ohne Fragen erleben, unverständlich und verwirrt wird, wenn wir es mit den Ketten der Gedanken zu unserem bleibenden Besitze fesseln wollen. Und was groß und menschenfremd aussieht, solange unsere Worte von ferne danach langen, wird einfach und verliert das Beunruhigende, sobald es in den Taktkreis unseres Lebens eintritt. (6:65)

Erlebt wird „ohne Fragen“, „ungeteilt“ und sprachlos. Die Dinge mögen dann „unverständlich“ oder „verwirrt“ wirken, doch es passiert nur, wenn man in dem neuen Zustand des Erlebens nach Begriffen zu suchen versucht. Das Benennen, das Fesseln mit „den Ketten der Gedanken“ hat eine beruhigende Wirkung. Das Wahrgenommene wird wiedererkannt und tritt fast unbemerkt „in den Taktkreis unseres Lebens“, um dort wieder zu verschwinden.

In dem wortlosen, begriffsfreien Zustand des Betrachtens werden die Dinge er- und belebt. Sie wirken auf den Beobachter, da sie nicht klassifiziert werden. Das Subjekt stellt sich nicht über das Objekt, sondern kommuniziert mit ihm auf einer Ebene. Das Ergebnis einer solchen Betrachtung der Wirklichkeit ist das Auflösen der Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Ding.

Musils Protagonist Törleß erlebt abwechselnd die beiden Zustände. Das vernünftig Begreifbare weicht stets dem Unsagbaren, Ungeheuerlichen und Geheimen aus. Törleß sieht hinter die Oberfläche der Erscheinungen, hinter die Dinge. Dort findet er einen Anschauungsraum, in dem er sehen kann „ohne zu sehen, ohne Vorstellungen, ohne Bilder“(6:55).¹⁹⁴

In Bezug auf das neue Erlebnis spricht Musil in *Ansätze zur neuen Ästhetik* von einer anderen Dimension, von dem neuen „Verhältnis des Erlebenden zum Erlebnis“(8:1152).

¹⁹³ Robert Musil: *Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In: *Gesammelte Werke*. [Hrsg.] Adolf Frisé. Band 6. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 7-140. Sämtlichen Zitate werden im Text durch Band- und Seitenangaben in Klammern (Band:Seite) nachgewiesen.

¹⁹⁴ Vgl. Fick (1993), S. 262f.

Musil nennt sie „reine Zuständlichkeit ohne allen Zusammenhang mit anderen;“(8:1152), eine „unbegriffliche Kultur und Seele“(8:1153).

Erlebnis [...] hat überhaupt keine Tendenz, zur Erfahrung zu werden, es streckt sich in einer anderen Dimension [...] der Schauende, der Ergriffene ist aus allem Vorher und Nachher gelöst; er befindet sich in einem anderen Verhältnis zu seinem Erlebnis, er nimmt es nicht in sich auf, sondern geht in ihm auf, und gerade dieses andere Verhalten wird [...] «erleben» genannt. (8:1151)

Im Zustand des Erlebens gibt es kein „Vorher und Nachher“, keinen Begriff und keine Vorstellung. Es entsteht aber keine neue Wirklichkeit. Das, was Törleß von den anderen Schülern unterscheidet, ist nicht eine andere Realität, in der er zurechtzukommen versucht, sondern ein neuer Zugang zu der bekannten Welt. An dem Inhalt wird nichts geändert, nur das Verhältnis zu dem Inhalt wird neu. Der Baum bleibt ein Baum, die Nase bleibt eine Nase. „Es handelt sich [...] um ein anderes Verhältnis des Erlebenden zum Erlebnis, dessen Inhalt sich nicht ändern braucht, aber gewissermaßen ein Lagezeichen, einen Vektor, eine andere Richtung erhält.“ (8:1152). Der Vektor, der neue Richtungsanzeiger des Erlebnisses soll „ans Innere“ und „nach innen“(8:1153) gerichtet werden.

Was wir unser geistiges Sein nennen, befindet sich unausgesetzt in diesem Vorgang der Ausdehnung und Zusammenziehung. In ihm hat die Kunst die Aufgabe unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt; (8:1152)

Die Aufgabe der Kunst sieht Musil in einer „unaufhörliche[n] Umformung und Erneuerung“ des Weltbildes. Sie bedeutet die Umkehrung gewöhnlicher Verhältnisse und ermöglicht eine neue Dimension der Anschaulichkeit. Die neuen Erlebnisse in der neuen Anschaulichkeit sprengen die Formel der Erfahrung und schaffen ein erfahrungs- und formelloses Bild der Welt, das sich in jeder Kunst manifestieren sollte.

Im Folgenden hoffe ich zu zeigen, wie Musil all die oben beschriebenen Konzepte der neuen Wahrnehmung in einer kurzen Prosaskizze *Triëdere!* vereint hat. Es wird auf den Zusammenhang zwischen der Funktion des Fernrohrs und mit der „Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ und dem neuen Erlebnis hingewiesen. Bevor ich aber darauf eingehe, möchte ich noch eine Dichotomie darstellen, die neben den schon erwähnten Gegensatzpaaren: dem Erleben – Erfassen, Normalzustand – der andere Zustand eine wichtige Rolle spielt.

6. Robert Musil *Triëdere!* - suche nach dem Unbekannten!

*Triëdere!*¹⁹⁵ war der erste Text aus Robert Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* auf den ich gestoßen bin und der mich zu einer tieferen Auseinandersetzung mit dem Thema des literarisch dargestellten Wahrnehmungsaktes anregte. Musils Faszination für optische Phänomene erreichte in dieser kurzen Prosaskizze seinen Höhepunkt. Musil gewährt damit der Optik einen Eingang in seine ästhetisch-literarische Produktion.

Hundert Jahre nach E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* lässt Musil seinen Protagonisten auch zum Fernrohr greifen. Zum Gegenstand der unmittelbaren ästhetischen Anschauung wird in dem Fall auch die Stadt. Gezeigt wird aber nur ein Fragment, das vom begrifflichen Zusammenhang zu verlassen sein scheint. Der beruhigende panoramatische Blick des Hoffmannschen und Stifterschen Erzählers weicht einem „unbestechlichen Blick des Triëders“(7:520) aus, den Musil „aus dem Zwang berechenbarer Ursächlichkeit, sozialer Distinktion und moralischer Bewertung“¹⁹⁶ herausfallen lässt.

Zwischen Wissenschaft und Literatur

Die starke Konzentration des Textes auf die instrumentale Modifikationsmöglichkeiten der Wahrnehmung und ein teilweise essayistischer, kühler und unpersönlicher Erzählstil kann den falschen Eindruck erwecken, der Text sei eine bloße Beschreibung der Funktionsmöglichkeiten eines Fernrohrs. Doch nach einer genaueren Analyse kommt all das zum Vorschein, was einer flüchtigen Lektüre entkommen ist.

In *Triëdere!* vereinigt Musil sein technisches und literarisches Interesse. Ulrich Stadler sieht im Autor des Prosatextes einen Schriftsteller und einen Gelehrten zugleich, der unter Bezugnahme auf die Ästhetik des Filmes eine eigene Poetik erörtert und in die Praxis

¹⁹⁵ Robert Musil: *Triëdere*. In: *Gesammelte Werke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. Band 7. [Hrsg.] Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. Erste Fassung (1.F) *Triëdere!* S. 578-581; Zweite Fassung (2.F) *Triëdere* S. 518-522. Sämtlichen Zitate werden im Text durch Band- und Seitenangaben in Klammern (Band:Seite) nachgewiesen.

¹⁹⁶ Lethen (1987), S. 224.

umsetzt.¹⁹⁷ Mit dem Blick durch das Fernrohr entwickelt Musil nach Stadler eine eigene essayistische Darstellungsform, die in einem Bereich des „Dazwischen“¹⁹⁸ liegt.

Auf die Doppelfunktion des Textes deutet auch Wagner-Egelhaaf in *Wirklichkeitserinnerungen* - ihrem Aufsatz über Bildhaftigkeit von Musils Texten hin.

Dieser Text [*Tirädere*] ist Praxis und Theorie zugleich, reflektiert, was er tut, und weist sich in der Form des permanenten Selbstkommentars als Essay aus.¹⁹⁹

Ähnlich wie Stadler und Wagner-Egelhaaf sieht Thomas Hake, der *Triädere!* den wichtigsten Stücken der Sammlung aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* zuweist, in dem Text eine „Verschränkung von Erzähl- und Essaystil“²⁰⁰. Manche Abschnitte des kurzen Prosatextes sind nach Hake durch essayistische Erzählweise gekennzeichnet, andere dagegen, in denen in „Er“-Form im Präteritum erzählt wird, weisen Merkmale einer Erzählung auf. Hake weist darauf hin, dass die Übergänge zwischen „essayistischer Erzählung und erzählendem Essay“ in Musils Kurzprosa fließend sind.²⁰¹

Zu den Merkmalen, die für eine wissenschaftliche Abhandlung typisch sind zählt Stadler die „emotionslose, ungeheure Kälte und Distanz“²⁰² der berichtenden Instanz in *Triädere!*. Der Erzähler des Textes bezeichnet sich selbst als „der Beobachter“(7:519), „der Entdecker“(7:520) oder „der Mann hinter dem Instrument“ (7:522) und verzichtet damit völlig auf die „Ich“-Form.

Der Bericht stellt einen „Versuch“ (7:519) dar, der einen „Gegenstand“(ebd.), ein „Instrument“(ebd.), ein „weltanschauliches Werkzeug“(7:520), einen „Beobachtungsort“(7:519) und eine „Theorie“ (7:520) benötigt. All diese Ausdrücke verleihen dem Text einen wissenschaftlichen Charakter, der mit einer gnaden- und mitleidlosen Perspektive vollendet wird.²⁰³

Das Gesehene wird vom Beobachter zwar immer mit einem Kommentar versehen, der aber eher einer tieferen Erklärung seiner Theorie dient, als der Schilderung eigener Empfindungen. Erst beim zweiten Blick durch das Fernglas erlaubt sich der Erzähler

¹⁹⁷ Vgl. Stadler (2003), S. 193.

¹⁹⁸ Stadler (2003), S. 193.

¹⁹⁹ Martina Wagner-Egelhaaf: „Wirklichkeitserinnerungen“. Photographie und Text bei Robert Musil. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. [Hrsg.] Karlheinz Stierle. Bd. 23. Wilhelm Fink Verlag. München 1991. S. 217-256. Hier: 253.

²⁰⁰ Thomas Hake: »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen«. Robert Musils *Nachlaß zu Lebzeiten*. Aisthesis Verlag. Bielefeld 1998. S. 124.

²⁰¹ Vgl. Hake (1998) S. 124f.

²⁰² Vgl. Stadler (2003), S. 195.

²⁰³ Vgl. Stadler (2003), S. 195.

einen emotionalen Ausdruck: „[...] nun, da er [der Beobachter] sie [Fenster und Gesimse] mit einem gesammelten Blick erfaßte, erschrak er beinahe vor der steinernen perspektivischen Korrektheit, [...]“ (7:519)

Wagner-Egelhaaf schreibt in Bezug auf *Triedere!* von einer Parodie einer wissenschaftlichen Abhandlung, die im Titel und im Verzicht auf die „Ich“-Form besonders stark zum Vorschein komme.²⁰⁴

Die richtige Gattungszuordnung des Textes ist für meine Untersuchung nicht von großer Relevanz. Es ist aber erwähnenswert, dass Musils Mischung der beiden Gattungen, von der auch die anderen Texte (z.B. *Fliegenpapier*) aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* geprägt sind, ein Teil seines Schreib- und Sehkonzeptes darstellt, in dem sich nicht nur Musils naturtechnisches als auch literarisches Interesse, sondern „das Verhältnis der beiden Kulturen ‚Poesie‘ und ‚Wissenschaften‘ im 20. Jahrhundert“²⁰⁵ widerspiegelt.

Zum Inhalt

Die erste Fassung des Textes [*Triedere!*] wurde von Musil 1925 niedergeschrieben und zunächst in verschiedenen Tageszeitungen veröffentlicht. Die zweite Fassung des Prosastückes erschien 1935 in veränderter Form im Sammelband *Nachlaß zu Lebzeiten*. In im Zeitungsdruck wurde der Titel mit einem Ausrufezeichen versehen (*Triedere!*), was in der Endfassung, die in den Sammelband aufgenommen wurde, weggefallen ist (*Triedere*).

Das Wort *triedere* ist ein Imperativ, der vom Verb *triedern* abgeleitet wurde und so viel bedeutet wie *durch ein Fernglas schauen*, weiter: *beobachten* oder *betrachten*. Der Titel *Triedere!* bedeutet demnach *Schau durch ein Fernglas!*, *Beobachte!* oder *Betrachte!*. Das Ausrufezeichen im Erstdruck kann als ein Befehl, Rat oder eine Aufforderung an die Leser des Textes interpretiert werden, ein solches optisches Instrument zu benutzen. Als Substantiv heißt es Tiröder - ein Prismenfeldstecher, ein optisches Gerät mit zwei Okularstutzen.²⁰⁶

Der Erstdruck Musils kurzer Prosaskizze entsteht in der Zeit seiner starken Beschäftigung mit dem Schriftsteller, Filmkritiker und – theoretiker Béla Balázs und Musils Rezension seines Buches *Der sichtbare Mensch*. Musil, der leidenschaftlicher Kinobesucher war,

²⁰⁴ Vgl. Wagner-Egelhaaf (1991), S. 253.

²⁰⁵ Stadler (2003), S. 193.

²⁰⁶ Vgl. Stadler (2003), S. 193f.

war zunächst von dem neuen ästhetischen Medium und seiner Möglichkeit der Wahrnehmungsmodifikation fasziniert. Das kurze literarische Experiment sehe ich als Musils Beweis dafür, dass die scheinbar nur filmspezifischen Verfahren der Wahrnehmungsmodifikation wie Nah- oder Großaufnahmen durchaus auch in literarischer Produktion verwendet werden können. Ein Schriftsteller kann demnach vor dem inneren Auge des Lesers gleiche Bilder entstehen lassen, wie ein Regisseur vor seinen Filmzuschauern.

Triädere! stellt einen Betrachter dar, der im Oktober 1925 einen Versuch unternimmt, ihm vertraute Gegend mit einem Fernrohr wahrzunehmen. Der Erzähler befindet sich im zweiten Stock des Eckhauses Rasumofskygasse/Salamgasse in Wien, auf das die Straßenbahn in S-förmiger Schleife zukommt.²⁰⁷ Mit seinem Fernrohr beobachtet er das Palais Rasumofsky und spazierende Wiener.²⁰⁸

Der erste markante Unterschied zwischen Musils *Triädere!*, E. T. A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* oder Adalbert Stifters *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* liegt in der Verwendung des Fernrohrs.

Stifter und Hoffmann lassen ihre Protagonisten einen Panoramablick mit dem Fernglase durchschneiden. Musils Betrachter nimmt mit seinem Perspektiv Dinge wahr, die „man sonst nicht durch ein Fernrohr“(7:518) ansieht. Das Palais Rasumofsky konnte vom Musilschen Beobachter auch mit bloßen Augen detailliert wahrgenommen werden,

²⁰⁷ Vgl. Lethen (1987), S. 200.

²⁰⁸ Eigene topografische Forschung: Fasziniert von Musils Beschreibung des Palais Rasumofsky habe ich Musils Wohnung in der Rasumofskygasse aufgesucht. Nach genaueren Betrachtungen des Beobachtungsstandortes und des Gegenstandes der Beobachtung bin ich zu einer Feststellung gekommen, die mit der in der Forschung herrschenden Meinung, Musil sei am Fenster in seiner Wohnung gestanden und habe das beschrieben, was er aus diesem Beobachtungsstandorte wahrnehmen konnte, nämlich das gegenüberliegende Palais [Vgl. Lethen (1987), S. 200.; Stadler (2003), S. 194] nicht stimmig ist. Die „Fruchtgewinde am Kapital der Steinpfeiler“(7:578) und die schönen „Gesimse“ (Ebd.) weisen in der Tat auf das Palais Rasumofsky hin, doch auf seine Eingangsseite, die Musil von seinem Fenster her nicht sehen konnte. Die von Musil beschriebene Seite des Palais ist nur von der Geusaugasse sichtbar. Sollte Musil tatsächlich aus dem Fenster seiner Wohnung im zweiten Stock des Eckhauses Rasumofskygasse/Salamgasse im heutigen dritten Wiener Bezirk das Palais Rasumofsky durch ein Fernrohr betrachtet haben, wäre er mit seinem „bewaffneten Auge“ auf keine Verzierungen des Gebäudes gekommen, da die aus seiner Sicht gesehene westliche Seite des Palais kahl und schlicht gehalten ist. Entweder war es nicht der Blick aus seiner Wohnung, der Musil zu dem kleinen Prosatext angeregt hatte, oder es fand das Beobachten mit dem Fernglas nur im Kopfe des Beobachters statt. Vielleicht wollte Musil damit auf die Tatsache hinweisen, dass er als Schriftsteller keine realen Bilder der Wirklichkeit braucht, um sie zu beschreiben und aus ihnen eine Geschichte zu machen. Vielleicht stand Musil damals wirklich am Fenster seiner Wohnung, wie er in der Erzählung wiedergibt und das Stück des Palais, das er wahrnehmen konnte, weckte seine Erinnerung an die andere Seite des Gebäudes, die er zwar in diesem Moment nicht sehen konnte, aber dessen Bild er sich innerlich wachgerufen hat. Ähnlich wie für den gelähmten Vetter in *Des Vetters Eckfenster* die reibende Masse ein Auslöser der Phantasiekraft war, könnte das bloße Beobachten für Musil ein Anstoß für die inneren Bilder bedeuten. Die Antwort auf die Frage bleibt jedoch offen.

trotzdem wird in *Triedere!* einen Versuch unternommen die bekannte Gegend „mit bewaffnetem Auge“(7:519) zu untersuchen.

Mit seinem optischen Instrument triedert der Musilsche Betrachter zuerst ein Schild mit Öffnungszeiten, Fenstern und Gesimse eines staatlichen Instituts, in dem sich zwei Beamte befinden, die ihre Arbeitszeit totzuschlagen versuchen. Die bestimmten Ausschnitte der äußeren Wirklichkeit wirken wie „in dem kleinen Kreis seines Instrumentes gefangen“(7:519). Der Gegenstand der Betrachtung – „ein altes Palais, mit Fruchtgewinden am Kapitäl der Steinpfeiler und schöner Gliederung nach Höhe und Breite“(ebd.) – löste in dem Mann am Fenster plötzlich ein Unbehagen aus. Das „überlebensgroß[e]“(ebd.) Bild des Palais, das er plötzlich vor Augen hat, empfindet der Beobachter „weit schlimmer als das unwahrscheinlichste Gerücht“(ebd.).

Danach gleitet der instrumentgestützte Blick unseres „Entdecker[s]“(7:520) auf die Umrisse einer Straßenbahn, die in einem „S-förmigen Doppelbogen“ (ebd.) auf das Eckhaus in die Rasumofskygasse zufährt. „Ungezähltemal“(7:519) hat der Betrachter die Straßenbahn mit „unbewaffnetem Auge“(ebd.) fahren sehen und niemals hat sie auch ihn einen besonderen Eindruck gemacht. Doch nun bemerkt er „etwas völlig Anderes“(7:520). Das vergrößerte Bild der Straßenbahn kommt dem Betrachter wie eine „Pappschachtel“(ebd.) vor, die mit „unerklärliche[n] Gewalt“(ebd.) zusammengedrückt wird. Der „verdutzte Augezeuge“(ebd.) hält seinen Atem an, er fühlt sich von der Kraft des Bildes überwältigt. Die von oben her durch ein Perspektiv betrachtete Straßenbahn glich einem „Fächer“, der „geöffnet und geschlossen“(ebd.) wird.

Zum Schluss seines optischen Experimentes richtet der Erzähler sein Fernglas auf menschliche Körper. „Unter dem bestechlichen Blick des Trieders“(ebd.) kommt alles zum Vorschein, was nicht gezeigt werden sollte, zum Beispiel die unter Kleider verhüllten Rundungen eines Frauenkörpers. Ähnlich wie vor kurzen die „S-förmige“ Bewegung einer Straßenbahn den Betrachter an ein Fächer erinnerte, das geschlossen und geöffnet wird, sieht er jetzt die rhythmischen Bewegungen der „wispernde[n] Falten im Kleid“(ebd.), die sich „unerwartet“(ebd.) öffnen und schließen, „denn in Vergrößerung gesehen, werden Impulse zur Ausführung“(ebd.) – kommentiert der Augenzeuge seine Entdeckung. Die vergrößerten Gestalten wirken auf den Mann am Fenster „dämonisch“ und „beängstigend“ aber auch „komisch“(7:521). „Die Anmut einer Frau ist tödlich durchschnitten“(ebd.), die Beine kommen im Visier wie „zwei geknickte kurze Stelzchen“(ebd.). Der Blick durch das Instrument wird gefühllos und daher präzise. „Sie [Menschen] stellen, wenn man sie ohne alles Mitgefühl betrachtet, eine überraschend

geringe Anzahl von geometrischen Möglichkeiten dar [...] (ebd.) Dieselbe Sinnlosigkeit sieht der Entdecker im “Denken, Fühlen und Handeln“(ebd.) eines Menschen. Das durch das Fernrohr beobachtete Treiben der menschlichen Körper vergleicht der Betrachter hinter dem Instrument mit einem „Pferch, zwischen dessen wenigen Wänden die Menschenherde besinnungslos hin und her stürzt“(7:521)

6.1 Die Isolierung – Theorie

Dem optischen Versuch der Bobachters liegt eine bestimmte Theorie zugrunde. Die Theorie heißt „Isolierung“(7:520).

Man sieht Dinge immer mitsamt ihrer Umgebung an und hält sie gewohnheitsmäßig für das, was sie darin bedeuten. Treten sie aber einmal heraus, so sind sie unverständlich und schrecklich [...] (7:520)

Der Blick durch das Instrument ist eingeschränkt. Man sieht nur einen Teil des Ganzen, der aber nicht als Teil des Ganzen sondern als das Ganze wahrgenommen wird. Bein oder Arm sind keine Bestandteile des Körpers mehr, sie werden aus dem Körper-Zusammenhang gelöst und neu erlebt. Körperteile, Gegenstände, Bewegungen werden durch den Betrachter aus einem alltäglichen Zusammenhang losgelöst. Die neu entstandenen Bilder wirken zwar „unverständlich“ und „schrecklich“ doch sie werden vom Entdecker als „ursprünglicher“, „deutlicher“ und „richtiger“(7:521) erlebt.

Die Wirkung des durch das Fernglas Wahrgenommenen wird von dem Mann „hinter dem Instrument“ mit dem Bild der Welt nach dem „erste[n] Tag nach der Weltschöpfung“(7:520f.) verglichen.

Im Laufe der Zeit gewöhnt sich der Mensch an seine Umgebung und die äußere Wirklichkeit hat auf ihn keine Wirkung mehr. Die Welt um ihn herum hat an ihrer Ursprünglichkeit verloren. Das Fernglas sollte die richtige Wahrnehmung wiederherzustellen, indem alles sich zu etwas „Wahnsinnähnlichem“(521) entartet. Die Welt „in der glashellen Einsamkeit“(ebd.) wird zu einem unpersönlichen, „dämonische[n]“(ebd.) Bilde, in dem die „romantischen Beziehungen“(ebd.) zwischen dem Subjekt und Objekt der Betrachtung zerstört und die „richtig optischen“(ebd.) Zusammenhänge hergestellt werden.

Reinhard Heinritz nennt Musils optisches Experiment „das Vorspiel zur Geschichte des teleskopischen Blicks in der Moderne“²⁰⁹, wo isoliert, auseinandergenommen und wieder zusammengebaut wird. Helmut Lethen spricht in Bezug auf Musils Theorie der „Isolierung“ von einer „Entautomatisierung der Wahrnehmung“²¹⁰, die das Wahrnehmen durch ein Vergrößerungsglas ermöglicht. Das Isolieren eines Gegenstandes aus seinen gewöhnlichen Zusammenhängen ähnelt laut Lethen dem Prozess der Dekonditionierung. Die Wahrnehmung wird dekontingiert, indem sie von dem Netzwerk der Determinanten losgelöst wird. Die Determinanten sind Bedeutungskonventionen, die sich zwischen Dingen und Menschen, zwischen Menschen und Menschen oder Systemen herausgebildet haben. Das Fernglas sollte nach Lethen die Dinge aus dem Horizont der Bedeutungen isolieren und wieder sichtbar machen.²¹¹

Offensichtlich wird die Wahrnehmung so automatisch vom Bedeutungssinn beherrscht, daß das Phänomen darunter verblaßt. Will man die Phänomene darunter sichtbar machen, muß der lebensweltliche Horizont, der sie einrahmt, dekonstruiert werden.²¹²

Die „Dekonstruktion des „lebensweltliche[n] Horizonts“ ist das „wunderbare Vermögen“²¹³ des Fernglases, das man mit der Theorie der Verfremdung von Viktor Šklovskij vergleichen kann.

Mehrere Male wahrgenommene Dinge beginnen wir sehr bald nur noch wiedererkennend wahrzunehmen: wir haben das Ding vor uns, wir wissen, daß es da ist, aber wir sehen es nicht mehr.²¹⁴

Der Automatismus der Wahrnehmung macht die Dinge unsichtbar. Die Befreiung der Dinge von der automatischen Wahrnehmung wird nach Šklovskij in der Kunst möglich.

Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden.²¹⁵

²⁰⁹ Vgl. Heinritz (1992), S. 341.

²¹⁰ Lethen (1987), S. 200.

²¹¹ Vgl. Lethen (1987), S. 200f.

²¹² Ebd. S. 201.

²¹³ Ebd. S. 200.

²¹⁴ Šklovskij (1966), S. 15.

²¹⁵ Ebd. S. 14.

Šklovskij spricht von zwei Wegen, „zwei Kunstgriffe“ die einen Menschen vom Automatismus seiner Wahrnehmung befreien und das Tor eines bewussten, unmittelbaren Erlebnisses aufmachen. „Verfremdung der Dinge“ und gleichzeitige „Komplizierung der Form“ führen zu einem erschwerten und daher längeren Wahrnehmungsakte. Ein Ergebnis eines solchen Sehaktes ist ein neues Empfinden für das Gesehene. Die zwei Kunstgriffe werden auch mittels einer Betrachtung durch ein Fernrohr erreicht. Der optische Blick verfremdet, indem er das Gesehene vergrößert und kompliziert, indem er isolierte zusammenhanglose Bilder entstehen lässt. Das Auseinandersehen durch ein Fernglas beinhaltet so die beiden Kunstgriffe, die den Wahrnehmungsprozess erschweren und verlängern.

In Bezug auf den Sinn des verfremdeten Bildes deutet Šklovskij auf eine „semantische[n] Verschiebung“ hin, die die Dinge aus ihrer „gewöhnlichen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung [...] versetzen“²¹⁶ sollte. Die „semantische Verschiebung“ ist ein Ergebnis der „Verfremdung“ und der „Komplizierung der Form“.²¹⁷

Die Nichtübereinstimmung des Gesehenen mit den im Gedächtnis gespeicherten Bildern führt zu einer Verwirrung des Betrachters. Das Wahrgenommene wird verfremdet. Der Prozess des Sehens wird verlängert. Das Betrachten wird zu einem bewussten Akt. Das verfremdete Bild gibt dem Betrachter keinen sprach-begrifflichen Anhaltspunkt. Die Möglichkeit, auf alte, gewohnte Deutungsbrücken zurückzugreifen, fällt aus. Der Mensch ist als Deutungsgeber entwaffnet. Er wird mit einem Bild konfrontiert, das er nicht kennt, nicht versteht. Er muss sich anstrengen und versuchen neue Deutungsbrücken zu bauen.

Solche Bilder oder auch sprachliche Gebilde sind nicht gang und gebe. Sie werden bewusst geschaffen, um unsere Wahrnehmung vom Automatismus zu befreien. Nach Šklovskij gibt es keinen festen, unveränderlichen Sinn der Bilder. Das Ziel des Sehens, im Unterschied zu dem bloßen Wiedererkennen, ist es eine bewusste Suche nach neuen Interpretationsvarianten.

Im neuen Zustand des Sehens muss die Wahrnehmung angehalten, die Aufmerksamkeit gefesselt und ein „Höchstmaß an Intensität und Dauer“ erreicht werden. Nur auf diese Art und Weise ist es dem Betrachter möglich „den Gegenstand aus der Reihe der gewohnten Assoziationen herausreißen“²¹⁸

²¹⁶ Šklovskij (1966), S. 24.

²¹⁷ Ebd. S. 24f.

²¹⁸ Ebd. S. 75.

Bei den Dichtern revoltieren die Dinge, werfen ihre alten Namen ab und nehmen mit ihren neuen Namen einen neuen Sinn an. [...] Auf diese Weise nimmt der Dichter seine semantische Verschiebung vor, er löst einen Begriff aus der semantischen Reihe heraus [...] und versetzt ihn [...] in eine andere semantische Reihe. [...] Dies ist eins der Mittel, den Gegenstand wahrnehmbar zu machen, ihn in ein Element zu verwandeln, das Material eines Kunstwerkes werden kann.²¹⁹

Wie oben erwähnt, entsteht eine neue semantische Reihe durch eine Verfremdung des Bildes z.B. mittels der Komplizierung seiner Form. Es ist aber nicht die einzige Möglichkeit, ein Bild aus der alten, gelernten semantischen Reihe herauszulösen. Die Versetzung in eine neue semantische Reihe erfolgt auch infolge einer Hervorhebung eines Details des Bildes, die mit dem Verfahren der Großaufnahme bei Balázs oder mit dem Fixieren des Blicken durch ein Fernglas verglichen werden kann.

Eine Variante dieses Kunstgriffes [der Verfremdung] besteht darin, nur ein Detail eines Bildes zu fixieren und hervorzuheben; bei dieser Betrachtungsweise ändern sich die gewohnten Proportionen [...] Die Hervorhebung dieses Details bewirkt eine eigenartige Verschiebung.²²⁰

Rußegger weist darauf hin, dass ein Fernrohr, ähnlich wie eine Kamera, „die Dinge aus ihrer gewohnten Umgebung lösen kann und dadurch Bedeutungskonventionen ungültig werden läßt“²²¹. So wird die Kausalität von Ursachen und Wirkung außer Kraft gesetzt. Ein verfremdetes, isoliertes Bild der Wirklichkeit bewirke einen „ontologischen Ausgleich von Menschen, Tieren und Dingen“²²² – so Rußegger.

Die genauere Auseinandersetzung mit Musils Text lässt erkennen, dass es sich bei dem optischen Experiment um einiges mehr handelt als nur um eine neue Wahrnehmungsschärfe, die die Dinge der Welt plötzlich in ihrer isolierten, „ursprünglichen“ Gestalt oder in „perspektivischer Korrektheit“ (7:519) erblicken lässt. Was nutzt, was bringt dem Betrachter die neue Gestalt außer einem Schrecken? Wozu sollen die Dinge vergrößert oder der Blick isoliert, eingerahmt werden? Welche Rolle hab ich als Betrachter in einer verfremdeten Umgebung?

²¹⁹ Šklovskij (1966), S. 75f.

²²⁰ Šklovskij (1966), S. 76f.

²²¹ Rußegger (1996), S. 152f.

²²² Ebd. S. 153.

6.2 „Ein verwickeltes moralischer Kreditverhältnis“ – die Krise des Betrachters?

Zwischen unseren Kleidern und uns und auch zwischen unseren Bräuchen und uns besteht ein verwickeltes moralischer Kreditverhältnis, worin wir ihnen erst alles leihen, was sie bedeuten, und es dann mit Zinseszins wieder von ihnen ausborgen: darum nähern wir uns auch augenblicklich dem Bankerott(sic!), wenn wir ihnen den Kredit kündigen.(7:521)

Diese Textstelle aus *Triädere* wurde von mir absichtlich bei der Darstellung des Inhaltes weggelassen. Erst nach einer näheren Auseinandersetzung mit dem Text und seiner Theorie zeigt sich deutlich, dass die neue Wahrnehmung nicht nur das Wahrgenommene verändert, sondern auch den Betrachter selbst.

Musil spricht von einem „moralische[n] Kreditverhältnis“, das zwischen Menschen und seinen Kleidern und Bräuchen besteht. Meiner Ansicht nach können die Kleider weiter auch als Dinge, Objekte der Wahrnehmung interpretiert werden. Die Bedeutung dessen, was wir sehen, verleihen wir den Dingen selbst, indem wir sie benennen und samt ihrer alltäglichen Funktion sehen.

In der Welt voller Dinge mit ihren festen Bedeutungen und Funktionen fühlen sich Menschen sicher. Wir benutzen täglich bestimmte, uns wohl bekannte Dinge, interpretierten verschiedene, mehr oder weniger alltägliche Verhaltensweisen, ziehen sozusagen jeden Tag unsere Kleider an. Wir erschaffen dadurch das Bild unseres Selbst als bestimmte Persönlichkeiten oder Individuen. Aus der Menge der Bedeutungen, Verhaltensweisen und Bräuchen glauben wir Entsprechendes für uns auszusuchen, das fest und dauerhaft bleibt.

Musil beschreibt eine hypothetische Situation, in der wir eines Morgens aufwachen und keine Bedeutungen, keine Funktionen der Dinge und keine Verhaltensweisen mehr wiedererkennen können. Musil weist darauf hin, dass der Beobachter im normalen, automatisierten und an Pragmatik orientierten Wahrnehmungsakt, mit einem „unbewaffneten Auge“(7:519), den Dingen ihre Bedeutung verleiht, indem er sie mit Worten benennt oder in alltäglichen Zusammenhängen sieht. Das Verhältnis ist aber nicht einseitig. Der Mensch definiert sich als ein Individuum unter anderem indem er sich eine subjektive Vorstellung über die Dinge, die er betrachtet, macht. Die Bedeutung der Objekte, die er früher geliehen hat, erschafft ein Bild von der Bedeutung des Betrachters selbst. Jedes Individuum borgt sich sie mit Zinseszins wieder von den Dingen aus.

Die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt entspricht demnach einem Kreditverhältnis - um mit Stadler zu sprechen - „einer ökonomischen Abhängigkeit“²²³. Dinge oder Objekte sind Kreditnehmer, Menschen oder Subjekte sind Kreditgeber und zugleich auch umgekehrt. Der Kredit wird von einem Beobachter oder Subjekt gekündigt, indem er durch das Triöder die Wirklichkeit betrachtet.

Zwischen den Dingen und deren Bedeutung gibt es wohl Beziehungen, diese sind aber arbiträr. Der Gebrauch des Trieders kehrt diesen arbiträren Bezug schlagartig hervor, indem er den Konnex zwischen den Erscheinungen und uns als aufkündbares „Kreditverhältnis“ einsichtig macht.²²⁴

Ohne Distanz, ohne alltägliche Zusammenhänge verlieren die Dinge ihre konventionelle Bedeutung, die ihnen von Menschen zugeschrieben wird. Das Fernrohr zeigt die Willkürlichkeit der Bedeutungen, die wir den Dingen zuschreiben und dank derer wir uns als Individuen definieren. Da die Bedeutung eines Objekts und Subjekts voneinander abhängig ist, verliert im Akt der Großaufnahme und der Isolierung auch der Mensch seine Bedeutung, die er nicht mehr mit Zins von Dingen ausborgen kann. Somit wird er zum „Bankerott“ und gleichzeitig zu einem persönlichkeitslosen Subjekt, der einem Objekt sehr ähnlich ist.

Aus diesem Grund führt jede Großaufnahme, jeder starre, zusammenhanglose Blick durch das Fernrohr teilweise zur Vermenschlichung der Dinge und Verdinglichung der Menschen. Das Fernglas zeigt dementsprechend laut Musil das wahre Gesicht der Menschen, indem es das Gesicht verzerrt.

In dem neu gewonnenen Verhältnis vom Objekt und Subjekt sieht Heinritz eine „distanzierte Einstellung zum Objekt“ bei einer „gleichzeitigen Rückwendung zum Subjekt“ und der „Kritik seiner eingebildeten Vorstellungen“²²⁵.

Der Mann am Fenster beendet sein optisches Experiment mit den Worten:

Auf solche Weise trägt also das Fernglas sowohl zum Verständnis des einzelnen Menschen bei als auch zu einer sich vertiefenden Verständnislosigkeit für das Menschensein. (7:522)

²²³ Vgl. Stadler (2003), S. 200.

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Heinritz (1992), S. 341.

Das „Verständnis des einzelnen Menschen“, das der optische Blick ermöglicht, sehe ich als reine Physiognomie eines Objekts, die das Instrument besonders detailliert zum Vorschein kommen lässt. Die sich „vertiefende Verständnislosigkeit für das Menschensein“ ist meiner Ansicht nach ein Ergebnis der Entdeckung der Zusammenhänge, die sich zwischen Subjekt und Objekt im Laufe der Zeit entwickelten. Die „Verständnislosigkeit“ dieser Beziehung wird erst im Blick durch das Fernrohr sichtbar.

6.3 Das Unbekannte erblicken – die Rolle des Fernglases

Die Theorie der Isolierung hat Musil in *Triädere!* am Beispiel eines Blicks durch ein Fernrohr dargestellt. Das optische Instrument leistet eine Arbeit, die dem menschlichen unbewaffneten Auge vorenthalten bleibt. Es umrahmt und vergrößert das Gesehene und löst es aus alltäglichen Bedeutungskonventionen. Die Dinge verlieren im Triöder ihre alltägliche Bedeutung. Mit der Dekonstruktion des geometralen Sehraumes wird auch das wahrnehmende Subjekt aufgelöst. Die durch das Vergrößerungsglas gesehene Wirklichkeit wirkt entfremdet und beunruhigend.²²⁶

Musils Triöder zeigt eine Perspektive, die mit der Darstellungsweise des Stummfilms verglichen werden kann. Die durch das Fernglas betrachtete Gegend wirkt stumm und langsam. Der Beobachter, ähnlich wie ein Kinobesucher, scheint nach neuen Erlebnissen zu suchen. Aus Langeweile nimmt Musils Protagonist sein Fernglas in die Hand. Der Ausblick aus seinem Fenster ist ihm schon allzu gut bekannt. Mit dem Glas versucht er, die instabile Erfahrungswelt der Dichtung nachzubilden. Es sucht nach Neuem, Unbekanntem, Unsagbarem.

Das optische Instrument gewährt ihm einen Eingang in einen <anderen Zustand>, in dem erlebt und nicht bloß wiedererkannt wird. In dem isolierten und von Bedeutungskonventionen befreiten Blick löst sich auch die Grenze zwischen Objekt und Subjekt. Das durch das Fernglas Wahrgenommene lässt keinen Zusammenhang mit den bekannten Erfahrungen und Begriffen des Betrachters zu.

In Bezug auf das oben beschriebene Kreditverhältnis zwischen Menschen und ihren Kleidern fällt dem Fernglas eine Rolle des Enthüllungsinstrumentes zu. Das Fernrohr enthüllt das wahre Gesicht der Dinge, lässt die konventionellen Beziehungen zwischen

²²⁶ Vgl. Rußegger (1996), S. 150f.

Mensch und Objekt fallen. „In der glashellen Einsamkeit“(7:521) des Triëders werden die Dinge nicht nur „deutlicher und größer“(7:579), sie werden vor allem „ursprünglicher und bestialischer“(7:580).

Der Zusammenhang zwischen den Objekten und ihren Bedeutung besteht „nur aus Einbildung“(7:580) des Betrachters. Das Fernrohr ist dazu da, um diesen Zusammenhang, das „Netzwerk der Determinanten“²²⁷ durchzuschneiden. Das Bekannte und Ungefährliche wirkt „hinter der Isolierungsschicht des Glases“(ebd.) „sonderbar gestört“, „beängstigend“(ebd.), „überlebensgroß“(7:519), „schlimmer“(ebd.), „unverständlich und schrecklich“(7:520), da sie aus ihrer Umgebung und konventionellen Bedeutung rausgetreten sind.

Doch auch das Umgekehrte kann geschehen. Das Gefährliche und Bedrohende verliert im Glase seine Wirkung, es scheint komisch und „unschädlich“(7:580). Helmut Lethen spricht in diesem Zusammenhang von einem „wunderbare[n] Vermögen“ des Fernglases, nämlich der „Entautomatisierung“²²⁸ der Wahrnehmung.

Und wie beängstigend wird das Zähnefletschen der Liebenswürdigkeit und wie säuglingshaft komisch der Zorn, wenn es sich, von ihrer Wirkung getrennt, hinter der Sperre des Glases befindet. (7:521)

„Von ihrer Wirkung getrennt“ entarten sich die bekannten und alltäglichen Dinge „zu etwas Wahnsinnähnlichem“(7:521). Das Fernglas soll dadurch die „romantischen Beziehungen zur Umwelt unterbinden und die richtigen optischen“(7:521) herstellen.

Das, was „dem gewöhnlichen Auge“(7:520) bedrohlich und entsetzlich vorkommt, entpuppt sich vor dem „geübten Auge“(7:580) des Betrachters als „einsam“ oder „unschädlich“(ebd.).

Im Gewöhnlichen wird wiederum etwas Neues entdeckt. So wird die Straßenbahn zu einem Fächer, ein Hut wirkt wie etwas Wahnsinniges, ein Gespräch eines Liebespaares verwandelt Triëder in ein wildes Zähnefletschen. Der Zorn dagegen erscheint im Visier „säuglingshaft komisch“(7:521). Die bekannten Eigenschaften der Menschen und der Dinge fallen im Triëderblick wie „ein Pulver“(ebd.) auseinander und die ungeahnten und unbeachteten Eigenschaften offenbaren im Fernrohrblick einen Zusammenhang mit dem Ganzen.

²²⁷ Lethen (1987), S. 200.

²²⁸ Lethen (1987), S. 200.

Ein leicht krummer Fuß wird von keinem, außer dem Manne hinter dem Instrument bemerkt. Mit seiner Entdeckung löst der Beobachter „die kleine Gebärde aus der Harmonie“(7:581) heraus. Der Mensch wirkt dadurch wie ein „menschliches System“(ebd.), als „medizinisches Präparat“²²⁹, das Schritt für Schritt entdeckt werden kann. Dementsprechend ähnelt das Fernglas einem chirurgischen Instrument und der „ohne alles Mitfühlen“(7:521) schauende Beobachter einem Arzt.

Nach einem Schnitt durch die Mitte, der die Beine herauspräparierte, kam augenblicklich hervor, daß der Fuß ganz scheußlich einwärts aufgekantet wurde;(7:522).

Der Betrachter beendet sein Experiment mit der Überzeugung, dass ein Fernglas „zum Verständnis des einzelnen Menschen“, so wie zu einer tiefen „Verständnislosigkeit für das Menschensein“(7:522) beitragen kann. Die detaillierte Physiognomie des Menschen, die das Fernrohr enthüllt verhilft dem Beobachter zum „Verständnis des einzelnen Menschen“(7:522), doch das im Triöder lächerlich und „sonderbar gestört“(7:580) wirkende Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt trägt zu einer tiefen „Verständnislosigkeit für das Menschensein“ bei.

„Darum sind wir immer abhängig von ihnen [Dingen] und in dem Augenblick wo wir ihnen den Kredit kündigen wollen, würden wir uns selbst bankrott(sic!) fühlen“(7:580) – heißt es in *Triedere!*.

Durch das Vergrößerungsglas zu schauen heißt „den Kredit kündigen“. Im Triöderblick wirken Menschen und Dinge gleich groß und gleich klein. Niemand wird zu einem Individuum, da sich keiner mit äußeren scheinbar bedeutungslosen Dingen identifizieren kann. Das ins Visier Genommene ist von bislang geltenden Sinnzuweisungen befreit. Ein Hut entartet sich zu etwas „Wahnsinnähnlichem“(7:521). Die Beine einer Frau schauen in Vergrößerung wie „zwei [...] kurze Stelzchen“(ebd.) aus.

Stadler schreibt von dem „Zerfall der sinnhaltigen Objektwelt“²³⁰. Mit dem Zerfall des objektiven Sinnes geht auch der Zerfall des Subjekts einher. Demnach trägt das Fernglas zu einer Auflösung des Subjekts bei.

Die Fähigkeit, das Glas richtig einzusetzen, d.h. im Bekannten wie auch im Unbekannten das Unbekannte, das Ungewöhnliche zu sehen, sei nach Musil die Aufgabe der Kunst.

²²⁹ Stadler (2003), S. 196.

²³⁰ Stadler (2003), S. 200.

Jedes Kunstwerk bedeutet für Musil eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“(8:1140). Sie bei einem Kunstwerk nicht mitzuempfinden heißt es „- die amputierenden Beziehungen fortlassend – den Teil zu einem neuen Ganzen, das Abnorme zu einer neuen Norm, das Gestörte zu einem anderen Seelengleichgewicht [zu] ergänzen“(8:1140).

Das Fernglas gleicht demnach in seiner Funktion den von Viktor Šklovskij beschriebenen zwei Kunstgriffen: der Verfremdung der Dinge und der Komplizierung der Form. Die durch ein Fernglas wahrgenommene Wirklichkeit wirkt gestört, entfremdet und beängstigend. Die Kunst, aber auch das Vermögen des Fernrohrs, gibt uns ein neues Empfinden für die Dinge, „ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist“²³¹.

Das natürliche Bedürfnis des Menschen nach Wiedererkennen und Orientierung, und die darauffolgende Formelhaftigkeit der Sinne lässt keine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“(8:1140), keine Verfremdung und Komplizierung des Gesehenen zu. Nur Künstler, Genies oder Fernrohrbenutzer sind imstande aus der Ökonomie der Wahrnehmung auszutreten und „die Störung“ oder die Verfremdung der Wirklichkeit zuzulassen.

Lethen sieht im Musilschen „Abnormen“ eine Grundlage jeder „ästhetisch vermittelten Erfahrung“²³². Der rechte Gebrauch des Instrumentes soll wie eine Kunst wirken, Kunst, die zusetzt, zuschlägt und wehtut.²³³

Das Fernrohr wird im letzten Abschnitt des Textes als Genieersatz (7:522) bezeichnet. Das was ein Genie mit seiner Kunst leistet, kann laut dem Erzähler auch das optische Gerät.

Demnach fasst Stadler der Prosatext *Triëdere* als „poetologische Abhandlung“, in der „Musil seine Auffassung von der Aufgabe der Literatur vorstellt und realisiert“²³⁴.

[Die Literatur] soll Medium der Erkenntnis sein, die durch schockartige Erschütterung übermittelt wird. Damit wäre der Text [*Triëdere*!] sowohl ein Dokument für die Kunsttheorie der Moderne wie auch ein literarisches Zeugnis der sogenannten Avantgarde des 20. Jahrhunderts.²³⁵

²³¹ Šklovskij (1966), S. 14.

²³² Lethen (1987), S. 210.

²³³ Vgl. Stadler (2003), S. 200.

²³⁴ Stadler (2003), S. 200.

²³⁵ Ebd. S. 200.

7. Resümee

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt auf der Darstellung der literarischen Werke, in denen das Fernrohr eingesetzt wurde. Die drei von mir ausgewählten Autoren zeigen nicht nur das große Interesse an dem optischen Gerät, sondern lassen die Problematisierung des Wahrnehmungsaktes zum Gegenstand ihrer Dichtkunst werden. E. T. A. Hoffmann, Adalbert Stifter und Robert Musil verdichten ästhetisch das apparategestützte Sehen in unterschiedlichen Wahrnehmungsszenarien.

In Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* und Stifters *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* wird das Fernrohr als ein Instrument des neuen Weltverständnisses dargestellt. Der Blick des Hoffmannschen Wanderers und des Stifterschen Veters ähnelt einem Blick des Naturwissenschaftlers, der nach einer besseren Welterkenntnis strebt. Eine unüberschaubare und furchterregende Gegend mit ihren Einzelheiten, die dem menschlichen Auge entzogen bleiben, wird im Visier zu einem sinnvollen und stabilen Bild. Die Protagonisten blicken von der erhöhten Beobachtersposition durch ein Fernrohr auf die Stadt. Das erzeugte Sehfeld ist umrahmt, frei von störenden Sichtungen, still- und scharfgestellt. Die Distanz wird überwunden, die Größenverhältnisse gestört. Die Beobachter können dadurch die weitentfernte und unbekannte Gegend präzise erkunden. Was folgt ist eine Erleichterung des Blickes, Beruhigung des Beobachters und eine bessere Orientierung in der nicht mehr fremden Gegend.

Die beiden Wahrnehmungsszenarien sind als Reaktion auf das neue Gebilde der Großstadt anzusehen. Der Versuch die urbane Reizüberflutung zu überwinden wird besonders in Stifters Prosastück sichtbar. Durch die Konfrontation mit dem Getümmel Wiens scheint der Wanderer beinahe in die Irre zu gehen. Der klare Blick durch das Fernrohr von einem erhöhten Standpunkt aus verschafft ihm einen neuen Zugang zur Großstadt. Der Aufstieg auf einen Turm bedeutet einerseits eine Flucht vor und aus dem Treiben der Massen, andererseits eine Verortung der eigenen Position. Das Fernrohr reduziert die Menge der Reize und trägt dadurch zu einer Stabilisierung des Beobachters bei.

Hoffman thematisiert noch eine Funktion des optischen Geräts, die dem Stifterchen Beobachter unbekannt bleibt. Der Blick durch das Vergrößerungsglas erweckt in dem kranken Dichter verschiedene Phantasievorstellungen. Das optische Instrument fungiert

nicht nur als eine Sehhilfe sondern erzeugt, ähnlich wie Musils Triöder, eine schöpferische Geisteskraft. Das Fernrohr kann demnach als Imaginationswerfer betrachtet werden. Doch es besteht ein bedeutender Unterschied zwischen den Phantasien des alten Veters und den des Musilschen Beobachters. Während in *Tirödere!* das auf Konvention basierte Kreditverhältnis zwischen Form und Bedeutung gekündigt wird, bleibt der die Hypothesen des Hoffmanschen Betrachters im Kreis des Möglichen und Logischen gefangen. Die inneren Bilder des Veters stehen in keinen logischen Widerspruch zu der wahrgenommenen Wirklichkeit. In *Triödere!* lässt der Mann hinter dem optischen Instrument keinerlei sinngerechte Schlüsse zwischen dem Gesehenen und seiner Ausdeutung entstehen.

Anders als im Fall *Des Veters Eckfenster* und *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* greift Musils Protagonist zum Fernrohr, um sich die ihm bekannte Gegend genauer anzuschauen und nicht um sich in der mehr oder weniger unbekannten Gegend zu orientieren.

Im Unterschied zu den zwei bereits besprochenen Beispielen stellt Musil auch kein labiles Subjekt dar. In *Triödere!* erfährt der Leser sehr wenig von dem geistigen Zustand des Betrachters bevor er zum Glas greift. War es in *Des Veters Eckfenster* die Krise eines dichterischen Schaffens oder die Neugier des jungen Veters, in *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* das Bedürfnis nach Selbst-Verortung und Beruhigung des Betrachters, so ist es in *Triödere!* die Langeweile, die den Protagonisten zum Fernrohr greifen ließ.

Ulrich Stadler deutet darauf hin, dass es sich in *Triödere!* in der ersten Linie um das „weltanschauliche Werkzeug“(7:520) handelt und nicht um psychische Disposition des Betrachters, was bei Hoffmann und Stifter der Fall ist. Im Unterschied zu den „zwei anderen Fernglasblicken“ ist das Musilsche Subjekt beinahe beliebig ersetzbar.²³⁶

Alle drei Texte beinhalten das Konzept der Rahmenschau von August Langen. Mithilfe des künstlichen Rahmens des Fensters oder des optischen Geräts wird das wahrgenommene Objekt isoliert. Im Prozess der Isolierung durch Rahmumgebung (Fensterrahmen, Fernrohr) und Scharfstellung (Fernrohr) entsteht ein klares, geschlossenes Bild, das die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters beansprucht.

²³⁶ Vgl. Stadler (2003), S. 199.

Die Segmentierung in einzelne Bilder trägt in Hoffmanns und Stifters dargestellten Erzählungen zu einem besseren Verständnis und einer sinngemäßen Einordnung des Gesehenen bei. Musil umrahmt das Gesehene um es zu verfremden. Er erhofft sich in den entstellt wirkenden Bildern ein wirkliches Gesicht der Dinge zu erblicken, das im totalen Blick verschleiert bleibt. Daher lässt er seinen Betrachter die bekannte Gegend mit dem Fernrohr durchschneiden und in den kleinen, vergrößerten Bildern nach dem neuen Erlebnis suchen.

Im Triöder wird nicht das Bekannte wiedererkannt sondern das Verfremdete, Unbekannte erlebt. Die Voraussetzung für die Kündigung des „moralische[n] Kreditverhältnis[es]“ (7:521) oder für „die Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ (8:1145) das stetige Infragestellen der Übereinkunft zwischen den Dingen der Welt und ihren Bedeutungen.²³⁷ Denn selbst das weltanschauliche Instrument kann missbraucht werden, indem man mit dem Visier das Bekannte und nicht das Unbekannte, die Bestätigung und nicht das Infragestellen der herrschenden Konventionen sucht.

Das, was Musil als Missbrauch des optischen Geräts bezeichnet, gehört in Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* und Stifters *Die Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* zum Grundvermögen des Fernrohrs: nämlich die Suche nach dem Bekannten, der Wunsch nach Orientierung, Verortung und Beruhigung.

Meine Textanalysen haben ergeben, dass das Fernrohr nicht nur ein Instrument der neuen Welterkenntnis sondern auch ein selbstreflexives Organ ist. Der apparategestützter Blick nach außen kehrt auf das Innere des Betrachters zurück. Es ist ein Turm oder ein Fenster einer Wohnung und das Fernrohr, das den Betrachter aus einer Masse heraushebt und den Wahrnehmenden und das Wahrgenommene voneinander trennt, „In glasheller Einsamkeit“ (7:521), von allen überflüssigen Reizen befreit, ist auch eine Selbstbeobachtung und Selbstreflexion möglich. Hoffmanns Vetter, Stifters Wanderer und Musils Mann hinter dem Instrument sind sich ihrer Identität als autonome Subjekte nicht mehr sicher. Das Individuum des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts gerät im Zuge der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen in die Krise. Die neue Erfahrung der Großstadt, die Technisierung, Modernisierung, Beschleunigung des Lebens und die Erfahrung des ersten Weltkrieges verunsichern den Betrachter.

²³⁷ Vgl. Rußegger (1996), S. 21.

E. T. A. Hoffmann und Adalbert Stifter verdichten die von dem Fernrohr erhofften neuen Strategien der Wahrnehmung, wie Entschleunigung des Wahrnehmungsaktes und bessere Selektion der neuen visuellen Reize. Robert Musil hingegen stellt einen gelangweilten Protagonisten dar, der sich vom Blick durch das Fernglas erst Verunsicherung und Reizüberflutung erhofft. Die Verständnislosigkeit für die Menschheit zwingt ihn nach neuen, wahren Bedeutungen, nach noch Unbekanntem, nach neuer Identitätsfindung zu suchen.

Es ist schwer konkrete Muster der Fernrohrfunktion in literarischen Texten zu benennen. Konstant bleibt aber in den drei analysierten Prosastücken die Suche nach neuer Erkenntnis, nach neuem Weltverständnis. Da die Frage nach einer neuen Erkenntnis nur individuell zu beantworten zu sein scheint, kann die Rolle des optischen Instruments selten ohne den existenziellen Hintergrund des Beobachters erforscht werden. In einer emotionalen Verwirrung, im Zustand der Unsicherheit und Verlorenheit greift der Protagonist zum Fernrohr um seine Sinne zu beruhigen. In der Krise des dichterischen Schaffens findet der Betrachter im Blick durch das Fernrohr neue Inspirationen. Aus Zweifel und Enttäuschung über die herrschenden Bedeutungskonventionen verwandelt der gelangweilte Beobachter mit seinem Triöder die bekannte Gegend in eine Welt, wie sie „der erste Tag nach der Weltschöpfung gewesen sein mag“(7:520f.)

Daher stimme ich in den Ergebnissen meiner Arbeit mit der Ansicht von Florian Welle, die literarischen Wahrnehmungsexperimente seien Spielfelder unterschiedlichen Dichotomien wie Selbstermächtigung und Selbstverlust, Zentrierung und Dezentrierung, Stabilisierung und Destabilisierung, Rahmungsgebung und Rahmungszerfall, Begrenzung und Entgrenzung, überein.²³⁸

²³⁸ Vgl. Welle (2009), S. 269.

Literatur

Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. DuMont Buchverlag. Köln 1980.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2001.

Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüre. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart; Weimar 1995. S. 9-94.

Blumenberg, Hans: Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit. In: Galileo Galilei Siderus Noncius. Nachricht von neuen Sternen. [Hrsg.] Hans Blumenberg. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2002. S. 7-75.

Begemann, Christian: Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. [Hrsg.] Roland Duhamel. Belg. Germanisten und Deutschlehrerverb. Brüssel 1994. S. 41-52.

Bolterauer, Alice: Rahmen und Riss. Robert Musil und die Moderne. Edition Praesens. Wien 2000.

Brüggemann, Heinz: Über Seelengehäuse, Liebeszauber und unregelmäßig beleuchtete Vierecke – Der literarische Blick ins Fenster. In: Untersuchungen zur polnisch – deutschen Kulturkontrastivik. [Hrsg.] Jan Papiór. Poznań 1992. S. 91-103.

Brüggemann, Heinz: «Aber schickt keinen Poeten nach London!». Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1985.

- Brüggemann, Heinz [Hrsg.]: Das eingeschlossene Frauenbild oder Die Automate im Fenster – Figurationen des Wahrnehmungsbegehrens. E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* und *Das öde Haus*. In: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1989. S. 121-152.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Verlag der Kunst. Dresden; Basel 1996.
- Ehlbeck, Birgit: Denken wie der Wald. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes. Philo Verlagsgesellschaft. Bodenheim 1998. S. 26-133.
- Eicher, Thomas: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“. Panoramatische Strukturen in *Des Vetters Eckfenster* von E. T. A. Hoffmann. In: Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Karlheinz Stierle. Band 25. Jahrgang 1992. München. S. 361-377.
- Fick, Monika: Monismus jenseits des ›Wohnlands der Seele‹: Robert Musil In: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Max Niemeyer. Tübingen 1993. S. 262-299.
- Grossklaus, Götz: Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter. In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hrsg. von Götz Grossklaus; Eberhard Lämmert. Band 44. Stuttgart 1989. S. 489-520.
- Gunia, Jürgen: Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der „Membran“. Königshausen & Neumann. Würzburg 2000.
- Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Dietrich Reimer Verlag. Berlin 1990.

- Heinritz, Reinhard: Teleskop und Erzählperspektive. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Karlheinz Stierle. Band 24. Jahrgang 1992. München. S. 341-355.
- Hertling, Gunter H.: *Adalbert Stifters Essays Wien und die Wiener (1841-1844) als verhaltenspsychologische „Studien“ impressionistischen Kolorits*. Peter Verlag. Bern ; Wien [u.a] 2006.
- Hoffmann, E. T. A.: Des Vetters Eckfenster. In: *Späte Werke*, Bd. 4. In: *Sämtliche Werke in 5 Einzelbänden*. Winkler Verlag. München 1965. S. 597- 622.
- Hoffmann, E. T. A.: *Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. [Textrev. u. Anm. von Hans-Joachim Kruse]. Band 4. Aufbau – Verlag. Berlin; Weimar 1978. S. 9-68.
- Hoffmann, E. T. A.: Schreiben an den Herausgeber (des ‚Zuschauers‘). In: *Nachlese. Dichtungen, Schriften, Aufzeichnungen und Fragmente*. Winkler Verlag. München 1981. S.99-102.
- Irmischer, Hans Dietrich: *Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung*. Wilhelm Fink Verlag. München 1971.
- Karthauss, Ulrich: *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*. Schmidt. Berlin 1965.
- Klimmich, Dorothee: *Kleine Dinge in Grossaufnahme. Aufmerksamkeit und Dingwahrnehmung bei Robert Musil*. In: *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*. Hrsg. von Aleida und Jan Assmann. Wilhelm Fink. München 2001. S. 177-194.
- Korte, Hermann: Der ökonomische Automat. E. T. A. Hoffmanns späte Erzählung »Des Vetters Eckfenster«. In: *E. T. A. Hoffmann. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992. S. 125-137.

- Krämer, Olav: Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry. De Gruyter. Berlin 2009.
- Kunisch, Hermann: Mensch und Wirklichkeit bei Adalbert Stifter. In: Münchner Universitätsreden. Heft 12. Max Hueber Verlag. München 1956. S. 1-15.
- Mergenthaler, Volker: Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 2002. S. 265-320.
- Lachmann, Renate: Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij. In: Verfremdung in der Literatur. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1984. S. 321-340.
- Lange, Wolfgang: Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne. Fischer. Frankfurt am Main 1992. S. 195-229.
- Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1965.
- Lethen, Helmut: Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann. In: Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage. Hrsg. von Josef Strutz. Wilhelm Fink Verlag. München 1987. S. 195-229.
- Musil, Robert: Triedere. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. [Hrsg.] Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. Hier Band 7. S. 518-522; Erste Fassung: Triedere!. Ebenda. S. 578-581.
- Musil, Robert: Ansätze zur neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. [Hrsg.] Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. Hier Band 8. S. 1137-1154.

Musil, Robert: Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. [Hrsg.] Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. Hier Band 6. S.7-140.

Möbius, Hanno: Ruhe und Bewegung. 'Beobachtung' in Literatur und Wissenschaft im Prozeß der Technisierung des 19. Jahrhunderts. In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hrsg. von Götz Grossklaus; Eberhard Lämmert. Band 44. Stuttgart 1989. S. 431-444.

Nietzsche, Friedrich: Über die Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.1. München, Berlin, New York 1980. S. 873-890.

Oesterle, Günter: E. T. A. Hoffmann: Des Vetters Eckfenster. Zur Historisierung (sic!) ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Der Deutschunterricht. 39/1987. Heft 1. S. 84-110.

Popper, Karl R.: Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1979.

Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (1750-1850). Gehlen Verlag. Berlin; Zürich 1970. S. 87-116.

Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E. T. A. Hoffmanns. Ein Essay. Stroemfeld/ Roter Stern. Frankfurt am Main 1991.

Rosbacher, Karlheinz: Ein literarisches Bild der Wiener Gesellschaft im Vormärz. Darstellungsperspektive und Stände-Integration in Adalbert Stifters „Wien und die Wiener“(1844). In: Dialog der Epochen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. [Hrsg.] Eduard Beutner. Österreichischer Bundesverlag. Wien 1987. S. 177-187.

- Rußegger, Arno: Kinema Mundi. Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil. Böhlau Verlag. Wien; Köln; Weimar 1996.
- Stadler, Ulrich: Der technisierte Blick: optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2003. S. 193-207.
- Stadler, Ulrich: Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A Hoffmanns später Erzählung *Des Vetters Eckfenster*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hrsg. von Besch, Werner; Moser, Hugo; Steinecke, Hartmut und Benno von Wiese. Band 105. Berlin 1986.S. 498-515.
- Stifter, Adalbert: Vom Sankt Stephansturme. In: Gesammelte Werke in 14. Bänder. [Hrsg.] von Konrad Steffen. Birkhäuser Verlag. Basel 1969. Hier: Band 13. S. 9-38; Erste Fassung: Die Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. Ebenda. S. 249-254.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Kunstgriff. In: Theorie der Prosa. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1966. S.7-26.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: „Wirklichkeitserinnerungen“. Photographie und Text bei Robert Musil. In Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. [Hrsg.] Karlheinz Stierle. Band 23. Wilhelm Fink Verlag. München 1991. S. 216-256.
- Welle, Florian: Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente von 17. bis zum 20. Jahrhundert. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg 2009.
- Von Matt, Peter: Augen der Automaten. E.T.A Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. In: Studien zur deutschen Literatur. Band 24. Tübingen 1971.

Abstract

In der Masterarbeit wird die literarische Realisierung der Fernrohrfunktion näher betrachtet. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf den literarischen Werken dreier deutschsprachiger Autoren E. T. A. Hoffmann, Adalbert Stifter und Robert Musil, die dem optischen Instrument einen Eingang in ihr dichterisches Schaffen gewährt haben. Meine Untersuchung geht der Frage nach, in welcher Art und Weise die apparategestützte Wahrnehmung der Wirklichkeit literarisch dargestellt wird. Die ausgewählten Werke - *Des Vetters Eckfenster*, *Aussicht* und *Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* und *Triädere!* - thematisieren die visuelle Vermittlung von Objekt und Subjekt, von Innen und Außen, von Sehen und Denken. In der vorliegenden Arbeit habe ich die unterschiedlichen literarischen Auffassungen von technischen Möglichkeiten des Fernrohrs untersucht, mit der Hoffnung Muster für den Gebrauch des Fernglases in der Literatur des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts zu finden.

Diese Arbeit ist in sieben Kapitel aufgegliedert. Das erste Kapitel stellt einen Überblick über den Inhalt und das Ziel meiner Arbeit dar. Im zweiten Kapitel wird der historische – kulturelle Hintergrund des Wahrnehmungswandels, sowie die gesellschaftlichen und medialen Umbrüche, die zur Popularisierung des optischen Instruments führten, erläutert. Die Kapitel 3 bis 6 wenden sich der Analyse der literarischen Fernrohrtexte zu. Auf der Basis von ausgewählten Prosastücken und literaturtheoretischen Schriften wird unter anderem die poetologische Rolle des Fernglases im Hinblick auf die betrachteten Objekte und das Innere des betrachtenden Subjekts dargestellt. In Kapitel 7 werden die drei Texte in Bezug auf die literarische und erkenntnistheoretische Funktion des optischen Instruments verglichen. Indem die Ergebnisse der Textanalysen zusammengefasst werden, kommt es zu einem Fazit.

LEBENS LAUF

Studium

Seit März 2009

Universität Wien

Masterstudiengang: Deutsche Philologie

- Schwerpunkt: Neuere deutsche Literatur
- Angestrebter Abschluss: Master of Arts

Okt. 2005 – Juli 2008

Universität Zielona Góra / Polen

Bachelorstudiengang: Germanistik

Fachbereich: Translatork

- Schwerpunkte im Bereich Übersetzen / Dolmetschen: u.a. Fach-, Literatur- und Medienübersetzen, Konferenz- und Gesprächdolmetschen, Fachkommunikation und -terminologie
- Bachelorarbeit: Tabu und Tabubruch in der deutschsprachigen Werbung – Intimsphäre
- Abschluss: Bachelor (Note: sehr gut)
- Erhalt eines Leistungsstipendiums während des Studiums

Praktikum

Sept. 2007

Keiper GmbH & Co. KG, Świebodzin / Polen
Praktikantin im Bereich Technische Übersetzungen

Studienbegleitende Weiterbildungen

April 2008	TestDaF (Deutsch als Fremdsprache) –Testzentrum Universität Zielona Góra / Polen Abschlussnote: TDN 5 (höchste Bewertungsstufe)
Sep. 2012 – Nov. 2012	EDV Kurse (WordPress, Access, Photoshop, SPSS) Zentraler Informatikdienst Universität Wien

Schulbildung

1999 – 2005	Mittelstufenschule und Gymnasium Zielona Góra / Polen - Abschluss: Matura (mit Auszeichnung)
1993 – 1999	Volksschule Zielona Góra / Polen